

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS (CECH)
DEPARTAMENTO DE LETRAS

JÚLIA DE MELLO SILVA OLIVEIRA

(DES)CONTROLE DO IMAGINÁRIO: o regime militar como lastro das ficções de
Micheline Verunschik e Joca Reiners Terron

SÃO CARLOS-SP
2024

Júlia de Mello Silva Oliveira

(DES)CONTROLE DO IMAGINÁRIO: o regime militar como lastro das ficções de
Micheline Verunschik e Joca Reiners Terron

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos para obtenção do título de doutora em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura, história, cultura e sociedade.

Orientadora: prof^ª Rejane C. Rocha.

Financiamento FAPESP: 2019/03937-0 e 2022/01405-3

São Carlos – SP
2024

Oliveira, Júlia de Mello Silva

(DES)CONTROLE DO IMAGINÁRIO: : o regime militar como lastro das ficções de Micheline Verunsch e Joca Reiners Terron / Júlia de Mello Silva Oliveira -- 2024. 364f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Rejane Cristina Rocha

Banca Examinadora: Aline Magalhães Pinto, Adauri Silva Bastos, Leila Lehnen, Thiago Castañon Loureiro

Bibliografia

1. Literatura, Literatura Brasileira, Teoria da Literatura. I. Oliveira, Júlia de Mello Silva. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Relatório de Defesa de Tese

Candidata: **Júlia de Mello Silva Oliveira**

Aos 24/04/2024, às 14:00, realizou-se na Universidade Federal de São Carlos, nas formas e termos do Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, a defesa de tese de doutorado sob o título: (DES)CONTROLE DO IMAGINÁRIO: O regime militar como lastro das ficções de Micheline Verunschik e Joca Reiners Terron, apresentada pela candidata Júlia de Mello Silva Oliveira. Ao final dos trabalhos, a banca examinadora reuniu-se em sessão reservada para o julgamento, tendo os membros chegado ao seguinte resultado:

Participantes da Banca	Função	Instituição	Conceito	Resultado
Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha	Presidente	UFSCar	ap	<u>Final</u> <u>aprovada</u>
Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto	Titular	UFMG	ap	
Prof. Dr. Aduari Silva Bastos	Titular	UFRJ	ap	
Profa. Dra. Leila Lehnen	Titular	Brown	ap	
Prof. Dr. Thiago Castafon Loureiro	Titular	UERJ	ap	

Parecer da Comissão Julgadora*:

A banca delibera pela aprovação da candidata, tendo em vista a profundidade e o zelo da pesquisa realizada, a satisfação do engajamento crítico e a qualidade do texto apresentado. Esses aspectos dão a ver que o trabalho contribui de modo importante para os estudos literários, proporcionando avanços na teoria costalimiana. A banca também sublinha a segurança com que a candidata respondeu as questões e recomenda a publicação da tese em livro.

Encerrada a sessão reservada, o presidente informou ao público presente o resultado. Nada mais havendo a tratar, a sessão foi encerrada e, para constar, eu, Thiago Kennedy Tavares de Lima, representante do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura lauro o presente relatório, assinado por mim e pelos membros da banca examinadora.

Documento assinado digitalmente



REJANE CRISTINA ROCHA
CPF: 047043104-020114-008
verifique em https://recepcao.ufscar.br

Pro

Representante do PPG: Thiago Kennedy Tavares de Lima

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto

Prof. Dr. Aduari Silva Bastos

Profa. Dra. Leila Lehnen

Prof. Dr. Thiago Castafon Loureiro

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Rejane Cristina Rocha, Aline Magalhães Pinto, Aduari Silva Bastos, Leila Lehnen, Thiago Castafon Loureiro e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

Documento assinado digitalmente



REJANE CRISTINA ROCHA
CPF: 047043104-020114-008
verifique em https://recepcao.ufscar.br

Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha

Não houve alteração no título Houve alteração no título. O novo título passa a ser:

Observações:

a) Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

b) Para gozar dos direitos do título de Mestre ou Doutor em Estudos de Literatura, o candidato ainda precisa ter sua dissertação ou tese homologada pelo Conselho de Pós-Graduação da UFSCar.

Aos que valorizam a diversidade, o dissenso e o diálogo.

AGRADECIMENTOS

O que tenho dito e repetido para mim, com alguma frequência, é que em toda atividade acadêmica, quando um pesquisador fala, toda uma coletividade se faz ouvir. E isso diz respeito não apenas a todo o corpo de pesquisa mobilizado nas leituras, nas orientações, nas interlocuções com outros pesquisadores, mas também a toda uma rede de apoio que torna o caminho mais afetuoso e leve para quem pesquisa na periferia do pensamento acadêmico.

Sim, “periferia do pensamento acadêmico” porque o Brasil, assim como outros lugares que não são “de primeiro mundo”, é um país que não tem a melhor infraestrutura, nem os melhores recursos ou oportunidades, e nem opções de carreira ou de direitos para quem quer ser pesquisador. Além, é claro, do fato de que as bolsas – fundamentais para um cenário como o que descrevi – não acompanham a inflação e não ensejam direitos mínimos, como o do recolhimento para aposentadoria ou algum cuidado de saúde, restringindo, inclusive, as possibilidades de um trabalho formal, pautas pelas quais têm lutado a ANPG.

Por isso, não posso deixar de agradecer, primeiramente, o privilégio de ter tido o meu trabalho financiado pela FAPESP, a bolsa mais bem paga do país. No contexto mencionado, a FAPESP permite mais dignidade e bem-estar ao bolsista. Sobretudo, preciso agradecer por ter tido esse privilégio duas vezes: a primeira, meu projeto de pesquisa teve sua relevância reconhecida no recebimento da bolsa de pesquisa no país; a segunda me proporcionou um estágio sanduíche na Brown University, um dos períodos mais ricos em conhecimento da minha vida. E, claro, isso não teria sido possível sem todo o apoio e suporte do PPGLit, o programa de pós-graduação a que me vinculo na UFSCar. À pós e à universidade, meu profundo agradecimento. É um outro privilégio sem tamanho poder vivenciar a universidade pública e gratuita em tudo que ela pode oferecer.

Também não posso deixar de dizer meu “muito obrigada” aos meus professores. Todos que me formaram foram fundamentais para o meu crescimento intelectual, para o meu amadurecimento profissional. Em especial, agradeço à professora Rejane, minha orientadora, que não só aceitou a minha ideia de pesquisa, como me incentivou constantemente a desenvolvê-la, sem hesitar em enfrentar comigo todos os desafios advindos dessa empreitada.

Agradeço imensamente aos membros da banca. Ao Dau, obrigada por abrir caminhos, pela oportunidade de ter sido sua aluna, pelas contribuições ao meu trabalho desde o mestrado. À Aline, agradeço a oportunidade de aprender mais em suas aulas, seminários, palestras..., e também pela oportunidade de caminhar lado a lado, pelos interesses comuns. Ao

Thiago, sou grata pela parceria que extrapola o contexto profissional: com você aprendi que a vida é complexa e imensa, mas que vale a pena, a despeito de tudo.

À Leila, um agradecimento muito especial por ter me recebido de modo tão carinhoso e atencioso nos Estados Unidos, na Brown, no POBS e na vida. Obrigada por ter me proporcionado horas de interlocução tão ricas. Nunca vou me esquecer das tardes em que construíamos, de fato, juntas conhecimentos que vão além do que está nesta tese. Meu estágio fez muito mais sentido porque foi sob sua supervisão.

Aos colegas e professores do POBS, meu obrigada pelo diálogo e pela convivência. Todas as contribuições que fizeram aos meus estudos estão direta e indiretamente refletidas neste texto. De maneira especial, obrigada, professor Valente, Jefferson Tenório, James Green, Jeremy Lehnen, Joyce, Mariana, Heloísa, Renato, Michael, João, Kevin, Andressa e Marina. Que sorte ter meu caminho entrecruzado ao de vocês.

Também agradeço aos colegas do PPGLit e do Grupo de Pesquisa Literatura e tempo presente. Juliana Santini, Gisele Frighetto, Gabriel Capelossi, Gabriela Grecca, Nathalia, Arthur, Valentina, Emília, Gustavo e todos os demais: foi muito gratificante passar por essa jornada trabalhando ao lado de vocês.

Ao Costa Lima, meu agradecimento por sua generosidade, disponibilidade e atenção. Além, é claro, por ser meu exemplo de como estudar teoria da literatura aqui nos trópicos.

Obrigada, Berttoni, pela oportunidade de ter uma história para contar sobre como cheguei até você: seu trabalho no @Literatoni me impactou e me proporcionou construir com você uma amizade. Sua vida profissional me trouxe a alegria da parceria incrível nas tantas atividades conjuntas que desenvolvemos. Espero que você saiba o quanto contribuiu para que este trabalho seja o que é.

Às pessoas que estiveram comigo durante a maior parte do tempo desta jornada, meu carinho e gratidão. Renata, Raquel, Nayara, Flávio, Amanda e José Augusto, obrigada pelo que compartilhamos.

Marina, Carolina e Palhares, vocês estiveram ao meu lado em um dos momentos mais difíceis que já enfrentei e permaneceram. Obrigada é pouco! Marina, obrigada por ter acreditado em mim e por ter me apoiado em todos os instantes. Carolina, obrigada pelo afeto irrestrito e profundo, por não ter me deixado me sentir desamparada.

Today, I can say that I have a family in the United States. I had the opportunity to share a place with such special people and because of them I could call it Home. Kim, Jill, Joe and Meghan, you are my people in Providence!

Also, Providence gifted me with the international group. Mario, Angelos, Bjarne Carlos, Carlos, Raul, Yash, Irene and Alvaro, thank you, very much, for the best moments I have ever had in my life. It was a pleasure! I hope to see you again as soon as possible.

Madalina, I have no words to express all my gratitude for your friendship and support. Without you, all my experience would be meaningless. You taught me about life more than you can imagine. All that we share since we've met is one of the most beautiful things I have in my life!

Kass and Cristina, I knew, since the beginning, that I was very lucky to have the honor of call you my friends. I have no doubts that you are part of this work. Thank you for all the kindness and love you gave to me when everything seemed to be more complicated that it really was. This result, then, is also yours.

Obrigada, Joyce, por ter sido tantas vezes força e porto seguro. Por me mostrar que a vida na academia e fora dela não pode ser estéril e fria. Que existe gentileza, carinho e relações sinceras nos ambientes mais hostis. Obrigada também por me fazer ressignificar tantas coisas. Mais do que isso, obrigada pela vida compartilhada e por não me deixar esquecer que a distância é só um detalhe para quem quer e faz questão de estar junto.

Ana, Marina, Aline e Bianca, vocês foram e continuam sendo mais que rede de apoio. Obrigada por não me deixarem esquecer, por nenhum momento, que eu nunca estive sozinha nessa jornada. A alegria, a generosidade e o colo de vocês me salvaram não sei quantas vezes. Nada disso também teria sentido se não fosse com essa companhia.

Beatriz, obrigada por estar ao meu lado em cada passo, a cada decisão. Obrigada por não me deixar me perder, por me manter de pé. Obrigada por tanto amor demonstrado. Sem você o caminho até aqui seria irremediavelmente mais difícil. Essa conquista, que é minha, é nossa. Não faz sentido celebrar o resultado desse texto sem que seja com você.

Nem sempre o tempo é algo que nos favorece nessa corrida que é a pós-graduação. Camila, obrigada pela paciência, por não ter desistido de mim, por ter estado ao meu lado sempre, me incentivando, se importando, participando. Que sorte podermos estar juntas independente de tudo.

Mariana, pela companhia e pelo acompanhamento de todo esse percurso, desde quando ele começou na graduação, obrigada. Sem dúvidas tudo foi mais fácil e divertido ao seu lado. Obrigada por ter permanecido vida afora.

Vanessa e Marcos, obrigada por todo incentivo e cuidado. Por serem sempre lugar seguro em todos os meus retornos. Vanessa, a profissional que sou hoje resulta também de tudo que aprendi nas suas aulas.

Ariani, sem você o final desse percurso seria de moinhos de vento quixotescos. Sou grata por todo amor, carinho e cuidado. Você, a leveza necessária para que eu chegasse até aqui. Obrigada por não me deixar ver perder sentido em tudo isso. A vida é melhor porque há você.

Aline, Wagner, Anselmo e Thiago, obrigada por me acolherem e por serem fonte renovadora de energia em tantos momentos.

Aos meus pais, irmãos, avó, Karin, Thales e Thales Filho, obrigada por não me deixarem faltar absolutamente nada em nenhum momento. Obrigada por me fazerem sentir sempre amparada e pela compreensão de que nem sempre é possível estar tão perto quanto gostaríamos. Obrigada por me encorajarem a alçar voos cada vez mais distantes.

Por fim, para Dacha para sempre.

Parece-me inevitável que, quanto mais me afasto da orientação documental-nacionalista, dominante na América Latina, mais me exponho a ser considerado um 'fora do lugar'.
- Luiz Costa Lima

Luiz Costa Lima: uma obra em questão

RESUMO

Estamos, desde o início deste segundo milênio, favorecendo o aprimoramento do modo de viver *data driven*. Nesse aprimoramento, o mercado vai instituindo a sua lógica de especulação e prospecção de demandas e pautas a partir dos discursos socialmente circulantes para oferecer aos consumidores produtos que atendam seus interesses até chegarmos neste auge da dadosfera (BEIGUELMAN, 2021). Desde o início desse aprimoramento até este momento em que o consolidamos, a informação é o grande vetor do lucro. O mercado editorial, enquanto instituição discursiva (SALGADO, 2016), através das regras midiático-algorítmicas, especula e prospecta as pautas e demandas sociais em circulação de modo a tê-las como base para a publicação, circulação e venda de livros. É certo que o autor também é fruto de seu tempo e, assim, catalisador e prisma da própria cultura no produto que escreve. No entanto, para ser publicado e ter alguma repercussão, precisa fazer parte da dinâmica do mercado editorial. Isso, em definitivo, desde que começamos a assumir a informação enquanto vetor organizacional do pensamento ocidental, determina os temas e as formas da literatura. No Brasil, vimos, pouco a pouco, passando por um processo político progressista que reflete ideologias as quais centralizam as questões de igualdade e justiça social. Quando tivemos uma presidente ex-militante contra a ditadura militar de 1964 - o que coincide com os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade e com a efeméride dos 50 anos desde o regime -, vivíamos o auge das informações, discursos e demandas sociais por uma democracia inclusiva, justa e diversa, que olhasse para sua história passada, presente e futura, com essas lentes. Grupos favoráveis a essa ideologia e contra ela equivalem aos grupos favoráveis a reparações históricas quanto aos diversos autoritarismos por que passamos desde a colonização e grupos que não acham que isso deveria ser um valor de gestão da política do país. Independente do polo, contra ou a favor, o debate estava posto, as informações polarizadas estavam em circulação, gerando demandas a serem atendidas pelo mercado e pelo mercado editorial. A coincidência entre “ser a favor da ditadura” e “ser contra tais valores como guias da gestão do Estado” e entre “ser contra a ditadura” e “ser a favor de uma social democracia específica” teve reflexos para a literatura, sobretudo em um de seus nichos. Essas combinações politizam e referencializa a representação literária (o que é positivo e saudável) em detrimento do trabalho com a ficção, marcando-se, assim, o *boom* do romance pós-ditatorial contemporâneo. Esse romance que, publicado desde os anos 2000, tematiza a ditadura em seu enredo, tem uma narrativa tentacular que materializa a estética da insurgência a ser posta na forma de produto literário (ZOHAR, 2017) o qual será neutralizado pela necessidade do lucro, fim de todo processo mercadológico. Nosso trabalho, tendo como base a Teoria do Controle do Imaginário, de Luiz Costa Lima (2007; 2009), descreve esse fenômeno e comprova a hipótese de que *Noite dentro da noite*, de Joca Reiners Terron, e *Trilogia Infernal*, de Micheline Verunschik, escapam de tal descrição.

Palavras-chave: mercado editorial; controle do imaginário; romance pós-64; romance pós-ditatorial contemporâneo; Micheline Verunschik; Joca Reiners Terron.

ABSTRACT

Since the beginning of this second millennium, we have been favoring the improvement of the data-driven way of living. In this improvement, the market is increasingly establishing its logic of speculation and prospecting of demands and agendas by using socially circulating discourses. Through this mechanism, the market can offer to the customers products that fit in their interests until we reach the current peak of the datasphere (BEIGUELMAN, 2021). From the beginning of such improvement until this very moment in which we consolidate it, information is the great driver of profit. The publishing market, which functions as a discursive institution (SALGADO, 2016), utilizes the media-algorithmic rules to speculate and explore the agendas and demands socially in circulation and incorporates them as a basis for the publication, circulation, and sale of books. Indeed, the author is also a result of his time and has a position in this dynamic as a catalyst and prism of culture that appears filtered in his written products. To be published and to the publication have some impact, however, it is necessary to take part in the publishing market dynamics. This is the logic that definitely determines the themes and forms of literature since we began to assume information as an organizational vector of Western thought. In Brazil, we have seen, little by little, a progressive political process that reflects ideologies centralizing issues of equality and social justice. When we had a president who was a former activist against the military dictatorship of 1964 (which coincides with the work of the National Truth Commission and the 50th anniversary of the regime) we were experiencing the peak of information, discourses, and social demands for an inclusive, fair, and diverse democracy, capable of looking at its past, present and future with that very lens. Groups in favor of this ideology and against it are equivalent to groups in favor of historical reparations regarding the various authoritarianism agendas we have experienced since colonization and groups that do not think this should be a value in managing the country's politics. Regardless of the pole - in favor or against it -, the debate was set, and polarized information was in circulation, generating demands to be met by the market and the publishing market. The coincidence between "being in favor of the dictatorship" and "being against such values as guides for State management" or between "being against the dictatorship" and "being in favor of a specific social democracy" had consequences for literature, especially in one of its niches: the 1964 dictatorship literature. In fact, due to the context introduced, this literary segment presented a politicized and referentialized literary representation (which is positive in the sense that literature could be an equalizer of political debate). On the other side, nonetheless, the fiction work was marginalized. This scene - more referentialization, less fiction - made the boom in Brazilian contemporary post-dictatorial novel. This kind of literature has been published since the 2000s and centralizes the 1964 dictatorship in its plot. It also has a tentacular narrative that materializes the aesthetics of insurgency to be put in the form of a literary product (ZOHAR, 2017) which will be neutralized by the need for profit, the end of the entire marketing process. Our work, based on the Theory of Imaginary Control by Luiz Costa Lima (2007; 2009), describes this phenomenon and proves the hypothesis that *Noite dentro da noite* by Joca Reiners Terron, and *Trilogia Infernal*, by Micheline Verunschik, escape such description.

Keywords: publishing market; imaginary control; post-64 novel; Brazilian contemporary post-dictatorship novel; Micheline Verunschik; Joca Reiners Terron

RESUMEN

Desde principios de este segundo milenio, hemos favorecido el perfeccionamiento del estilo de vida basado en datos. En este proceso, el mercado está estableciendo su lógica de especulación y búsqueda de demandas y agendas a partir de los discursos que circulan socialmente. Como resultado de esta actividad, el mercado ofrece a los consumidores productos que satisfacen sus intereses reflejados en las demandas y agendas de los discursos socialmente circulantes. Desde el inicio de aquél perfeccionamiento hasta su consolidación, la información se convierte en el gran vector del lucro, culminando en esta cúspide de la dataesfera (BEIGUELMAN, 2021). El mercado editorial, como institución discursiva (SALGADO, 2016), a través de reglas algorítmicas o mediáticas, especula y explora las agendas y demandas sociales en circulación para utilizarlas como base para la publicación, circulación y venta de libros. Es cierto que el autor también es el resultado de su tiempo y, por tanto, catalizador y prisma de la propia cultura en el producto que escribe. Sin embargo, para ser publicado y tener algún impacto, es necesario que forme parte de la dinámica del mercado editorial. En definitiva, desde que empezamos a considerar la información como vector organizativo del pensamiento occidental, esta ha determinado los temas y formas de la literatura. En Brasil, hemos visto, poco a poco, un proceso político progresista que refleja ideologías que centralizan cuestiones de igualdad y justicia social. Cuando tuvimos una presidenta que fue una ex activista contra la dictadura militar de 1964 - lo que coincide con los trabajos de la Comisión Nacional de la Verdad y con el 50 aniversario del régimen - vivíamos la cúspide de la información, discursos y demandas sociales en favor de una democracia inclusiva, justa y diversa. Los grupos a favor y en contra de esta ideología equivalen a grupos que abogan reparaciones históricas respecto a los diversos autoritarismos que hemos experimentado desde la colonización y a grupos que no consideran que esto deba ser un valor en la gestión de la política del país. Independientemente del polo, a favor o en contra, en el que se establezca el debate, la información está circulando y generando demandas que van siendo atendidas por el mercado y por el mercado editorial. La coincidencia entre “estar a favor de la dictadura” y “estar en contra de valores que guían la gestión del Estado” o entre “estar en contra de la dictadura” y “estar a favor de una determinada socialdemocracia”, ha tenido consecuencias para la literatura, especialmente en uno de sus nichos, la literatura de la dictadura de 1964. Estas combinaciones politizan y referencian la representación literaria (lo que es positivo y saludable) en detrimento del trabajo con la ficción, marcando así el auge de la novela brasileña posdictatorial contemporánea. Esta novela, publicada desde los años 2000, centra su trama en la dictadura y presenta una narrativa tentacular que materializa la estética de la insurgencia para plasmarla en forma de un producto literario (ZOHAR, 2017) que será neutralizado por la necesidad del lucro, el final de todo el proceso de marketing. Nuestro trabajo, basado en la Teoría del Control del Imaginario, de Luiz Costa Lima (2007; 2009), describe este fenómeno y prueba la hipótesis de que *Noite dentro da noite*, de Joca Reiners Terron, y *Trilogia Infernal*, de Micheline Verunschik, escapan a tal descripción.

Palabras clave: mercado editorial; control de la imaginación; novela pos-64; novela brasileña posdictatorial contemporánea; Micheline Verunschik; Joca Reiners Terron.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 -	Número de publicações por ano	10
Gráfico 2 -	Número de Republicações por ano	10
Gráfico 3 -	Número de romances premiados por editora	10
Gráfico 4 -	Número de romances publicados por editora	10
Gráfico 5 -	Número de romances republicados por editora	10
Gráfico 6 -	Concentração de editoras por região do país	10
Gráfico 7 -	Número de autores por região de nascimento	10
Gráfico 8 -	Número de autores por geração a que pertencem	10

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 -	Lista de títulos, autores e editoras organizados por ano de publicação.	10
Tabela 2 -	Republicações organizadas por ano de publicação original e anos de republicação conforme quantas vezes houve a republicação	10

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - O argumento a se expandir.....	13
CAPÍTULO 1 – Um começo possível: pressupostos teóricos ou da fundação do estudo.	24
1.1 Sujeito, sociedade, sentidos.	25
1.2 Hierarquização dos discursos.....	29
1.3 Tradição da verdade e controle.....	34
1.4 Controle: América Latina, Brasil.....	41
1.5 O discurso ficcional.....	45
1.6 <i>A mimesis</i> : base do ficcional.....	49
1.7 A verdade do mercado é vender qualquer verdade.....	56
1.8 Metáfora, <i>mimesis</i> , mercado: o estudo do meu <i>corpus</i>	62
CAPÍTULO 2 – O controle do imaginário na contemporaneidade e o boom do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo.....	67
2.1 Pressupostos sobre o sistema literário: onde funciona o controle contemporâneo? .	69
2.2 O mercado editorial no contexto da ditadura: primeiras delimitações do controle contemporâneo.....	81
2.3 Consolidação do mercado editorial brasileiro: estabelecimento dos mecanismos de controle contemporâneo.....	89
2.4 Os romances contemporâneos que tematizam a ditadura sob o controle do imaginário contemporâneo.....	96
2.4.1 A questão do boom do romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro.....	96
2.4.2 Nossa contribuição para uma possível leitura do boom.....	100
2.4.3 Considerações sobre o boom a partir de uma análise de dados.....	117
CAPÍTULO 3 – Tentacularidade narrativa, insurgência e violência monetária como mecanismos de controle.....	138
3.1 Uma história possível para a insurgência.....	139
3.2 Figurações da ditadura de 1964 no romance: da urgência à insurgência.....	146
3.3 Violência monetária: o custo discursivo da resistência e da reexistência.....	162
CAPÍTULO 4 – Noite dentro da noite e Trilogia Infernal: dois dribles à marginalização do ficcional.....	168
4.1 O drible de Noite.....	169
4.2 O drible Infernal.....	203
CAPÍTULO 5 – Uma cartografia (do controle) da crítica literária que estuda o romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo.....	251
5.1 Controle externo.....	252
5.2 Uma cartografia das abordagens críticas do romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro.....	257
5.3 A literatura como História.....	262
5.4 A literatura como Resistência.....	281
5.5 A literatura como Memória.....	306
5.6 Trilogia Infernal e Noite dentro da Noite: fortuna crítica do <i>corpus</i>	331
5.7 Um epílogo possível, um prelúdio ao porvir.....	340
CONCLUSÃO.....	344
REFERÊNCIAS.....	348

INTRODUÇÃO - O argumento a se expandir

Não é de hoje, tampouco de ontem, a pergunta sobre o estatuto da literatura. Afinal, o que é literatura? A essa pergunta vimos respondendo, do ponto de vista da cultura ocidental, ao menos desde os gregos. A literatura, aliás, nasce no entre-lugar teórico-artístico¹, no sentido de que ao acontecer enquanto arte propõe um pensar sobre ela, sobre o que é que ali se inaugura: a literatura, em si, ao nascer, faz surgir junto a teoria sobre ela.

Com esse nascimento teórico, implícito na pergunta “o que é literatura?”, se fez necessário pensar, além do como se faz, por que se produz literatura? Para quê? Para quem? E, com isso, passamos a ter de dar conta do fenômeno literário em sua maior complexidade. Passamos a ter de lidar com a reflexão sobre o que é e como é escrever literatura; sobre o que é e como é ler literatura. Sim, porque falar e definir “literatura” é não só pensá-la, ela mesma, mas, igualmente importante, considerar as condições que circunscrevem e possibilitam a sua existência.

Um de nossos pressupostos fundamentais, portanto, durante o desenvolvimento desta pesquisa, é que as condições pré-existentes e que circunscrevem, num dado tempo e espaço, a produção e a recepção literárias afetam diretamente o resultado dessa produção e dessa recepção. Nada existe fora do mundo ou fora do tempo. Tudo resulta do horizonte cultural de um dado lugar em um momento específico e do modo como os grupos sociais e os sujeitos, nas suas individualidades, lidam com ele. Tudo isso influi no modo de ser, pensar, agir, criar, escrever, ler, fazer circular as criações, textos e leituras.

Então, o que é? Como se faz? Para quê se faz? Quem faz? Para quem se faz? ... A soma das perguntas vai deixando mais espessa a inquietação em torno da atividade literária. Quando é literatura? Por que é literatura? Quem pode dizer que é literatura? Quem faz circular a literatura? Como fazer sua circulação e distribuição acontecerem? Quem pode falar sobre ela de forma especializada? Como falar sobre ela de forma especializada? Em que consiste falar sobre ela de forma especializada?

Nem todas essas perguntas têm respostas em todos os tempos e espaços de nossa história ocidental. Assim como quando há respostas, elas variam de época pra época e de lugar para lugar. Mas o fato é que à medida que vão surgindo, essas perguntas vão integrando e (re)configurando um polissistema literário sobre o qual ainda falaremos. Polissistema esse

¹ O que é a literatura clássica Greco-latina senão aquela tradicionalmente considerada o berço da literatura ocidental, mas também o berço de teoria da literatura com as proposições de Platão e Aristóteles? É certo que precisamos estar atentos à Epopeia de Gilgamesh, anterior a Homero e a outros textos recém-descobertos. Mas o que são os estudos sobre algo sem um marco inicial que determine de onde parte o olhar? Partamos, então, da tradição para aos poucos ir colocando algumas perguntas para ela.

que também não é o mesmo desde sempre. À medida da passagem do tempo, ganha e perde atores pela determinação política, cultural e econômica de cada organização social.

Toda sociedade se organiza e é organizada, em uma via de mão dupla, em cada momento e lugar, por suas circunstâncias políticas, econômicas, culturais, educacionais, religiosas, etc. Tais circunstâncias constituem um quadro de referência para os que vivem sob tais cenários. E cada indivíduo, embora atravessado por todas as condições de seu tempo, as experiencia subjetivamente, de acordo com a formação que teve, consoante sua classe social, a tradição familiar a que pertence, a educação que recebeu, sua formação profissional, os grupos sociais com os quais convive. Só pensamos, agimos e transformamos o nosso redor a partir do que somos e isso que somos não é, senão, uma coletividade interpretada. Interpretação que soa, ressoa e, quando ecoa, transforma e modifica o já vivido. Estamos constantemente lendo o mundo. E se o lemos é porque o existir do homem começou a escrevê-lo em algum momento. E à leitura é inextricável a interpretação, que depende de toda uma formação subjetiva que é a apreensão individual feita a partir de filtros sociais de modo particular.

E de que modo isso diz respeito à constituição literária? Para começar a conversa, o sujeito escritor, que cria e inventa com as palavras, assim só o é e o faz a partir dos atravessamentos discursivos advindos da coletividade que (o) integra. Quero dizer, do quadro de referências que o forma durante a vida e de como o interpreta. Mais na ponta desse afunilamento, de sua formação sócio-ideológica, do aprendizado doméstico, religioso, escolar, profissional, do ambiente de trabalho, da associação de bairro, dos companheiros de partida de tênis, dos colegas de aulas de pintura, etc. De cada grupo incorporamos discursos que passam a nos constituir naquilo que somos, nunca de modo definitivo, porque também mudamos. Viver é estar constantemente à deriva do acaso e sujeito a deslocamentos. Assim é o escritor, assim é o leitor. E também os inúmeros sujeitos atores do tal polissistema literário.

Todos esses discursos que nos atravessam e formam nossas fraturas e contradições são fragmentos de nós mesmos. O escritor cria, o leitor lê, os agentes do sistema literário agem a partir e nos limites desses atravessamentos que conformam suas vivências e experiências de mundo.

Dito isso, é preciso começar a acompanhar o raciocínio a partir do pressuposto de que há duas dimensões primárias na discussão sobre o literário: uma, que diz respeito às relações entre realidade, imaginário e ficção na literatura – relação essa, de nossa perspectiva, permeada pela *mimesis*. Sobretudo no que concerne ao romance, gênero em discussão neste trabalho. A segunda dimensão é a circunscrição da primeira, quero dizer, a que diz respeito às

condições de produção e recepção da literatura em um dado momento e lugar. A primeira dimensão é a de catalisação sócio-subjetiva da conjuntura a partir da qual se escreve e se lê. A segunda é a conjuntura ela mesma e as condições que oferece para que se escreva e se leia. À medida que a primeira é sempre produto de uma apropriação subjetiva do vivido, este, no ato de escritura e leitura, ganha sempre algo novo. Assim que o contexto também é constituído da catalisação sócio-subjetiva dele feita pela invenção. À parte o final circular da relação hermenêutica entre tais dimensões, já não é nenhuma novidade que o vivido, não sendo lógico e funcionando de modo orgânico, não normativo, avesso às explicações fundadas na relação entre causalidade e consequência, têm, a despeito de toda dinamicidade que o constitui, interferência direta, portanto, nas criações e leituras. Interferência, já podemos dizer, bastante potente.

O que ainda não dissemos a respeito da constituição da individualidade é que os atravessamentos discursivos constituintes dos sujeitos não são simplesmente fortuitos, mas desdobrados das estruturas de poder que organizam a sociedade. Embora o vivido seja não normativo, no sentido de que seus acontecimentos não podem ser explicados por uma racionalidade teleológica que tudo inter-relaciona, alguma normatividade sempre rege os modos de viver. O mundo é feito de uma organização hierárquica de poder e micro-poderes, constantemente em disputa, é verdade, em que quem alcança os estratos mais altos de comando domina a proposição das regras de organização e comportamento social impondo os seus valores como verdades a organizarem todo o organismo social, de modo que quem dessas verdades desviar acaba arcando com alguma consequência.

A hegemonia de grupos sociais sobre os outros coloca em evidência os discursos dominantes e propicia a possibilidade de aparecer escalas de dissonância com discursos próprios. Assim, é de nosso interesse refletir e pensar o discurso, sempre culturalmente e socialmente determinado, como instrumento para a construção politicamente interessada do poder. Em consonância com os valores culturais de uma sociedade, os discursos hegemônicos têm função de manutenção do *status quo* e os contra-hegemônicos funcionam questionando aquele *status* na intenção de tornar-se hegemonia. A vida acontece entre as camadas de sentido produzidas nessa escala muito dinâmica do que é contra-hegemônico ao apenas temporariamente no comando.

Assim, a dominância de certos valores hegemônicos culturalmente impostos determina as formas de pensar e de agir dentro de determinado sistema. A partir deles, se padronizam e regulam as verdades que direcionam os *modus vivendi*. Essas verdades ora possuem mais força normativa pré-configurada com consequências punitivas explícitas, ora estão de tal

forma internalizadas nessa organização, que têm as consequências acontecendo implicitamente, conforme o comportamento individual ou coletivo acontece. Tais diretrizes enquadram ou dão moldura ao contexto da coletividade ser individualmente interpretada. No entanto, nada é assim muito lógico na organicidade do vivido, como já dissemos. Há muitas variáveis envolvidas em tal disputa e que dependem do quadro de referências de determinado tempo e espaço, como também das interpretações possíveis, no âmbito subjetivo, de acordo com a formação de cada sujeito e os processos que o identificam integrante de determinados grupos, as variações interpretativas dentro desses grupos etc.

Em termos literários, isso significa, em linhas gerais, 1) que do centro às margens, as disputas vão determinando canonizações assim como rupturas e desconstituição de cânones²; incorporações à tradição e à história literária ou apagamentos e rasuras; 2) que os aspectos culturais no poder ensejam contexto e organização específicos do vivido a determinarem o que é passível de ser representado literariamente e os limites dessa representação; e 3) que tanto na criação quanto na leitura, integrar estratos hegemônicos autoriza institucionalizar uma resposta e atribuir a ela caráter oficial à pergunta o que é e o que deixa de ser literatura, além de permitir determinar respostas oficiais para todas aquelas perguntas iniciais desta introdução.

Daí a importância da análise contextual. A cena literária, tenha ela quantos elementos tiver dentro de uma cultura particular, é constitutiva do que se chama de literário e de literatura em um período e geografia específicos. Mais precisamente, as condições de produção e recepção literária afetam diretamente os modos de construção e apreensão da obra em si.

Tudo isso nos coloca diante da cena literária brasileira contemporânea e do questionamento de seu entendimento a partir dessas proposições iniciais, que ganharão melhores contornos e profundidade no transcorrer desta leitura. Interessa-nos, para a fatura desta tese, pontualmente, o modo como o tema da última ditadura que vivemos passou a figurar nessa urdidura, criando uma configuração específica dentro do polissistema. Interessa-nos, assim a compreensão de como tal tema ocupou um lugar na sociedade, de modo que atendeu ao interesse do que, por ora, vamos chamar de “mercado” através das inúmeras apreensões subjetivas individualizadas no horizonte de expectativas atual, corroborando com um discurso hegemônico capitalista neutralizante.

² Falamos em “canonizações” e em “cânones”, no plural, uma vez que todas as margens têm seus cânones, assim como as variações de poder também tem suas tradições. Falar em um só cânone é apagar a diversidade cultural e social, assim como a pluralidade dos processos interpretativos de cada indivíduo.

Existiu todo um contexto que movimentou o polissistema literário no tratamento do tema da ditadura de 1964 desde os anos 2000 para cá. Desse movimento resultou o *Boom* do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo (nosso ponto de partida para contextualizar o *corpus* desta pesquisa). Esses romances são publicados em um polissistema norteado pelas regras de mercado já que a literatura circula, sobretudo desde o século XX, à medida que os livros são vendidos, o que hoje se dá nas livrarias, nos *marketplaces*, nas redes sociais. Esse mercado funciona através da especulação e prospecção de pautas importantes socialmente que, de tão relevantes, ganham maior circulação discursiva na sociedade, ensejando contexto para a oferta de produtos que atendam a demanda de se falar sobre tais tópicos. Nas últimas décadas, o mercado e o mercado editorial vêm aprimorando seus mecanismos de especulação e prospecção, que passaram a ter como aliado a grande mídia e as grandes corporações que apostaram na tecnologia *data driven*. Mídia e tecnologia de dados, hoje, são extremamente potentes no rastreo das demandas presentes nos discursos socialmente circulantes, fazendo com que a moeda desse sistema seja a informação.

Essas pautas, temas e assuntos presentes nos discursos socialmente circulantes trazem à tona discussões vetorizadas pela classe hegemônica mercadológica. Com essas discussões, se concorda com interesse na manutenção do *status quo* ou delas se discorda lutando por outros valores hegemônicos. De todos os modos, o embate ideológico movimenta as discussões que estão em instituições diversas, políticas, sociais, econômicas, culturais, artísticas, literárias.

O *Boom* do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo acontece neste segundo milênio, ensejado por uma conjuntura mundial, latino-americana e brasileira em que a agenda política acena economicamente de forma interessada para a elite conservadora cujos valores ordenam a macroestrutura dos Estados enquanto se acena também para um programa progressista que, em termos de pragmática política, não coaduna com a moral da elite conservadora que coloca as cartas do poder em funcionamento. Assim, pra além dessa disposição capitalista específica, passam a figurar, no Ocidente como um todo e no Brasil especificamente, discussões, ideias, movimentos, etc., em direção a propostas mais progressistas. Ressalte-se que, para a classe hegemônica capitalista, assim como para a instituição que a representa, o mercado, não importa a posição política, importa o lucro.

No Brasil, isso favorece a ascensão dos governos petistas ao poder, assim como a estruturação de um Estado cuja administração se faz na coalizão dos interesses do Centro com o progressismo populista da social democracia neodesenvolvimentista de Lula. Nessa agenda também é favorecida, sobretudo durante os governos Dilma, a luta dos grupos e familiares dos

mortos e desaparecidos políticos, assim como a estruturação de políticas públicas pró-memória. Assim, o assunto da ditadura é um dos que ganha propulsão e visibilidade no Brasil, sobretudo em razão da figura de Dilma Rousseff, da Comissão Nacional da Verdade e do Cinquentenário do Golpe em 2014. Os mecanismos de mercado descritos captam o aumento da circulação do assunto, já que o que importa é o lucro (e não a moral ideológica em curso), fazendo resultar um contexto favorável para tais publicações.

Além disso, a ditadura de 1964 ainda é um acontecimento muito recente. Faz apenas sessenta anos que ela teve início e praticamente quarenta anos que ela acabou. Por isso, ainda temos uma geração viva, que experienciou o período e que está atravessada, nas suas individualidades, por essa experiência vivida. Falamos de grupos que ora concordam com o que entendem que foi a ditadura ou que discordam de suas diretrizes. Assim, à medida que o tema ganha destaque nas discussões, nos movimentos, na mídia, abre-se espaço para que dela se fale, independente do ponto de vista positivo, negativo ou moderado. A demanda, portanto, acaba posta discursivamente em circulação. As experiências vividas são catalisadas e prismadas por sujeitos que, além do vivido e do modo como lidam com ele, são leitores, escritores, editores, donos de editoras, idealizadores de prêmios literários, diretores de revistas, periódicos, perfis literários em redes sociais, jornalistas, etc., que acabam incentivados por um contexto favorável para o tratamento do tema. O mercado, através de seus mecanismos, recebe a demanda e a atende com produtos diversos. Dentre eles, notícias, reportagens, filmes e... livros. Dentre estes, literatura e não-literatura. Em termos de literatura, poesia, romance ficcional e não-ficcional.

Um ressalte precisa ser feito para que não fique, de início, a impressão de um argumento ingênuo, simplista e determinista. Apresento aqui uma introdução a uma discussão bastante complexa que leva em conta o fato de que não é “do dia para a noite” que o “mercado” acorda e toma para si um tema em destaque, instruindo editoras a pedirem aos escritores que escrevam sobre a ditadura. Não se trata disso.

Estamos dizendo que a história do Brasil é complexa, plena de episódios autoritários, violentos e mal tratados ou resolvidos, como o caso da ditadura de 1964. Pessoas que viveram esse período ou suas consequências (porque vivemos seus desdobramentos até hoje, como ressaltaremos adiante), têm suas subjetividades constituídas por essa experiência direta ou indireta, fazendo com que a sociedade tenha o tema em seu horizonte de expectativas. Essas pessoas são sujeitos igualmente complexos, que nos diferentes papéis sociais que assumem, são também leitores, são escritores, são editores, são donos de editoras, etc.

Desde a “transição lenta e gradual”, no acúmulo do tempo, pelas movimentações sociais (dos que viveram e sobreviveram à ditadura, dos grupos, dos pesquisadores, dos familiares das vítimas, da mídia, etc.), o tema foi escalando, favorecido por uma conjuntura internacional e nacional. Os sujeitos que integram gerações que tem alguma relação ou vivência com o tema, acabam tendo espaço e oportunidade quanto à circulação do assunto nessa conjuntura favorável. Durante esse longo processo em que a ditadura se estabelece, passa pela abertura, acaba, deixa marcas e consequências, e as pessoas continuam a falar dela, o mercado especula e prospecta com instrumentos cada vez mais sofisticados tais discursos, na medida em que vão ganhando pujança e relevância social. Não à toa tivemos o *Boom* de 1975 (Gonçalves e Hollanda, 1980) e os romances de memória e autobiográficos nesse transcorrer de tempo. Então, quando o tratamento do assunto parece se arrefecer ante a falência imposta pela Lei de Anistia e as negações a seu questionamento, ele vai, pouco a pouco, ganhando força novamente para combater esse arrefecimento em prol de uma justiça de transição paralela (e assistimos a algumas poucas publicações de romances sobre o tema por ano, desde os anos 1990 até a primeira década dos anos 2000). Isso até o ponto em que alça um lugar de destaque nos discursos circulantes com Dilma Rousseff e sua política de governo.

Então assistimos a um novo *Boom*, esse do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo, que veio se consolidando, sobretudo, durante os governos petistas, tendo sua apoteose com a figura de Dilma Rousseff, com a repercussão da Comissão Nacional da Verdade e da efeméride do cinquentenário do golpe de 1964, e com o *impeachment* da ex-presidente e ex-guerrilheira circunstanciado pela sobrepujança das novas direitas na sociedade brasileira. Há, portanto, um lento e gradual processo que, por acumulação de acontecimentos e repercussão midiática, vai escalando determinado tema e gerando demandas a partir dele. Demandas às quais o mercado, que é o que estrutura a sociedade ocidental hoje, responde.

Feito o ressaltado, podemos dizer que o *Boom* a que nos referimos é aquele dos romances, ficcionais ou não, que, publicados dos anos 2000 até o presente, centralizam a ditadura em seus enredos a partir da ideologia que não fere os direitos humanos pela rasura e negação da história. O estudo sobre os romances que centralizam a tematização do regime, da perspectiva rasurante e negacionista já foi feita, como indicaremos em nosso texto adiante. O *Boom* de que falamos resulta em aproximadamente cem obras escritas por oitenta escritores e publicadas por cinquenta e cinco editoras. E quase 50% desses romances foram indicados a premiações, tendo ficado entre os semifinalistas e finalistas.

Esse cenário nos coloca diante da ideia de que hegemonicamente esses romances, produtos do mercado editorial, atendem ao controle do lucro: não importa o que está sendo publicado em matéria de ideologia desde que haja algum retorno sobre o investimento da publicação. Esse é um primeiro controle que se estabelece sobre a literatura: o escritor tentará tergiversar as tendências do mercado editorial, o editor atenderá aos interesses dos donos das editoras e suas propostas de marca, assim como os livreiros e as livrarias. No entanto, um dos critérios determinantes das tendências de mercado dialoga com uma outra instância de controle tradicional no Brasil: aquela da referencialidade. A necessidade de se ter sempre uma verdade regendo a organização social alça o verdadeiro a um crivo substancial do produto literário aqui no país. Assim, se falar da ditadura é circunstancialmente lucrativo, há um jeito específico de fazê-lo para ter uma maior circulação. Deste modo, os romances que, publicados recentemente, tomam a ditadura como determinante para a construção e evolução de seus enredos são controlados pelos mecanismos do mercado tanto no direcionamento do tema, quanto na estruturação de sua forma. Ao mercado interessa que se fale do tema em destaque. A forma, contudo, acaba vetorizada pela hegemonia de uma tradição da verdade que é referencial e que veta ou marginaliza qualquer tentativa de trabalhar o tema ficcionalmente.

Esses romances, em geral, a partir da centralização da ditadura em seus enredos, tentacularizam referencialmente outras opressões históricas constitutivas do Brasil, abordando a ditadura pela iluminação de perspectivas, até o momento, pouco exploradas pela história oficial. Decorre disso um aspecto insurgente da configuração desses textos, na medida em que trabalham, através da representação literária, a política da não aceitação pacífica de todas aquelas formas de opressão, incluindo-se aí, é claro, aquelas que serviram de fundação para os valores estruturantes da ditadura. Sobre essa forma, em contrapartida, o mercado atua neutralizando o aspecto ideológico da tentacularidade insurgente e reduz o livro ao seu estrito valor monetário. O público interessado, ao comprar o livro por reconhecimento e pela representatividade de sua luta, com interesse em fazer ressoar e amplificar o debate, é violentado monetariamente por essa neutralização. Por outro lado, se o mercado neutraliza a ideologia, permitindo-se que se publique qualquer coisa sob um determinado formato desde que renda lucro, as ideologias de que falamos (de valores avessos aos da classe representante do vetor econômico) enfrentam a neutralização usufruindo do espaço que o mercado oferece na aquisição ou consumo de suas próprias referências insurgentes sob a forma de literatura.

Esse é um cenário genérico que tenta cobrir a caracterização da produção e da recepção dos quase cem romances publicados. No entanto, há exceções à referencialização e ao apego à verdade, como a que nosso *corpus* enseja. Entre as quase cem obras publicadas,

tomamos os romances da *Trilogia Infernal*, de Micheline Verunschik, e o *Noite dentro da noite*, de Joca Reiners Terron, como motivo de análise de um trabalho em que a evocação do regime assente ao controle da neutralização ideológica para produção e consumo e, no entanto, dribla o controle da referencialidade, assumindo as consequências de ficarem à margem da cena do *Boom* em razão de sua ficcionalidade. Daí o objetivo deste trabalho: pensar o controle do imaginário contemporâneo nos romances ficcionais *Noite dentro da noite – uma autobiografia* (Terron, 2017) e *Trilogia infernal* (Verunschik, 2018).

A hipótese desta tese, enfim, é a de que, na dinâmica do polissistema literário, o nosso *corpus* permite explicar o jogo entre um menor controle de referencialidade, que libera o ficcional, e um maior controle mercadológico que marginaliza a ficção por esta figurar mais liberada, considerando os padrões de apego à verdade que atravessam e permanecem incrustados no pensamento brasileiro. Intentamos demonstrar que os romances do *corpus* escolhido são, cada um a seu modo, ficcionalmente mais livres e, por isso, teve menos repercussão. Isso porque a representação da ditadura seria lastro ou contrapeso do ficcional, pulverizando, rarefazendo ou diluindo a referencialidade em detrimento do desenvolvimento da realidade interna das obras, o que tem o efeito de potencializar (e não esvaziar) as discussões que ensejam. Isso se comprovará a partir de nossa fundamentação na Teoria do Controle do Imaginário e na Teoria da Ficção, de Luiz Costa Lima (2007; 2009; 2015; 2021), assim como por meio do trabalho com o conceito de polissistema literário, de Even-Zohar (2017), e do conceito de mercado editorial enquanto instituição discursiva de Salazar Salgado (2016).

No primeiro capítulo, então, você lerá sobre a base teórico-epistemológica que explica a instituições desses controles e suas consequências estéticas para a obra literária em razão da constrição da *mimesis* e, conseqüentemente, da ficcionalidade. De igual modo, estará apto a entender como os romances de nosso *corpus*, sendo ficcionalmente mais livres, acabam marginalizados mercadologicamente. No segundo capítulo estarão dispostos os pressupostos a partir dos quais entenderemos a dinâmica do polissistema literário e seus autores, assim como a história da configuração desse polissistema e de sua disposição da cena literária tal qual a percebemos hoje. Nesta cena literária, ainda, descreveremos o *Boom* do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo. O terceiro capítulo caracterizará tal romance a partir de sua tentacularidade narrativa, de seu caráter insurgente e da violência monetária a que está submetido, diferenciando-o do romance pós-64, aquele publicado durante a ditadura e a abertura política. O quarto capítulo demonstra, por meio da análise do *corpus*, como eles podem ser lidos, de maneiras diferentes, como romances ficcionalmente mais livres. O quinto

capítulo, enfim, demonstra como a recepção do *Boom* e de nosso *corpus*, de forma geral, pende mais para as leituras referenciais pragmatizantes do estatuto literário, tendo importância política de reforçar a luta no ecoar dos tópicos presentes nas obras e, assim, de levar menos em conta a potência da ficção para tal empreitada.

CAPÍTULO 1 – Um começo possível:
pressupostos teóricos ou da fundação do estudo

1.1 Sujeito, sociedade, sentidos.

“Viver é muito perigoso; e não é não. Nem sei explicar estas coisas. Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor” (ROSA, 1994, p.439), está dito, a certa altura de Grande Sertão Veredas. Entre o perigo e o não-perigo, vivemos e sentimos um espectro de experiências e sensações que só são apreendidas subjetivamente. Não há tradução precisa que reduza experiência e sensação a um comum. Das interações com e no mundo, sabemos somente seus efeitos e esses dependem, mesmo, dos sentires do sentente e do sentidor. Existe uma tessitura complexa no viver que diz respeito ao fato de nos relacionarmos no mundo e com o mundo por meio da linguagem. E ela, a linguagem, é feita por quem a usa, sentente e sentidor. O olhar de quem a usa a compõe. A perspectiva do usuário amplia as possibilidades de sentido na direção do uso, sempre culturalmente determinado. Sim, viver é muito perigoso.

Por causa disso, as relações humanas são sempre complexas, emaranhadas, entrançadas: a tessitura do vivido é, sim, uma rede de conexões parciais, limitadas, falhas, insuficientes, contingentes. A comunicação se dá através de seu uso culturalmente situado por um sujeito atravessado pelas circunscrições de seu tempo e espaço e através da compreensão de outro sujeito atravessado e determinado pela sua perspectiva culturalizada. A produção de sentido nunca é, portanto, plena na interação. A realidade é isso que depende, absolutamente, de sua catalisação prismática dos sujeitos em interação. Cada um apreende a realidade a partir da formação que teve, o que sempre resulta em uma versão possível a explicar aquela tessitura, sem que o real, de fato, possa ser acessado. Sem que, ainda, a catalisação prismática de um sujeito corresponda a dos outros envolvidos na comunicação.

Estamos constantemente lendo e escrevendo, interpretando e produzindo sentido, a partir de um fundo de semelhanças do vivido que entendemos de modo particular. Compartilhamos um repertório de mundo, codificado circunstancialmente em uma cultura. No entanto, é nossa formação enquanto sujeito no mundo que particulariza o entendimento da cultura multiplicando suas possibilidades interpretativas. Estamos, enfim, sempre à mercê de um conjunto de saberes compartilhados próprios de um determinado tempo e espaço em que um determinado grupo e subgrupos atuam. É claro, esse conjunto de saberes advém de tempos e espaços anteriores, viajam e se transformam com o passar dos séculos. Muitas vezes apenas o reproduzimos, sem muito questionamento. Outras vezes, o questionamos, o recompomos e passamos adiante. No entanto, só conseguimos interpretar o repetido, questioná-lo e recompô-lo com o que acessamos, agora, através da formação que temos. Para além disso,

quanto mais nos sentimos integrados em uma cultura, dentro desta, em uma classe, dentro da classe, em uma camada social, dentro desta, em um meio profissional, tanto mais perdemos a possibilidade de saber o que significa esta inserção. A ambiência social nos atravessa como se fosse nossa própria natureza. Cultura, classe, camada, meio profissional parecem-se então roupas muito leves, tão leves que a pele não sente que as transporta. Melhor, roupas que se tornam a própria pele, da qual não nos imaginamos despossuídos (Costa Lima, 2003, p.85).

Costa Lima está propondo que produzimos sentido através do emaranhado da linguagem, que só funciona dentro de uma rede, uma atmosfera, formada por diversos sistemas simbólicos. Alguns, formulados há tempos. Outros, sendo reformulados durante seu uso. Outros, ainda, sendo criados agora. E se isso vale para uma determinada sociedade, vale, igualmente, para outras, cada uma, a seu modo, de acordo com sua estrutura, fazendo com que esses sistemas funcionem diferentemente.

O arranjo e a organização desses sistemas, importados ou nativos de determinados tempos e culturas, depende da estrutura e organização da sociedade em que funcionam. Por isso um sujeito só produz sentido dentro de “uma cultura, dentro desta, em uma classe, dentro da classe, em uma camada social, dentro desta, em um meio profissional”. Porque os modos de organização social enquadram a produção de sentido e à medida que os sentidos vão sendo produzidos podem manter ou mudar tal organização.

Para retomarmos o começo dessa conversa, de sentente para sentidor, mudam as significações do mundo porque variam as interações que com e nele se tem. Variam, a depender da cultura. Numa mesma cultura, variam a depender da classe. Numa mesma classe, variam a depender da camada social. Numa mesma camada, variam a depender do meio profissional. Num mesmo meio profissional, variam a depender de outros subgrupos sociais, para além do profissional: o grupo de corrida, o grupo de pintura, os grupos das diversas atividades sociais. Dentro destes, variam a depender da formação do sujeito no que concerne à educação que teve no sentido formal e informal do termo, o que também diz respeito às famílias e seus valores. Existe, assim, um jogo de gradações universais e particulares em questão. Um jogo de universalizações e individualizações dessas universalizações.

Com isso queremos dizer que existem os valores culturais, gerais, que formam um repertório comum: a ideia que hoje temos, no ocidente, no hemisfério sul, na América Latina, no Brasil, em São Paulo, de “casa”, dialoga com uma ideia de “casa” ocidental, neste momento. Mas tem suas especificidades. Uma “casa” norte-americana, por exemplo, prescinde de tanque para lavar roupas ou de panos de chão para limpeza da casa. As roupas são sempre lavadas na máquina de lavar, o chão é sempre limpo com toalhas umedecidas de

produtos que já são fabricadas para um tipo específico de rodo diferente do que temos. No entanto, a ideia de lavar a roupa ou limpar a casa é comum. Diferenciam-se os modos de fazê-lo. Culturalmente, compartilhamos, portanto, essas ideias gerais. Mas, a sociedade norte-americana e a sociedade brasileira têm diferentes concepções de como fazê-los. E, mais além, a depender da classe e da camada social de uma mesma classe, em cada uma dessas culturas, haverá ainda mais variações. A depender da região em que isolamos essas camadas e essas classes, nos diferentes países, contaremos com ainda mais variações. A depender dos grupos e subgrupos sociais, dentro das camadas e das classes, ainda mais variações. Sobretudo porque 1. variam-se os preços dos produtos de limpeza; 2. variam-se os preços de uma máquina de lavar (mais barata nos Estados Unidos); 3. varia-se a existência ou não da ideia de “tanque” nas culturas em análise; etc.

Mais do que isso, individualmente, somos educados, seja pelos agrupamentos familiares, seja na escola, durante os convívios que estabelecemos, a entender a ideia geral de limpeza ou de lavar roupa de um modo. Lavar determinadas peças à mão ou à máquina; coloridas e brancas separadamente; brancas, com um determinado produto, e coloridas, com outro. Usar o tanque apenas para os panos de limpeza ou para lavar os calçados; lavar os calçados à máquina; lavar as roupas íntimas à mão, separadamente das roupas... E tudo isso varia, também, conforme as preferências pessoais, que vão se adaptando ao estilo de vida que temos, ao tempo disponível, etc.

O que queremos dizer com esse aparentemente excuro desnecessário sobre tanque e lavagem de roupa, senão que estamos, o tempo todo, em uma cultura, lidando com semelhanças e diferenças? Que estamos, o tempo todo, em uma cultura, lidando com as variações do repertório comum que acontecem de acordo com as formas de interpretação dos diversos grupos de que vamos fazendo parte e com as variações pessoais e particulares que damos às formas de interpretação dos grupos a que pertencemos. Lidar com semelhanças e diferenças é próprio da nossa natureza mais instintiva. É um processo básico de lidar com o mundo. E o entendimento do semelhante e do diferente varia, a partir de uma base comum, dessa mesma forma orgânica.

Mais ainda: nós não somos, em absolutamente nada, coerentes com a subjetivação dos valores que cada grupo e subgrupo social a que pertencemos regula, assim como não somos, em absolutamente nada, coerentes com os diferentes valores culturais gerais. Vimos recentemente muitos exemplos de “cidadão de bem” contra a corrupção que, no dia a dia, estaciona em lugares proibidos. Ou, para continuar no campo semântico que iniciamos, que defende a higiene, mas lava, por exemplo, os panos de chão na mesma máquina em que se

lavam as roupas íntimas (e isso dizemos, aqui do nosso ponto de vista subjetivado de higiene). A contradição é inerente ao ser humano e enriquece as relações que estabelecemos com e no mundo, assim como as formas de produzir sentido. Nós assumimos papéis e posições na sociedade, também de acordo com as estruturas comuns, dando a eles funcionalidades individualizadas, o que explica, por exemplo, o pai de família, que faz tudo pelos filhos e pelo cônjuge e a eles tudo provê, dando-lhes a melhor educação ética, moral, religiosa, mas é um assassino de aluguel. Quantas variáveis estariam envolvidas na leitura superficial desse papel? A desigualdade social (pode ser que “matador de aluguel” seja o único emprego que esse pai conseguiu); a ideia de grupo familiar (pode ser que simplesmente se assuma que para a sua família vale uma “regra” e para as outras pessoas, outra “regra”); a ideia de educação (pode ser que se deseje aos filhos, por qualquer motivo, destino diferente do pai)...

Ser sujeito implica a assunção de “(...) tantas faces quantas são as cenas em que se mostra - pois é fraturado” (Costa Lima *apud* Bastos, Pinto & Oliveira, 2019, p.43). Ou seja, “O fracionamento do sujeito se dá pelo exercício dos múltiplos papéis que cada ser humano desempenha” (Costa Lima *apud* Bastos, Pinto & Oliveira, 2019, p.44), ainda que, o senso comum imprima ao “eu” a ideia de uma unidade. Assumir-se como um “eu” quer dizer

(...) que eu é o nome - convencional como qualquer nome - que se dá à agência de papéis múltiplos (o homem religioso que no espaço da igreja atua como virtuoso é o mesmo que, ao assumir sua função de comerciante, usa da astúcia para tirar alguma vantagem sobre seu cliente e ainda aquele que, ao chegar em casa, se comporta como um marido e/ou pai prepotente etc. etc.)” (Costa Lima, *apud* Bastos, 2010, p.306)

Na verdade, produzimos sentido nas fraturas que nos constituem, no espaço intrínseco da contradição. A pessoalização dos valores sociais se dá aí. No que concerne aos valores, é preciso insistir, toda uma axiologia social é construída, ao longo dos tempos: valores religiosos, morais, éticos, jurídicos, políticos, econômicos, artísticos, etc... Esses, valores gerais sócio-culturalmente construídos, vão sendo catalisados e prismados subjetivamente. A construção desses valores e sua subjetivação, como os próprios termos anunciam, não se dão de forma gratuita. Elas refletem e são refletidas nas hierarquias sociais, que determinam hierarquias discursivas. Os diversos contextos e cenários de uma mesma cultura, as diversas culturas existentes, estão tão hierarquizados quanto a sociedade que os contém. Todos os sistemas de valores estruturantes de uma cultura e de uma sociedade, portanto, são comandados por jogos complexos de interesses que defendem o exercício de poderes.

1.2 Hierarquização dos discursos

O discurso político, econômico, científico, o discurso do cotidiano, o discurso artístico... todos, em maior ou menor grau, formam-se a partir das camadas de determinação de sentido que mencionamos, significadas nas fraturas dos sujeitos, funcionando, camadas e sujeitos, a partir de uma hierarquia organizacional que determina a importância de valorações específicas. Num determinado momento da história ocidental, os valores religiosos eram a instância máxima de poder a organizar a política, a economia, os costumes, etc. Em um determinado momento da história do Brasil, a identidade nacional ocupou esse mesmo lugar.

Esses discursos de topo das hierarquias precisam se fazer conceituais porque preceituam, de forma interessada, o vivido. A dogmática (termo empregado aqui sem nenhuma carga teórica específica), por mais que trabalhe com diversas instâncias simbólicas, precisa se assumir conceitual por uma questão de ordem. Veremos, deste ponto em diante, que o Ocidente, nos termos de Costa Lima (2015, pp. 79-80), relegou à inferioridade “toda formulação verbal que não conclua em um conceito”. Isso porque “A exaltação do conceito, (...), se confundia com a expressão revestida de gravidade” (Costa Lima, 2015, p.105), o que é fundamental para toda e qualquer forma de organização social imposta de maneira interessada.

O fato é que, da perspectiva de Costa Lima, essa linguagem através da qual significamos o e no mundo, na dinâmica já descrita, tem dois eixos: o conceitual e o metafórico. No entanto, “a evidente tendência histórica tem sido destacar um certo discurso como o dominante e os demais como dependentes” (Costa Lima, 2021, p.240). E isso se dá em detrimento do metafórico pelo conceitual. Entendamos melhor o caso. Mas, antes, uma ressalva: não pretendemos, aqui, fazer uma enorme resenha da teoria de Costa Lima. Para saber mais sobre cada conceito dele basta consultar sua obra.

Agora, sim, entendamos melhor o caso: nosso ponto de partida consiste na tentativa de, no lugar de se conceber que a linguagem verbal é um constructo “dotado de um único eixo, a direção que levava ao conceito, vê-la como constituída por dois eixos, o conceitual, adequado, em graus diversos, para certos discursos, o científico, o filosófico, o teológico, e o eixo do que genericamente se chama de linguagem figurada ou metafórica” (Costa Lima, 2015, pp.79-80). Iniciemos, pois a diferenciação entre os dois eixos. O conceito, de forma mais direta, opera uma intencionalidade. Ele é pragmático na resposta a perguntas, com maior grau de precisão, permitindo “o conhecimento da composição de algo e, por conseguinte, sua manipulação” (Costa Lima, 2015, p.180), sem que, para isso, exista a necessidade de uma mediação comunicativa na distância entre o dito e seu significado: “O conceito (...) aspira a

dizer o quanto possível univocamente de seu objeto” (Costa Lima, 2021, pp. 23-24), dando estabilidade para o que representa. Já a metáfora ou a não-conceitualidade é o eixo do discurso que não é mobilizado para responder perguntas, caracterizando-se por ser predicativo e não-nominal (Costa Lima, 2015, p.186); é o eixo em que a representação - em sentido corriqueiro - é ambíguo, vacilante. O conceito é terminológico, a metáfora é proposicional já que depende de uma base analógica para funcionar. O conceito tem uma intencionalidade mais assertiva, a metáfora deixa em aberto a intencionalidade efetiva.

Noutras palavras, a metáfora parte das ideias comuns e socialmente compartilhadas para, por intermédio de uma base analógica, construir um outro significado transgressivo. Se eu digo que ‘a menina é uma flor’, ‘menina’ e ‘flor’ estabelecem relação tal que os atributos do segundo termo podem ser inferidos para o primeiro sem que o segundo termo substitua o primeiro. A metáfora, portanto, tem um fundo referencial o qual serve de meio de comparação / analogia para os termos da proposição sem que um se torne o outro, mas permite atribuir a um termo tantos predicados possíveis do outro termo. “Tantos predicados possíveis” porque a predicação fica em aberto e acontece na pluralidade de formas de entendimento do termo em analogia, conforme a cultura e os valores em jogo: “na metáfora, sempre uma referência está contida. Por isso mesmo ela cumpre uma relação. A força da metáfora, conquanto remeta para algo existente, consiste em extravasar a referência que a permitiu” (Costa Lima, 2021, p.159).

Nesse sentido, existe uma base semântica comum, socio-culturalmente estabelecida e subjetivamente apreendida, conforme já dissemos, que dá condição de produção de sentidos (no plural) para que se penetre no que a proposição metafórica inaugura. Mas “(...) a metáfora introduz na prática da comunicação um elemento heterogêneo, perturbador da interação automatizada” (Costa Lima, 2015, p.191), o que significa que à base analógica se acresce uma transgressão de sentido.

No entanto, tomando a teoria da metaforologia de Blumenberg, Costa Lima faz uma distinção: se a base da metáfora é a analogia, quando o trabalho metafórico tem em conta a analogia pura e simples, i.e.,

(...) quando tem por ingrediente principal uma analogia - (...) a metáfora é fraca. Quando, ao contrário, fundada em uma transformação (Umwandlung), ela é poderosa. (...), se todo metafórico necessita de uma base analógica, sua força depende de transtornar o núcleo sêmico do termo substituído (2015, p.161).

A metáfora é, portanto, fraca, se fica reduzida à base analógica. É o caso do exemplo acima dado com a proposição “a menina é uma flor”. Apesar disso, é a base analógica que dá penetrabilidade, à produção de sentido; ela é a pista que dá condição mínima de penetrar no sentido da proposição. Quando, no entanto, a metáfora é transformadora e transtornadora

do núcleo sêmico que substitui, é uma metáfora plena, forte, absoluta. No entanto, “(...) do mesmo modo, a transgressão metafórica precisa manter um Restbestand, um resquício. Transgressora, a metáfora se distancia do analógico. Deste, entretanto, mantém um resto, que serve de orientação para seu receptor” (Costa Lima, 2015, p.198). Por outro lado, a metáfora plena, forte, absoluta, não pode se confundir com a pura transgressão. Ela é transgressora, mas não é a transgressão em si: “(...) para que o metafórico faça sentido, precisa em algum momento remeter a alguma analogia e não se confundir com a pura transgressão. Do contrário, sem dispor de nenhuma margem de redundância, ele perde todo esteio para ser decodificado” (Costa Lima, 2015, p.180).

Uma ressalva, aqui, precisa ser feita, antes de seguirmos em frente. Muito embora Costa Lima, a partir de sua leitura de Blumenberg, sobretudo da teoria da não conceitualidade, entenda que a linguagem é constituída por dois eixos, o conceitual e o metaforológico, ambos os teóricos entendem que esses eixos não conformam campos discursivos estanques ou fechados em si mesmos. Ao contrário, trata-se de campos discursivos porosos e comunicantes. Ninguém, ao produzir sentido, trabalha apenas com um ou com o outro: a linguagem é e acontece no entrelace entre os dois eixos. Não à toa acabamos de frisar a base analógica necessária para a metáfora: a ela é preciso alguma referencialidade, assim como existem questionamentos que não são passíveis de resposta concreta-conceitual, mas de aproximações metafóricas. Esses eixos, a depender da mobilização semântica em questão, se interpenetram. Há tipos de discursos e gêneros textuais que trabalham mais com um ou mais com outro, mas há também os que trabalham a porosidades que existe entre eles.

Não temos, no entanto, uma tradição que lide bem com a metáfora. E isso se explica por diversos motivos. Como dissemos previamente, o eixo conceitual da linguagem é o que possui o aspecto de menor variabilidade da linguagem, o que se quer mais preciso, assertivo e, sobretudo, é o eixo que normatiza e regula, de forma explícita ou tácita, a vida. Sabemos que a ideia de conceito, embora atrelada à propugnação de uma verdade, diz respeito, sempre, a uma verdade relativa ou temporária. Por exemplo:

Um conceito, enquanto científico é verdadeiro enquanto não surge outro que mostre sua parcialidade ou insuficiência. Em ciência, conceito é um anunciado temporalmente correto. A ciência não lida com substâncias, a forma concreta com que uma essência se manifesta. A realidade científica é intrinsecamente transitória; ela é aceita e seguida até que se lhe mostre inadequada ante outra formulação. Daí podemos extrair: enquanto não verificadamente contestado, ou seja, enquanto permanece aceito, o conceito é correto. Propriamente, não lhe cabe o qualificativo de verdadeiro, pois o verdadeiro está ligado à cadeia de uma concepção substancial de mundo, por sua vez dependente do que é, da essência de algo (COSTA LIMA, 2015, pp. 173-174)

Apesar disso, o conceito sempre prepondera sobre a metáfora por sua aparência de verdade absoluta, necessária para a produção de certa impressão de segurança para a vida em sociedade: “mesmo muito antes do advento da ciência moderna, o conceito já era tomado como afirmação culminante de toda manifestação discursiva” (Costa Lima, 2015, p.105). Isso significa que “se, desde os romanos, a retórica (...) se confundiu com a arte (téchne) da persuasão, os meios expressivos que ela codifica, os procedimentos da chamada linguagem figurativa, condensados na formulação metafórica, ou serviam para o convencimento dos juízes nos tribunais ou para embelezar o sermão, a peça teatral, o poema” (Costa Lima, 2015, p.105). O conceito estabiliza a produção de sentido, dando a impressão de certa segurança comunicativa a organizar o vivido e o repertório que se compartilha durante o vivido.

Mesmo que o pensamento Ocidental prefira o conceito e tome o que não é conceito por ornamento retórico, coisa secundária, Costa Lima (*apud* Bastos, Pinto & Oliveira, 2019, pp.144-147) lembra que Blumenberg não deixa de trazer à tona o fato de haver questões que não são passíveis de respostas conceituais, nos termos em que estamos entendendo o conceito. É, todavia, próprio do humano fugir de questões como “o que é o mundo?”, “o que é a vida?”, “o que é o eu?”, que não são passíveis de serem respondidas conceitualmente, com uma resposta segura e estável, colocando em xeque o paradigma da racionalidade objetiva sobre o qual se constrói o “pensamento” Ocidental, fazendo da razão objetiva apenas um dos meios pelos quais é possível se situar no mundo, “entretanto, o situar-se no mundo traz consigo uma série de interrogações que são aproximadas via metáfora” (Costa Lima, *apud* Bastos, Pinto & Oliveira, 2019, pp.144-147).

A ideia de conceito como aquilo que propugna a verdade (ainda que temporária) como o que hierarquicamente se sobrepõe à linguagem figurativa da formulação metafórica, relegada historicamente ao mero ornamento ou ao malabarismo linguístico para o convencimento, é o instrumento através do qual se sedimenta uma longa tradição de apego à verdade no Ocidente e a constante recusa de posturas transgressoras. Embora os eixos da linguagem não devam ser tomados de forma hierárquica - e o movimento importante que Costa Lima empreende é justamente o de equipará-los -, toda uma estrutura social, que passaremos a entender melhor agora, recusa a metáfora justamente porque transgride o real em direções múltiplas e não passíveis de pré-determinação.

A razão do descompasso entre o eixo conceitual e o não-conceitual, que atravessa os séculos (eu ousaria dizer, de formas diferentes até os dias de hoje), diz respeito à relação que a sociedade tem com a metáfora - não aquela fraca ou trivial, mas essa capaz de transgredir a denotação, aumentando, multidirecionalmente, a espessura da linguagem. A metáfora plena,

forte, absoluta resiste ao vínculo analógico com o contexto de origem transgredindo o estabelecido pela atribuição, a ele, de um sem número de sentidos, o que desestabiliza certezas, valores, normas e acaba não sendo positivo para o exercício do poder e da dominação social.

1.3 Tradição da verdade e controle

O pensamento e a cultura Ocidental foram construídos à medida que se construía e consolidava uma certa “Tradição da Verdade”. Por verdade, neste caso, estamos entendendo duas coisas. Uma, o que estabiliza, norteia e organiza o vivido. Outra, decorrente dessa, uma forma de afirmação do poder pelo estabelecimento de uma assimetria social com base em um determinado tipo de conhecimento. Desde a filosofia grega até hoje vivemos momentos de institucionalizações da verdade com fins de consolidação e manutenção do poder. E isso se dá à medida que uma classe dominante afirma a sua como a verdade universal explicativa e organizadora da realidade que compartilha com as outras classes.

Vejamos: da razão à religião, desta à política e à ideia de Estado Nacional, destes à História, desta à ciência... sempre houve grupos sociais que, na disputa pela ascensão ao poder, faziam valer uma axiologia própria como forma de dominação. A manutenção dos valores de uma determinada sociedade se fazia através da imposição, da classe dominante, de seus valores como os válidos universalmente para aquela sociedade. Isso se dava, portanto, “a partir da axiologia e das regras impostas pela classe hegemônica. Imposição que oficializa e institui, em seu tempo e espaço, o seu modo de compreender o mundo e a sociedade como a verdade explicativa e ordenadora da realidade” (Mello, 2019, pp.79-80).

Ou seja, a conceitualidade, impregnada nos discursos de poder, encenava a determinação da forma de ver e entender o mundo da classe hegemônica que a emanava como a verdade universal explicativa e ordenadora da realidade social que se visava dominar. Isso não colocava em questão, é claro, o caráter aporético dessa ideia de verdade construída através das conceitualidades. No entanto, isso pressupõe um escalonamento e uma assimetria de valores. Uma classe é dominante quando consegue determinar, via linguagem conceitual, que os seus são os valores que universalmente explicam e organizam a sociedade, a despeito da diversidade de valores de outros grupos que também a constitui essa mesma sociedade. Então fica melhor entendido que

“(...) Cada grupo humano, seja profissional ou de uma camada de classe, tem seus valores. Assim como não há sociedade sem leis, não há sociedade sem diferenciação de valores. Digamos: a camada de classe A detém o poder. Como ela fará para preservar seus valores? A proibição da prática contrária é antipática e contraproducente. É preferível que ela tenha mecanismos de preservação de seus valores. Tais mecanismos, tecnicamente, os mecanismos de controle, funcionam como uma espada invisível que oscila sobre a cabeça dos agentes. (Aquilo que classicamente se chamava ‘espada de Dâmocles’). Assim, por exemplo, não era conveniente que o pintor renascentista pintasse uma virgem Maria com os lábios muito grossos pois isso conotava sensualidade. Não se tratava de proibi-lo, mas apenas de tornar conhecidos os mecanismos de preservação dos valores dominantes” (Costa Lima, apud Bastos, 2010, pp.380-381).

Os valores sociais, portanto, são hierarquicamente assimétricos e desiguais uma vez que a classe hegemônica é interessada na manutenção de seus valores como os universais da sociedade a que pertence. A preservação desses valores hegemônicos se dá por mecanismos tácitos, que, presentes nas mais diversas áreas, trabalham a manutenção do *status quo*, o que só é possível através do entranhar de tais valores em todas as formas discursivas em circulação na sociedade, de modo que reforcem os interesses de tal classe. O discurso cotidiano, o científico, o político, o econômico, o histórico - e vejam: na maioria das instâncias sociais prevalece o conceitual -, reproduz e reforça, na versão desejada pela classe hegemônica, os valores que devem valer socialmente. É fato que a denotação, a significação determinada, é importante como norte. No entanto, o balanço metafórico é importante sobretudo para a reflexão da conceitualidade (auto)imposta. A metáfora tem esse poder de fazer ver à distância os conceitos na base analógica e abri-los semanticamente para serem suplementados multidirecionalmente. O cenário descrito, todavia, não só destitui a metáfora como eixo discursivo tão importante quanto o conceitual, como bloqueia os discursos que nela têm sua existência assentada, como a ficção.

É claro: seria totalmente inviável a comunicação que dependesse integralmente da metáfora. A multiplicidade de sentidos possíveis tornaria a interação ruidosa, um completo mal-entendido. Mas o veto à metáfora impossibilita qualquer interação que dependa da complexificação da intencionalidade discursiva. Estaríamos fadados a um achatamento racional tal, que não leríamos as ironias, as metonímias, as figurações, no geral. Daí a necessidade de se entender a importância dos dois eixos na constituição da linguagem. Nesse sentido, se interdítamos a metáfora, a comunicação também é inviável, assim como ficam ruidosos os tipos discursivos nos quais ela prevalece, tal qual a ficção.

Há, portanto, na formação do pensamento Ocidental, uma base constitutiva racionalizada, no sentido de que seja pelas propriedades da *physis* e a semelhança com a natureza, seja metafisicamente, seja via moral, religião, política, história, ciência, sempre houve uma verdade, a cada etapa mais substancialista, entendida como incrustada ou inscrita nas coisas-em-si, explicando e determinando os modos de agir, além de norteando toda a organização social. Daí poder-se dizer que

(...) o pensamento ocidental tem tamanha obsessão pela veracidade que tenta abarcá-la desde o plano empírico até a dimensão metafísica. Diante deste relógio que tenho à minha frente, por exemplo, tendemos a buscar afirmar sua verdade exterior e também interior. Por conta dessa verdadeira mania de veracidade, a ficção, a arte, a retórica, são tomadas como campos secundários. Todo o meu esforço tem sido no sentido contrário, ou seja, mostrar que dizer que algo é indecível não quer dizer que seja ininterpretável. Significa simplesmente que, enquanto indecível, não pode

ser unívoco. Estamos sempre em busca da univocidade - algo a que a ficção não se submete (Costa Lima *apud* Bastos, Pinto & Oliveira, 2019, p.164).

E o indecidível, assim como o contingente ou o imprevisível é, essencialmente, o que faz da natureza – humana e não-humana – ela mesma. De que é feita a vida, senão do relativo, do indecidível, do contingente? Assim que colocar-se aberto e suscetível à metáfora é permitir-se lidar com a experiência sensível do vivido com as mãos, tocando o fugidio.

Mas daquele apego à verdade, daquela tradição da verdade, porque seu estabelecimento é uma forma de institucionalização do poder, advém, portanto, o controle do imaginário, de que decorre um veto à ficção. Retomando a ideia da espada de Dâmocles. A tal ponto a verdade explicativa e ordenadora da sociedade exerce poder e dominação, separando a classe hegemônica das não-hegemônicas, que toda forma discursiva que não reproduz e confirma os valores dominantes é interdita. O controle do imaginário, portanto, incide nas formas de se representar a realidade, sobretudo naquela que, estética, coloca o vivido como contingente indecidível, em uma grande metáfora, a ficção. Lidar com o sensível, porque reflexivo, é uma ameaça à normatização axiológica de todo e qualquer poder.

Toda formação discursiva que não reproduz ou confirma os valores dominantes é interdita e, mais além, rotulada negativamente como algo a ser evitado. Tomemos, portanto, a verdade como o primeiro valor de controle: tudo aquilo que não corresponde a ela, melhor dizendo, que não se assemelha a ela, é marginalizado, vetado, apagado. Tudo o que se diferencia dela não deve ter espaço de existir porque contraria os interesses de quem a propugna:

é na concepção substancialista de verdade que, na maioria dos casos, se tem fundamentado o controle do imaginário nos tempos modernos. Quando então o caracterizamos como um instrumento político, automaticamente estamos declarando que, entre a afirmação metafísica sobre a verdade e a efetivação do controle há toda uma rede interposta de operadores (Costa Lima, 2009, p.84).

Assim, “(...) não conhecemos uma sociedade humana que não se caracterize pela desigualdade, mediante a qual os detentores do poder impõem seus valores a todos. É no hiato entre os valores estabelecidos e os valores recalçados que se afirma o controle do imaginário” (Costa Lima *apud* Bastos, Pinto & Oliveira, 2019, p.82). No entanto, entenda-se, controle não é o mesmo que censura. Esta, a censura, “(...) é uma interdição precisa, sancionável por uma norma e que vincula a circulação de um certo objeto artístico ao respeito de certos princípios. O controle, ao contrário, alude a uma proibição mais esfumada” (Costa Lima, 2021, pp. 294-295). O controle não proíbe, ele marginaliza, apaga ideologicamente, sufoca e domestica. Ele permite que determinado discurso circule, desde que atenda as regras impostas pela classe

hegemônica e que não as contrarie; ele “em princípio, está sempre implícito, pois não há sociedade sem regras e, onde há regras, há controle” (Costa Lima, 2009, p.21).

O que quer dizer, ao fim e ao cabo, “controle do imaginário” e o que ele tem a ver com a metáfora? Pelas características do eixo metafórico apresentadas, já é possível entender que ele não trabalha com formas discursivas que objetivam seus conteúdos. Mais do que isso, as formas discursivas que dele decorrem trabalham com o “em aberto”, com o “passível de ser interpretado” através de alguma reflexão. E toda a questão é que, às classes dominantes, não interessam reflexões e interpretações possíveis senão aquelas que elas querem que existam, em todas as instâncias. Daí decorre a marginalização da metáfora.

Mais além, “o controle é um instrumento político cujos efeitos são de ordem estética” (Costa Lima, 2009, p.78). No caso do exemplo dado acima, quanto à espada de Dâmocles, na Idade Média, não era possível uma representação da Virgem Maria, com o aspecto estético dos lábios grossos porque isso conotava um valor - a sensualidade - que não se queria evidenciado num contexto em que a política era extremamente religiosa e, portanto, norteadada por uma moral bíblica. Isso significa que representações estéticas que resultem de um imaginário que contradiga, de algum modo, a axiologia dominante, serão marginalizadas e relegadas à inexistência. Muitas vezes sob a pecha de “errado”, já que o discurso que carrega a verdade é sempre certo. A marginalização, então, acontece ideologicamente rotulando aquilo que contraria o *status quo* negativamente como errado, pecaminoso, imoral, etc., de modo que a representação dissonante será sempre um equívoco que deve ser reprovado pela ignorância.

Deixemos claro, desde já, que a metáfora tem esse poder de suspender a realidade, no sentido de colocar os elementos da base analógica distantes do sujeito, no horizonte do olhar, e de permitir que a denotação designativa que direcionava a significação para uma acepção específica seja relativizada, via reflexão, em múltiplas possibilidades de semantização. Isso, como dizíamos inicialmente, acontece de acordo com a particularização da cultura que cada sujeito internaliza ao longo de sua história e formação no e do mundo, na constante via de mão dupla entre a “leitura do mundo e a leitura da palavra”. Isso não é interessante para as classes dominantes e pode configurar uma ameaça à sua dominação porque abre flanco para que possam ter a sua verdade questionada.

Indo mais além, sendo a metáfora a base para o discurso ficcional, este, portanto, seria um dos discursos vetados porque não representando a verdade e indo além dela pode se indispor com o que propugna o grupo hegemônico. O simples fato de não ser um discurso que trabalha com a verdade já dá motivos para que seja marginalizado ao sinal do menor deslize

estético-representacional. Por isso, o controle tem mecanismos operadores ao seu dispor, para determinar o que pode circular socialmente e o que não pode: “(...) os mecanismos de controle do imaginário respaldam os valores que, em certa sociedade, não se devem contrariar, pois evidenciam a maneira como o controle opera: ele reduz o produto máximo do imaginário, a obra de arte, ao que reproduz ou confirma o previamente dado” (Costa Lima, 2009, p.155), inviabilizando qualquer criação ou invenção que fuja de tal reprodução ou confirmação. Em outras palavras, “o controle é um mecanismo político destinado a zelar pelos produtos em que é evidente uma faculdade suspeita: a imaginação” (Costa Lima, 2007, p.59).

Antes de avançarmos um pouco mais na teoria do controle, é preciso entender que este pode ser exercido de forma negativa e positiva. Basicamente, o controle negativo é aquele que coíbe o que não pode e o positivo é o que permite que se faça algo condicionalmente, i.e., desde que reforce e reproduza o *status quo*. Como se pode ver, o aspecto negativo e o positivo se imiscuem na ideia mesma de controle. Nas palavras do autor da teoria, o controle negativo deve ser entendido como aquele “que coíbe o objeto ou a conduta para que não explicita aspectos não legitimados pelo status quo” (Costa Lima *apud* Bastos, 2010, pp.169-170) Já “o controle que deriva da incidência de uma regra formulada é, em princípio, considerado positivo; ainda que ele pareça/seja injusto para um setor da sociedade, ser regra formulada significa que atende os interesses do grupo no poder ou a ele integrado” (Costa Lima *apud* Bastos, 2010, pp.169-170). Assim,

O controle negativo é de indagação mais instigante porque não deriva diretamente de uma regra formulada. Que regra declara que um homem não possa entrar em um templo religioso de bermuda? Entretanto, se ele o fizer, dará lugar quando nada a olhares de reprovação. Ou, em campo mais diferente: que regra explícita impedia que, no interior da poesia parnasiana, alguém publicasse um poema em versos livres? Contudo, quem o fizesse, ou seria desprezado ou bombardeado por críticos e leitores. O controle, em sua acepção negativa, está a um passo da censura, mas não se confunde com ela. A censura se explicita quando a reserva protetora da regra já não suporta a agressão” (COSTA LIMA *apud* BASTOS, 2010, pp. 169-170).

Desde quando existem os eixos conceitual e metafórico, assim como uma sociedade desigual e assimétrica, existe controle. No início, sendo a metáfora a base do ficcional, os mecanismos de controle eram responsáveis pela redução da ficção, permitindo sua circulação - marginal, porque não lida diretamente com a verdade -, desde que não irrealizasse, na realidade interna que a conforma, os valores dominantes no seu “faz de conta”. Importante dizer que, conforme vão mudando as classes de poder, mudam, também, os mecanismos de controle ou, melhor dizendo, “os mecanismos de controle, por definição, mudam de acordo com os valores que os configuram” (Costa Lima, 2009, p.177).

Entendamos melhor essas mudanças, numa perspectiva macro-histórica da formação do pensamento moderno Ocidental, para ilustrarmos melhor como funciona o controle, que nasce no berço desse pensamento, a Europa, e se aclimata, a partir do hemisfério Norte, na América Latina e no Brasil. Para partirmos do mesmo ponto que Costa Lima,

(...) o primeiro controle moderno - não dizemos que antes ele inexistia! - tinha fundamentalmente uma base moral-religiosa. (...). À medida que, a partir do século XVII, o interesse intelectual se concentrava nas ciências experimentais, reafirmava-se uma parte considerável da tradição do pensamento ocidental - a falibilidade dos órgãos dos sentidos, a verdade como substância a ser conhecida, a objetividade do conhecimento, a primordialidade da cadeia causal, a inferioridade da imaginação ante os percepta -, ao mesmo tempo que, fosse pela mera indução baconiana, fosse pelo ideal matemático perseguido pelo cogito, era transtornado o método de indagação (Costa Lima, 2009, p.194).

Os valores morais e religiosos, num primeiro momento de uma sociedade europeia da Reforma e Contrarreforma, controlam o imaginário. Depois, a classe hegemônica passa a abominar a ideia do divino como a verdade ordenadora e explicativa da realidade e adota a perspectiva científica como aquela que detém todas as respostas sobre o que é ser e existir no mundo. Interposto a esses dois momentos, não podemos deixar de ressaltar, vemos, dado o contexto pré e pós-iluminista, a ascensão da História e do discurso historiográfico documental como aquele que carrega a verdade. Melhor dizendo, essa Europa pré e pós-iluminista viveu, nesse intervalo, certa radicalização da razão, por assim dizer, como meio de compreensão e organização da realidade e o discurso sócio-filosófico-político ganha corpo e estatura na direção do movimento anti-absolutismo, pró-liberalismo, em favor do Estado Nacional, dos movimentos constitucionistas e das revoluções burguesas. Não apenas a história, portanto, mas a política e, em especial, o nacionalismo tornam-se valores hegemônicos. Assomando-se a tudo isso, tem-se, ainda, posteriormente, no século XIX, a afirmação da ciência e do pensamento positivista. Assim,

Se já estava presente uma segunda forma de controle, de cunho científico, se ele, como dissemos, acolhia uma parte considerável do anterior, por outro lado a crise da sociedade, com a passagem de uma sociedade fundada no estamento para uma sociedade nitidamente de classes, permitia uma brecha que fazia entrar água no barco até então bem calafetado do controle do imaginário. O barco do controle terá um outro timoneiro, que seguirá uma parte da receita de seu antecessor — preceitos morais e/ou religiosos — misturando-os ao respeito, ora mais (o naturalismo), ora menos rigoroso de preceitos ditos científicos (o respeito ao fato observado). Muito além do que podemos analisar, isto é, a partir das últimas décadas do século XIX, a questão será menos do roteiro que o timoneiro haverá de cumprir do que da corrente em que o barco do controle deslizará: a corrente do mercado (Costa Lima, 2009, p.209).

Dada a importância da citação, progridamos nosso raciocínio por partes, ressaltando os aspectos fundamentais para o nosso trabalho. Primeiro, é necessário ressaltar que “o controle científico não substitui o antigo, senão que se acrescenta a seu conteúdo” (Costa Lima, 2009, p.195). Assim, não é que uma vez que apareça o valor científico como central para a classe no poder, o valor religioso, da classe no poder previamente, desapareça. Não é assim. Os valores controladores e seus mecanismos se acumulam no tempo, fazendo preponderar os da classe dominante da vez, muito embora os da classe dominante anterior não deixem de vigir porque já foram incorporados pela sociedade por séculos e introjetados no seu *modus vivendi*. O fato é que, agora, os valores novos modulam os antigos e, em uma dinâmica de embate e concordâncias, preponderam sobre aqueles.

Dito isso, considerando-se a passagem do século XIX para o XX, quando os preceitos e valores cientificistas/naturalistas perdem lugar para os mercadológicos do início do mercado tal qual o concebemos hoje, entendemos que mesmo que tenha havido a crise da representação³ e que, com ela, as ideias de “verdade” e de “sujeito” tenham sido postas em xeque pela noção de que não acessamos o real senão que suas possíveis versões catalisadas e prismadas por nós, sujeitos fraturados, formados social e culturalmente de forma diversa... ainda assim, a tradição da referência se mantém pela busca incessante pela verdade. Mesmo que agora já entendamos que podemos criar verdades (vejam-se aí as *fake news*), ainda não entendemos, de forma geral, que essas criações que chamamos de verdade se dão de acordo com a nossa formação social e de forma culturalmente situada. Portanto, ainda perseguimos uma ideia de verdade que facilite e anestesie a vida em sociedade, a disputa constante por poder, a assimetria social instituída.

³ Para a melhor compreensão de como entendemos o conceito, cf. MELLO (2019).

1.4 Controle: América Latina, Brasil.

É preciso frisar e ressaltar que esse brevíssimo excuro macro-histórico da Europa é um resumo bastante grosseiro de séculos de controle porque nosso foco não é discutir as minúcias dos diversos momentos do controle, senão chegar ao seu último estágio, base fundamental e fundante da hipótese de nosso trabalho de pesquisa. Nossa ideia é pensar o controle mercadológico-midiático instituído ao fim do século XIX e, precipuamente, desde o século XX, que, assim como o capitalismo, evidencia mecanismos cada vez mais ideologicamente violentos. No entanto, toda a axiologia dominante ao longo dos séculos, acima assinalada - religião, história/documentalismo, nacionalismo, ciência -, é fundamental para se entender a aclimação do controle na América Latina.

Entendamos, pois, um pouco dos modos de controle no Brasil. Apesar das narrativas de viagem, que requerem dedicação à parte no que concerne a esta temática que estamos desenvolvendo, o controle do imaginário se transpõe à colônia, num primeiro momento, estritamente religioso, dado o trabalho empreendido pelos Jesuítas no sentido de dominação e aculturação dos indígenas. No entanto, uma nota de complexificação desse controle:

A cobiça, a fé, a crueldade eram os modos pelos quais, com mais frequência, se declinava a forma de poder que os conquistadores praticavam. E quer encontrassem os nativos em um estágio rudimentar de organização social, como no Brasil, quer os achassem como a civilização dos maias, dos incas ou dos astecas, sua reação não era diversa: como escrevia Cortés, não tinham vindo para serem agricultores, muito menos para mártires; não haviam atravessado tanto mar para que se mostrassem honrados e magnânimos. Vieram para dominar, para faltar sua sede de ouro, de terras e honrarias. Foram sórdidos e traiçoeiros, como também heróicos e valorosos; cometeram chacinas em nome da salvação dos que escravizaram. Mas sua fé não era necessariamente um embuste. Pouco depois, quando já fixados, surgiram conflitos; a cobiça dos que queriam aumentar suas posses entrou em choque com as autoridades religiosas; assim como a ambição de uns levou ao combate com a ambição de outros; e os métodos de propagação de certas ordens chocaram com os métodos de outras. O poder transplantado pelas caravelas já então se enraizar e seus representantes já se podiam dar ao luxo de lutar entre si. Assim como os antigos heróis da conquista se atropelaram e se degolaram, as ordens religiosas promoviam intrigas contra as outras (Costa Lima, 2007, pp.369-370).

O controle religioso, portanto, de uma perspectiva panorâmica, não se concretizou de forma tão inicialmente imperiosa e pontual, dados os conflitos entre os conquistadores e entre as próprias ordens religiosas partícipes da colonização. Uma vez estabelecido o controle religioso, os representantes da Igreja eram também os representantes do poder político, no sentido de encabeçadores e propagadores dos princípios justificativos da empresa colonizadora. Nesse contexto se dá, portanto, todo o processo de aculturação dos povos originários que aqui estavam e ao controle religioso, portanto, se imiscui um controle político

que perfaz a construção de uma extensão da nação colonizadora até o desaparecimento total do indígena da nova cultura imposta, a cultura nacional luso-brasileira.

Aos poucos, no processo, então, de aculturação e de construção de uma “civilização”, em contraste com a “barbárie” que ali encontraram, o controle que antes foi cultural-religioso vai se transformando em preocupação essencialmente política. E isso se dá na direção de que aquela primeira “extensão” da nação portuguesa assumia características próprias e se diferenciava da colônia. Ademais, o fato de a colônia ter abrigado a coroa e esta ter tido que se adaptar às condições que aqui existiam provoca uma troca em que se, de um lado, grupos nacionalistas se opunham a sua presença, de outro, apoiadores daquela monarquia deixavam-se continuar sendo aculturados. Em todos os casos, tanto a diferenciação radical da colônia quanto a aculturação promovida pela coroa tiveram que lidar com as condições de infraestrutura e miscigenação cultural (dos povos originários, dos negros, dos espanhóis, dos holandeses, etc.) que por aqui estiveram.

Nesse sentido, o controle político de que falamos se consolida com mais força na toada europeia do discurso historiográfico e político, defensor do Estado-Nacional, quando, no Brasil aparecem os ideais de uma política nacionalista de fato. No entanto, é preciso ressaltar, esse controle nacionalista/político de que falamos atendia aos interesses e valores europeus e não da colônia. Quando do romantismo, primeiro momento literário, de fato brasileiro, se concordamos com Antonio Candido,

A primordialidade da pátria se combinava à necessidade de observar a natureza. E isso para que o escritor se justificasse tanto politicamente, como alguém que contribuía para a descoberta do nacional, quanto literariamente, respondendo à demanda advinda da própria Europa. O escritor se quer tropicalizado e assim também a Europa quer vê-lo. A experiência do exotismo, enfatizada por Chateaubriand, combinava-se ao propósito liberal deste princípio de século XIX e fornecia o modelo pelo qual o latino-americano tanto assumia um papel na sociedade local, quanto podia agradar o seu parceiro metropolitano (Costa Lima, 2007, p.427).

Então, “afirmava-se a autonomia política e literária, ao mesmo tempo que, sem nenhum hiato, se mantinha o padrão europeu. Noutras termos, a ênfase na natureza pátria era uma formação de compromisso, que, aparentemente, agradava a todos” (COSTA LIMA, 2007, p.427). Diante desse cenário, se torna incontornável que

(...) dentro do romantismo brasileiro, encontramos ora o culto da observação da natureza pátria, ora o culto de uma figura observável, o eu do poeta, ambos projetados a partir de uma formação de compromisso com a expectativa européia. Por que acrescentamos que esse resultado se dava em desserviço da literatura? Porque o primado da observação, sob qualquer das duas modalidades, coibia e anulava a mobilidade própria do jogo ficcional” (Costa Lima, 2007, p.430).

O primado da observação, do factível, da referencialização das verdades explicativas e ordenadoras da realidade persiste, dentro da tradição do pensamento Ocidental já descrita. Pelo até aqui exposto, observamos que, no Brasil, o controle também culturalizava (ou se abasileirava) e, ao mesmo tempo, se aclimatava. Se chamamos atenção para o fato de que religião, história/documentalismo, nacionalismo, ciência são paradigmas axiológicos que atravessaram o controle do imaginário brasileiro, é porque, do primeiro controle, religioso, e suas complexidades, já o segundo, político, subsumia os referentes histórico-documentais, nacionalistas e cientificistas. O que se estende até os dias de hoje, conforme demonstraremos com o funcionamento do mercado editorial e seus mecanismos de violência monetária, insurgência literária e tentacularidade narrativa, no que concerne ao romance. Aliás, as nossas verdades, por tradição, no Brasil, são sempre de viés político e de viés nacionalista: não à toa estamos conclamando nos últimos anos, em uma toada mundial, um *cultural/historic turn* que dê voz aos nossos grupos dissidentes para que não apenas reiviniquem seu espaço - de representação e de representatividade dentro e fora da literatura -, mas que também os permita contar a sua perspectiva da história nacional. Desse movimento fazem parte as narrativas que tematizam a ditadura, em questão neste trabalho.

Aqui vale o ressaltado: consideramos esse um movimento de absoluta importância, dada a história conservadora do país. O que dissemos sobre o controle do imaginário ser sempre político não é um demérito nem conforma um atributo negativo para a nossa sociedade ou para qualquer um sobre quem ele recaia. Ao contrário: é mais do que necessário e importante que a dissidência reivindique seu lugar nos centros, ao menos nos centros de discussões. Só estamos descrevendo, aqui, os efeitos políticos na produção e recepção literária. Isso, de modo algum, critica o importante movimento que dá voz à diversidade, senão que aponta seu efeito na ficção, assim como a possibilidade de se potencializar a luta através de uma ficcionalidade mais livre.

Retomando a historicização do controle no Brasil, a título de situar nossa discussão em um contexto evolutivo, é preciso lembrar que a nossa sociedade teve acesso à educação e à alfabetização tardiamente, se compararmos com a tradição europeia. Desse modo, a formação intelectual brasileira, bem como a formação de um público leitor no Brasil se dá na esteira do pensamento europeu e seus paradigmas. Os nossos “protointelectuais” (ou os intelectuais que começam a aparecer por aqui) estudaram na Europa e aqui reproduziam seus valores e interesses, à medida que davam força e forma ao controle político que mencionamos. O conhecimento científico, portanto, só termina de firmar os preceitos positivistas e documentais:

Pelo que expusemos, chegamos a três conclusões: (a) ao ressaltar-se o caráter documental da literatura, deixa-se de ver o que a determina como formação discursiva específica; i.e., relega-se a segundo plano sua força ficcional; (b) porquanto no Brasil, nos anos seguintes à sua independência política, as idéias de pátria e nação não tinham prévio alcance geral, a intelligentsia justificou a função do escritor na fixação dos traços particulares de sua natureza e dos costumes de sua sociedade. Essa meta tinha um direcionamento tanto político quanto literário. Pelo primeiro aspecto, o escritor procurava contribuir para o sentimento de identidade nacional. Pelo segundo aspecto, o escritor buscava constituir seu próprio perfil, respondendo a uma demanda de diferenciação formulada por publicistas e poetas liberais europeus; (c) criava-se assim uma pressão em favor da documentalidade da literatura de testemunho, que terminava por empanar e comprometer a possibilidade de entendimento da literatura como forma discursiva (Costa Lima, 2007, p.446).

A partir de então, bane-se, de vez, a possibilidade explícita de ficcionalização em favor do aspecto factual, documental, histórico e arquivístico da literatura no Brasil. Se no Ocidente colonizador, de forma geral, tivemos etapas mais demarcadas de paradigmas de controle, no Brasil, ao que parece, ele já acontece, por extensão da Europa, sob um constructo de sedimentação das camadas referentes aos paradigmas religioso, político, histórico e documental. Isso fica tão entranhado na nossa cultura quanto o próprio apego à tradição da verdade no Ocidente como um todo. Estamos, em todas as instâncias de controle sob a quais já vivemos, subjugados por um paradigma de referencialidade que precisa revisitar a nossa história, a nossa política, as nossas condições sociais, para nos entendermos enquanto nação, país e povo. Como lidamos mal com o nosso passado, que tem, em si, questões bastante mal resolvidas com distintas parcelas da nossa população, o nosso paradigma de referencialidade diz respeito a um, ainda *work in progress*, de justificar compensatoriamente esse histórico já que politicamente isso nunca se realiza.

O Brasil pouco sabe da sua história, dos problemas de sua história, dos seus erros e acertos. Sua literatura, portanto, acaba sendo o espaço de acerto de contas. Isso é, definitivamente, um movimento muito importante e louvável, que precisa acontecer na política, no espaço público, nas escolas, etc. O que não quer dizer que no âmbito da ficção não se deva falar dessas coisas. O que estamos propugnando é “uma literatura que, inevitavelmente marcada pelas circunstâncias históricas, nem por isso se deixa asfixiar pela tradição da realidade” (Costa Lima, *apud* Bastos, 2010, p.49). Ou, ainda, que tais marcas funcionem, na fatura literária, metaforicamente.

1.5 O discurso ficcional

Dando mais um passo na construção de nosso raciocínio, estamos falando, então, de um controle do imaginário que interdita a metáfora e, conseqüentemente, veta a ficção. Para entendermos melhor e em profundidade o que isso significa, é preciso definir o que estamos entendendo, sobretudo do ponto de vista de Costa Lima, por Ficção.

De início, tenhamos em conta que “(...) o discurso ficcional começa por se diferenciar porque não faz da ‘verdade’ sua aporia” (Costa Lima, *apud* Bastos, 2010, pp.97-98). Ele se diferencia do discurso do dia-a-dia, porque “(...) da modalidade cotidiana por romper diretamente com o princípio da estabilidade” (Costa Lima, 2021, p.26), próprio dos discursos conceituais. Melhor explicando: enquanto o discurso cotidiano necessita de sentidos que sejam o máximo possível estáveis, determinados, denotativos, o discurso ficcional aposta na metáfora, na conotação, na instabilidade semântica que permite o trabalho da espessura da linguagem. Por esta, entendamos a capacidade plural da linguagem, que possibilita sua semantização em “vários planos, direta ou potencialmente conotativos” (Costa Lima, *apud* Bastos, 2010, p.361). A ficção seria, portanto, a fim de estabelecer o ponto de partida para refletirmos sobre ela, um texto tenso, avesso a estabilizações: na narrativa ficcional, por exemplo, “(...) a atribuição de sentido é múltipla e indeterminada, dependente das condições de recepção e da disposição psíquica do receptor” (Costa Lima, 2021, p.130).

Não fazendo da ‘verdade’ a sua aporia, a ficção também não coincide com o falso, com a ideia de mentira: “A ficção é o que não cabe na verdade. A ficção não é gerida pela ideia de verdade, sem que, por isso, ela, a ficção, se confunda com o falso”⁴ (Costa Lima, 2021, 43 min. e 43 seg. e 43 min. e 53seg.). Ou, noutros termos, a ficção, “sem se confundir com o falso, se distingue da afirmação da verdade” (Costa Lima, 2021, p.27).

Costa Lima entende que existe uma ficção interna e outra externa. A ficção interna é essa que, em sentido estrito, perfaz a literatura ficcional. Dizemos literatura **ficcional** porque, de sua perspectiva, o termo literatura, per si, é vago. A literatura sequer tem uma forma discursiva sua. No termo literatura cabem tantos textos quanto os que tiverem alguma base metafórica. Se a metáfora se concentra na forma de um “como se”, como logo se verá, então ela se torna ficcional e, portanto, ficção interna. Do contrário, ela pode ter qualquer inscrição: o termo “literatura” seria “apenas uma convenção, impossível de caber em um conceito, de que se haveria sempre de repetir ser carente, vazio, de fronteiras intermináveis” (COSTA LIMA, 2006, p.347). Já a ficção externa é o aspecto ficcional que diz respeito, não ao texto

⁴ Cf. Youtube, “Debate virtual: a ficção como forma discursiva” (https://www.youtube.com/watch?v=BWGFEO_Z5gc&t=648s&ab_channel=EditoraUnesp)

literário, mas à vida, às práticas ordinárias do cotidiano, de modo que a atividade inventivo-imaginativa fica estrangulada dado que o propósito é a manutenção metafórica do real ou o prolongamento do efeito de realidade. O exemplo de ficção externa que Costa Lima sempre repete é o de quando dois conhecidos se encontram ocasionalmente e um pergunta ao outro “como vai?” ou “como você está?”. Essa pergunta é ficcional na medida em que não se quer saber, de fato, como o outro está - não há nela, portanto, uma verdade e tampouco ela é uma mentira senão que o cumprimento de um protocolo, trata-se de uma ficção ambígua, embaçada. A ficção externa é uma ficção aparente, que não será explorada na fatura deste trabalho.

Pois bem. Aqui trataremos da ficção interna, a ficção em sentido estrito. Dizíamos, antes, que a ela é um “como se”: não é a realidade, mas é como se fosse. Essa ideia, base para que Costa Lima avance em sua teoria do ficcional, é tomada de empréstimo de Iser, de acordo com quem a ficcionalidade não se opõe à realidade, mas com ela estabelece uma relação por intermédio do imaginário: “Como o ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário” (Iser, 2013, p.31). O fictício seria, portanto, “a instância apta a tornar o imaginário ‘acessível para além de seu uso pragmático’” (Bastos, 2013, pp. 14-15), para além do seu uso conceitual.

O que Iser propõe, em suma, é que o ficcional é uma espécie específica de encenação, que se constitui através de seus Atos de Fingir. Tais atos seriam o de “seleção”, “combinação” e “autoindicação”. Melhor explicando, a ficção se constitui, da perspectiva teórica do autor, à medida que o autor seleciona alguns elementos da realidade que experiencia para recombina-los textualmente na constituição da realidade interna da obra, que não é a realidade vivida pelo autor, mas outra, constitutiva do texto, que, então, se autodenunciaria um “como se”: uma representação que não é a realidade vivida, mas outra como se fosse esta. Detalhemos a ideia.

Por essa perspectiva teórica, “(...) o fictício no texto ficcional (...) se revela composto de diversos atos de fingir” (ISER, 2013, p.34). Cada ato de fingir promove uma transgressão da realidade. A seleção, por exemplo, como primeiro ato de fingir, é a seleção de elementos “dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesma literária” (Iser, 2013, p.35) - estes últimos, no sentido de selecionarem-se textos outros já existentes para integrarem a obra. Essa “é uma transgressão de limites na medida em que os elementos do real acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas que foram tomados” (Iser, 2013, p.35). Quando da seleção, os

elementos selecionados dos sistemas contextuais preexistentes são desvinculados de sua identificação com a realidade e convertidos em objetos da percepção. Daí poder-se dizer que o gesto de selecionar os elementos da realidade vivida que integrarão a obra explicita os campos de referencialidade ou de ancoragem referencial do texto, uma vez que, como elementos de um sistema existente em um contexto, tem um lastro de factibilidade. No entanto, no momento em que se entende tal lastro, também acontece sua desvinculação com o real e a manutenção só de um rastro de referencialidade: no momento que conhecemos os campos de referência, lidamos com a primeira transgressão dos atos de fingir. Em outros termos, a seleção rompe a forma de organização e a validade dos sistemas “porque certos elementos são deslocados e se inserem noutros contextos (...). Os elementos que o texto integra não são em si fictícios, apenas a seleção é um ato de fingir, pelo qual os sistemas, como campos de referência, são delimitados entre si, pois suas fronteiras são transgredidas” (Iser, 2013, p.35).

O que foi selecionado passa a existir, portanto, em contraste com o que não foi e “os elementos presentes no texto são reforçados pelos que se ausentaram. Assim o elemento escolhido alcança uma posição perspectivística, que possibilita uma avaliação do que é presente no texto pelo que dele se ausenta” (Iser, 2013, pp. 35-36). Consequentemente, aquilo que foi escolhido passa a estar aberto para significações outras para além do rol restrito de designações que possuía quando parte dos sistemas socioculturais ou literários preexistentes. Isso ganha direção e potência no ato de fingir da combinação, que “funciona como revelação da diferença no semelhante” (Iser, 2013, p.38). Os restos de semelhanças contidos nos elementos selecionados passam a se inter-relacionar, por meio da combinação, que “cria relacionamentos intratextuais” (Iser, 2013, p.38) para esses elementos. Postos em relação, o relacionamento entre os elementos “converte a função designativa em função figurativa” (Iser, 2013, p.41): paralisa-se o caráter denotativo da linguagem, mantendo-se os restos de referências que, agora, em relação, configuram, no arranjo que as coloca juntas, um outro sistema de referências, que já não se identifica com os preexistentes. Aqui a transgressão se dá na concretização de uma configuração para o imaginário, na concretização de uma realidade, portanto, que não é factual, mas é minimamente factível para não acertar o incompreensível.

Por aí, já nos é acessível compreender que, como aquilo que constitui o ficcional, Iser (2013, p.34) entende “o ato de fingir como irrealização do real e realização do imaginário”. A seleção irrealiza o real, na descontextualização dos elementos de seus sistemas. A combinação realiza o imaginário quando coloca os restos de referência em relação intratextual, na constituição da realidade interna da obra. A autoindicação, portanto, explicita a irrealização do real e a realização do imaginário no contrato que afirma a obra como discurso encenado. O

mundo interno da obra, então constituído pela combinação, “(...) é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse” (Iser, 2013, p.43). Entendimento esse que se explicita na própria construção ficcional, para além de seus andaimos.

A própria construção ficcional deixa entrever que o mundo criado intratextualmente é um “como se” que suspende o mundo real e o perspectiviza a partir do mundo textual que se coloca entre parênteses, o que se dá a partir dos vazios de que esse mundo “como se” se constitui. O “como se” deixa em aberto as possibilidades de ser-como-se. Linguisticamente, ele se estrutura por vazios que, na perspectivização do mundo do vivido pelo inventado, são suplementados pelo leitor no trabalho com a metáfora, com a espessura da linguagem. O resultado é, portanto, que “(...) o mundo do texto não significa o que designa e metaforiza o mundo empírico” (Iser, 2013, p.301).

O fato é que, tal qual se propõe via Iser, a ficção ganha autonomia, no sentido de que trabalha as transgressões e desconexões com o mundo real na direção de se pensar um mundo paralelo ou alternativo, mas não reconduz essa alternativa ao mundo de onde se originara, Assim, vale perguntar se

(...) não é dessa autonomia que resulta sua dificuldade em reconduzir a ficção à realidade, caminho por ele mesmo apontado pela transgressão do imaginário? Se esta consiste em converter o difuso do imaginário em uma aparência de realidade, e se esta já se irrealizara, a que realidade reconduzir o ficcional senão a um mundo alternativo? (Costa Lima, 2006, pp.290-291).

Essa recondução importa na medida em que se entende que a perspectivização do vivido pela realidade interna da obra se dá justamente porque a ficção não só inventa, mas produz algo novo no gesto da invenção. Dissemos que na seleção o que foi selecionado passa a existir, portanto, em contraste com o que não foi, colocando em perspectiva as ausências e presenças. Costa Lima avança nessa ideia, propondo, em sua reconsideração da *mimesis*, que tanto ela, a *mimesis*, quanto esse jogo entre semelhança e diferença, é a base do estabelecimento da ficcionalidade exatamente na medida em que a metaforização permite que autor e leitor se acresçam subjetivamente ao inventado e que este acresça a eles algo, porque os leva a pensar enquanto praticam o ato da leitura: “O sol da pintura, já dizia Diderot, não é idêntico ao sol da terra. A maçã de Cézanne não é idêntica à maçã que comemos. Mas, depois de sabermos o sol e a maçã da pintura, já não os vemos como antes. Rua de mão dupla, a *mimesis* não só tira do mundo mas lhe entrega algo que ela não tinha” (Costa Lima, 2014, p.233).

1.6 A mimesis: base do ficcional

A *mimesis*, tal qual entendida por Costa Lima, é o princípio gerador da ficção. Pela *mimesis* costalimiana entenda-se: é a produção de diferença sobre um fundo de semelhanças com a realidade vivida (Costa Lima, 2014). A ela subjaz sempre “um processo metamórfico que contraria os padrões da realidade” (Costa Lima, 2019, p.55). Se a obra ficcional não se encerra na mera descrição da realidade, há que se entender melhor o que é a semelhança e a produção de diferença. A semelhança, em linhas gerais, diz respeito ao aspecto verossímil da obra, i.e., é a relação - mínima, como vimos pelo ato de fingir da seleção -, que a representação tem com seu lastro - de novo, mínimo - de referencialidade, que, indispensavelmente, dá condições mínimas de acesso à produção de sentido do representado. Isso porque a produção de sentido só é possível a partir de alguma referencialidade, que tem por base a cultura. Não se produz sentido de forma autóctone. E na produção de sentido há sempre uma coletividade que se faz ouvir, o que se dá pelo repertório cultural que compartilham socialmente. Daí que a interação com o mundo das coisas impescinde do conceitual, assim como das possibilidades de nuançá-lo reflexivamente via metáfora.

Já a produção de diferença deve ser explicada da seguinte forma: se a semelhança é o mínimo de referência necessário para que a produção de sentido - metafórico - ocorra, mais do que trabalhar com o que está posto, a *mimesis* é produtiva e produtora, ela introduz algo novo, contém uma *inventio*, e dizer isso “significa que ela inclui, absorve e transforma um resto; quando ele é identificado, é entendido como referência” (Costa Lima, 2009, p.141). É a referência que integra a *mimesis* na produção de ficcionalidade e não o contrário. A produção de diferença, portanto, pode se dar de duas formas que culminam no que Costa Lima, a título apenas de ser didático, separou em *mimesis* da representação e *mimesis* da produção. Deixemos as definições nos termos do autor, que são mais do que suficientes para avançarmos na discussão:

(...) a *mimesis* da representação supõe uma única transformação, ou seja, uma cena ou uma história se transforma em *inventio*, invenção. (...) ainda que sua *inventio* se desdobre pouco a pouco, (...) tal desdobramento se cumpre sob o eixo de uma única invenção (...). É assim que entendo a *mimesis* da representação: não é um conceito negativo, mas um conceito que supõe uma tomada de contato com a *inventio* que se dá de maneira imediata, ainda que passível de ser desdobrada.

Já na *mimesis* de produção, a transformação da história em *inventio* se dá dentro da própria história. No primeiro caso, a história deixa de ser um fato, sem que transgrida a natureza de fato. No segundo, da *inventio* dentro de si mesma, sucede algo que não mais cabe como fato. A diferença se torna mais clara se recordamos que um fato não é um dado natural, senão algo reconhecido por caber na codificação sociocultural que se entende por realidade. Por exemplo ‘A terceira margem do rio’, de Rosa, transgride o que se reconhece como fato a partir de seu próprio título: ninguém imagina que exista uma terceira margem factual. Portanto, na *mimesis* da produção a decodificação correta supõe que se baseia em algo que, desde sua

abertura, não poderia ser tomado como factual (Costa Lima, *apud* Bastos, Pinto & Oliveira, 2019, pp.36-37).

Não há hierarquias ou diferenças qualitativas entre os tipos de *mimesis*. Da perspectiva de Costa Lima, podemos afirmar que a *mimesis* da representação é mais frequente, sobretudo se tomarmos em conta o controle do imaginário, opositor direto da *mimesis* de produção. Tenhamos em conta, por ora, que “a *mimesis* da representação supõe que de um só lance o espectador consiga penetrar no que se lhe apresenta. Já a *mimesis* da produção apresenta um número indefinido de designações. (...) é uma *mimesis* que se desdobra à medida que lemos” (Costa Lima, *apud* Bastos, Pinto & Oliveira, 2019, pp. 133-134). Em outras palavras, as duas *mimesis* diferem porque “(...) a *mimesis* de representação apresenta uma metamorfose implícita, enquanto a *mimesis* da produção apresenta uma metamorfose explícita. Justamente porque necessita sempre explicitar é que a *mimesis* da produção é menos frequente e menos facilmente assimilável” (Costa Lima, *apud* Bastos, Pinto & Oliveira, 2019, p.55).

Ora, o que é a *mimesis*, senão a expressão máxima da potencialidade de uma metáfora? Ao que Blumenberg uma vez chamou de “metáfora explosiva”, Costa Lima a pensa como uma espécie, rara, de *mimesis* da produção, i.e., uma forma ou estrutura verbal cuja sustentação de base analógica fica reduzida enquanto mínimo verossímil necessário para produção de sentido e dá espaço para a absoluta produção da diferença, caso do conto Rosiano “Meu tio Iauaretê” em que o onceiro “cuja fala se tupiniza à medida que o personagem, sem mudança física, se oncifica. A metáfora torna-se explosiva quando não se restringe a transgredir uma organização argumentativa, e sim cria um enredo que antes seria tido por inverossímil” (Costa Lima, 2015, p.174).

Aqui vale o pequeno parêntese: na *mimesis* de produção ou, se se preferir, na metáfora explosiva, há diferentes graus de trabalho da diferença no texto. Poderíamos falar, por exemplo, em uma escala de mais produção de diferença e de menos produção da mesma, o que pode ser proporcional a menos semelhança ou a mais semelhança, respectivamente. Isso é justamente o que diferencia o nosso *corpus*: o horizonte semântico da *Trilogia Infernal* é mais restringido pela verossimilhança (referencial, política, etc., como se verá), do que o horizonte semântico de *Noite dentro da noite* ainda que este contenha tantas menções a fatos históricos. Porque, no caso de *Noite...*, a seleção de tais fatos e a recombinação na constituição da realidade interna da obra resulta em um outro mundo em que estão superpostos todos aqueles acontecimentos, constituindo-se uma outra realidade, a partir da qual se explora as potencialidades mais metafóricas do texto.

Voltemos, então, à relação entre metáfora, *mímesis*, ficção e controle. A metáfora explosiva é configurada pela *mímesis* de produção de forma específica na discursividade que enforma. Assim como a metáfora, de forma geral, é configurada pela *mímesis*, atendendo às especificidades do discurso que enforma. E qual seria esse discurso senão a ficção? Pois que “a *mímesis*, em seu sentido estrito⁵, (...), não se realiza senão no discurso ficcional” (Costa Lima, *apud* Bastos, Pinto & Oliveira, 2019, p.51). Assim, a metáfora é o eixo da linguagem que propicia e configura a *mímesis* e esta é o princípio gerador da ficção, que é um campo discursivo próprio que, na radicalização metafórica e no ressalte da diferença sobre a semelhança, propicia o efeito de que não se veja as maçãs, como se via antes de ter conhecido a maçã de Cézanne. E é justamente porque a ficção, através da *mímesis* e da metáfora, não reproduz o dado, mas o perspectiviza, incitando a reflexão, é que o controle recai sobre ela: “o controle é um instrumento político cujos efeitos são de ordem estética” (Costa Lima, 2009, p.78). O que visam os mecanismos de controle é “sujeitar, curvar o arco inventivo do processo de *mímesis*” (Costa Lima, *apud* Bastos, Pinto & Oliveira, 2019, p.34). Não é admissível refletir sobre aquilo que contraria os valores da classe hegemônica porque, em grande escala, isso poderia se tornar um imenso problema, em uma sociedade ideal em que todos fossem alfabetizados e plenamente ensinados sobre as potencialidades da metáfora - “a ficção vive do questionamento das verdades comunitárias” (Costa Lima, 2007, p.271): sim, viver é muito perigoso, ainda mais sob a imensidão da linguagem. Ou, ainda:

(...) a ficção atua como agente de perspectivação das verdades oferecidas pelos diferentes discursos que, seguindo aporias específicas, constroem as verdades parciais constitutivas da experiência humana. E é essa potência de perspectivação que, paradoxalmente, eleva o fenômeno ficcional e obstaculiza sua teorização: como lugar privilegiado para nos fazer ver a fragilidade das verdades oferecidas pelas formações discursivas, a ficção se transforma na experimentação radical da contingência. Isso é, o discurso ficcional pronuncia seu conteúdo como se fosse verdade, mas não se guia pela verdade e não se submete à verdade. Essa potência que desafia ao verdadeiro, sem se tornar, por isso, uma falsidade, torna a ficção um conceito difícil, fugidio, provocativo, arrebatador (MAGALHÃES PINTO¹, 2021).

Daí poder-se dizer que toda a problemática do veto à ficção e do controle do imaginário perpassam a questão do sujeito e o controle da subjetividade. A divisão das formas

⁵ Apenas apontemos que Costa Lima também considera que a *mímesis*, assim como a ficção pela sua dimensão de ficção externa, um fenômeno existitivo: “toma-se a *mímesis* como um fenômeno existitivo (...) e não simplesmente como um conceito. Por isso mesmo a fecundidade de seus produtos, em última análise, afirma-se pela circulação que alcança. Essa circulação depende da verossimilhança que a obra particular, o *mímema*, é capaz de despertar. Não se há entretanto de confundir a verossimilhança com um princípio normativo, nem muito menos é presumível que ela ocorra contemporaneamente à produção da obra inovadora. A criação de verossimilhança é uma decorrência da circulação da obra. E isso dentro de uma concepção de *mímesis* que, em sua relação com a realidade, se vê como uma rua de mão dupla – ela não só recebe o que vem da realidade mas é passível de modificar a própria visão da realidade. Fenômeno existitivo que não se restringe à arte pois, em seu sentido clássico, abrange toda a *tekhné*, a *mímesis* apresenta um desafio ao pensamento (COSTA LIMA, 2014, p.27)

discursivas e sua conseqüente hierarquização “surgira desde que a subjetividade passara a ser sistematicamente tematizada” (Costa Lima, 2007, p.251), de modo que “o controle da ficção visava ao controle da subjetividade” (Costa Lima, 2007, p.87).

Em suma, em contraposição à noção substancialista de realidade, que concebia um sujeito uno, solar, autocentrado e individual, este que propugnava uma verdade explicativa e ordenadora do vivido, aos poucos se começa a discutir sobre um sujeito fraturado, contraditório, plural, que exercita um sem número de papéis diferentes e não necessariamente harmônicos entre si e que lida com as verdades contingentes do seu agora. Assim, se desde após a baixa Idade Média, a questão do sujeito começa a ser colocada, e, ainda, se, como demonstra Costa Lima (2014), à própria noção de sujeito cartesiano já estavam subsumidas as fraturas do sujeito, o fato de não se ter a consciência de tais fraturas já denuncia, nas estruturas da macro e das micropolíticas, o próprio controle.

Entendamos esse excuro um pouco melhor⁶. Desde a Grécia Antiga, o pensamento Ocidental vive sob o paradigma da semelhança, que dá forma e início à tradição da verdade. Isso significa que, na *mimesis*, o vetor da diferença estaria silenciado ou submetido ao da semelhança, em prol da noção de que a realidade era inteira e orgânica e a representação dela só poderia se dar no plano da equivalência. Não é que se ignorava a produção da diferença, mas esta estava, de certo modo, sob controle! Isso acabou fazendo com que, no Renascimento, o conceito de *mimesis* fosse entendido por semelhança, apagando-se a ideia de produção de diferença, ainda que submetida. Daí a corrupção da ideia de *mimesis*, clássica, em *imitatio*, pelos renascentistas. Os vetores de semelhança e diferença acabaram reduzidos à ideia de que o trabalho mimético era o de pura imitação ou espelhamento da realidade. Desde então, consolida-se o paradigma da tradição da verdade, termo esse, “verdade”, que vai sendo entendido, cada vez mais, de forma substancialista. A noção substancialista de verdade e a ideia de que se vive em um mundo orgânico, inteiro e simétrico, propugnada por um sujeito cada vez mais racional, culmina na substituição, da fé pela razão, empreendida pelo sujeito cartesiano: uno, solar, que modela e comanda as suas representações à medida que domina a natureza e é capaz de explicar seus fenômenos.

Esse sujeito leva a noção de viver e representar por semelhança ao extremo, no sentido de que a representação do vivido só é possível se for geométrica e matemática à medida da objetividade e da precisão da linguagem. Isso porque, dessa perspectiva, o semelhante apenas se assemelha, o que não é exato, preciso e muito menos garante a segurança objetiva do mundo em que se pensava viver: o semelhante não é verdadeiro. O idêntico é. O que na

⁶ Cf. MELLO (2019) para uma discussão mais minuciosa do assunto.

Grécia Antiga funcionava sob a ideia de semelhança, agora passa a funcionar sob a noção de cópia.

No entanto, desde a baixa Idade Média já se gesta um certo questionamento dessa constituição hiper-racionalizada de sujeito e, como demonstrou Costa Lima (2014), mesmo o sujeito cartesiano já aparecia, na teoria, um tanto construído a partir da ideia de “tensão e fratura” (Costa Lima, 2014, p.69). Isso significa dizer que o sujeito, sendo aquele capaz de diversos papéis sociais não necessariamente congruentes entre si, é o sujeito que representa. Representação essa que é fruto da sua formação individual, que particulariza todo um horizonte social cultural na percepção do real. E, se assim o é, não é, portanto, possível, se falar em representação como algo preciso e coincidente, de forma idêntica, com um real prévio regido por uma verdade. Como já se disse, a verdade é sempre uma construção de poder interessada, que castra a subjetividade na relação tensa que têm com a realidade enquanto a manobra em suas fraturas, no quadro de particularização da cultura.

Daí a proposta de Costa Lima de reconsiderar a *mímesis*, não a partir de sua corruptela renascentista, mas a partir do que, de fato, Aristóteles havia pensado, atualizando-a ante ao entendimento de que o sujeito racional, assim com a ideia de verdade, é uma aporia. Como já dissemos, “a reconsideração da *mímesis* por Costa Lima, então, só é possível pela reproposição de todos os elementos envolvidos neste fenômeno, a começar pelos componentes ‘sujeito’ e ‘representação’” (Mello, 2019). Assim, antes de a *mímesis* ser um fenômeno que relaciona representação e realidade na produção literária, vamos dizer, por ora, que ela é um fenômeno em que o sujeito fraturado, constituído a partir das posições que assume no e diante do mundo, se interpõe como catalisador e prisma, entre realidade e representação. Não sendo algo, portanto, que reproduz a realidade, a *mímesis* é o que, a partir da particularização da cultura (vetor de semelhança), produz algo que perspectiviza a realidade de que a semelhança foi selecionada (produção de diferença). E esse produzir algo pode se dar em maior ou menor grau, nos limites do que o controle do imaginário admite e não proíbe.

Ocorre que a compreensão desse tipo de sujeito e da *mímesis* reconsiderada só é possível após o que já conceituamos, como crise da representação, quando, na virada do século XIX para o XX, toda a tradição da verdade e todo o paradigma substancialista metafísico é colocado em xeque ante a falibilidade, sobretudo, do sujeito racional e científico, produtor da verdade, e da ciência enquanto verdade máxima explicativa e ordenadora do mundo. Em resumo, da consciência de que não existe verdade e, portanto, uma representação verdadeira do mundo, mas verdades e representações que não acessam o real, mas dele

oferecem apenas versões, verdades e versões essas temporárias e relativas à medida que os sujeitos que as produzem são fraturados e, portanto, as produzem a partir da particularização da cultura - e isso, em muito, se deve à fundação da psicanálise enquanto campo de estudo -, não é exatamente possível manter o controle social apenas pela somatização das grandes ideologias intermediárias de controle (religião, história, política e ciência) porque elas passam a relativizações. É quando o valor monetário passa a ser, então, o principal meio de exercício do controle, dada a sua natureza não de verdade, mas de necessidade, uma vez que sem ele não é possível viver.

Outro parêntese precisa ser feito, antes de prosseguirmos. Esta é uma apresentação bastante sumarizada dos principais elementos de que preciso para discutir o controle do imaginário contemporâneo em meu *corpus*. Portanto, não tenho aqui nenhuma pretensão de introduzir, de fato, a teoria de Costa Lima ao leitor, senão que demonstrar o que, dela, me serve para a discussão que estou propondo. Aliás, também lá está presente uma reflexão fundamental. A de que a história do Romance, enquanto gênero literário, é a epítome da história do controle do imaginário. Agora, de posse do que estamos entendendo por controle, ficção e mimesis, compreendamos melhor o caso. O gênero romance, da perspectiva de Jacyntho Lins Brandão (2005), é inventado na Grécia Antiga, por volta do século I ou II d.C. Quando surge, seu aparecimento já está marcado por uma característica fundamental: a centralização da mimesis. Da sua invenção, já aparece marcado pela centralização da *mimesis*⁷ e pela peculiaridade de ser uma narrativa ficcional. Se assim aparece, já é, de partida, vetado pelo controle; surge fadado à marginalização e considerado um texto que servia ao mero divertimento, algo que não estava à altura dos gêneros clássicos: o lírico, o dramático e o épico.

Na Idade Média, “romance” passou a designar as narrativas populares, escritas em romances, as línguas românicas vulgares, em oposição ao latim, considerado clássico e erudito. Essas narrativas eram os romances de cavalaria, os romances picarescos, que, em prosa ou em verso, também ficaram conhecidos como ficção e serviam ao mero divertimento, como contraface aos demais discursos “verdadeiros” (as crônicas históricas, narrativas sagradas, hagiografias, etc.). Depois de anos de sua redução a um gênero menor, entenda-se: o romance não podia se consolidar enquanto um gênero porque trabalhava a *mimesis* da circunstancialidade da vida cotidiana, que dava base para o seu salto ficcional, em algum grau, transformando aquela representação em matéria discursiva que não dizia o real, mas

⁷ A mimesis em sentido grego, aquela que submete a diferença à semelhança com a *physis*.

uma outra natureza que dele não apenas se distanciava, mas o perspectivizava reflexivamente. E isso não fazia a manutenção do *status quo* pela reprodução do real segundo a verdade da classe hegemônica.

Dom Quixote é o romance que afirma o gênero na modernidade histórica porque é a obra que inaugura um trabalho mais consciente da burla do controle, por meio da linguagem, e libera o direito da literatura de narrar uma outra natureza que não é o real, mas é como se o fosse, metaforizando-o de forma reflexiva. Noutros termos,

(...) passa-se à consciência de que é possível, por meio do trabalho estético, burlar o controle e a necessidade de dizer a verdade do grupo social dominante e liberar o ficcional, por conseguinte, trazendo à tona a noção de que a ideia de verdade é não apenas circunstancial, porque variável espacotemporalmente, mas também relativa, porque subjetiva. Essa consciência vai sendo adquirida na medida em que vai, pouco a pouco, sendo relativizada a normatividade dos mecanismos de controle (Mello, 2019, pp. 87-88).

Dito isso, sigamos, então, com o raciocínio anterior à brevíssima história do controle via história do romance.

1.7 A verdade do mercado é vender qualquer verdade

Falávamos que a ficção, então, que esteve vetada pelo apego social à verdade (naquele caso, científica), com a crise da representação e a centralização das discussões atinentes ao sujeito, acaba um pouco mais liberada de seu veto. Seu aspecto inventivo-produtivo - que é reflexivo na medida da perspectivização do mundo representado pelo mundo criado na realidade interna da obra, nos termos dos atos de fingir iserianos e do modo como são produzidos por intermédio do efeito mimético - passa a ganhar maior possibilidade de circulação já que não é interessadamente colocado como opositor da axiologia dominante. Isso porque a axiologia dominante, agora, não tem mais o caráter de verdade, mas de necessidade. E o controle, portanto, retrocede, no sentido de que, antes de ser ideológico - embora essencialmente o seja - é pragmático, porque controla o imaginável à medida do retorno financeiro. Isso significa que não importa o vetor de controle: se prevalece a ciência, a história, a política, a religião, a autoajuda, a fantasia ou a ficção. Importa o retorno sobre esse investimento.

A questão toda é que, tanto no Brasil quanto na Europa, o controle do imaginário passa a ser mercadológico-midiático, sobretudo a partir do século XX. Imprescindível se faz o entendimento do que isso significa. Para tanto, chamo a atenção para o fato de que exploraremos aqui tudo que Costa Lima abordou sobre esse tipo de controle, o que é bastante geral, sem nenhum detalhamento profundo, como o fez com os demais. A ideia central é a de que, neste momento, o veto à ficção ou a interdição da metáfora estão - apenas relativamente-diluídos na discussão sobre o lucro. Entenda-se que

Por mais diversas que sejam as instâncias Igreja Estado e ciência, enquanto agenciadoras de controle, têm em comum agir em função de valores. Esses podem ser repugnantes - um conjunto de afirmações sem objeto definido levando alguém à fogueira ou ao cárcere, o temor de que o vizinho seja um informante da polícia política ou o cientista determinando como se deva escrever -, ser então valores ridículos, mas não deixam de ser valores. O mercado despreza isso de valor como antiquilha. Para o mercado, vale o que traga lucro. Por isso caracterizo o controle contemporâneo como neutralizador: não se impede que se escreva de tal modo ou sobre tal coisa; apenas sucede que isso não encontra editor. Neutraliza-se o mal na raiz. Ou, exemplo diverso: o mercado não gosta que se fale mal dele ou de seus promotores, mas, se isso der dinheiro e o mercado tiver como se salvaguardar, nada impede que se faça de sua acusação pesada um best-seller de tiragem monumental (Costa Lima, *apud* Bastos, 2010, p.385).

A “ameaça” da ficção aos valores dominantes das classes no poder hoje já não importa: sendo a ameaça rentável, ela é colocada em circulação. O capitalismo tem mesmo uma fundação neutralizadora: ele incorpora nas estruturas do mercado até aquilo que a ele se opõe, neutralizando a oposição e reposicionando-a em seu favor, fazendo-a lucrativa. E tal qual a sociedade está organizada hoje, já não é possível desvencilhar-se do capitalismo. Dele

se depende para absolutamente tudo: ter dinheiro é uma necessidade para sobrevivência. O ficcional, portanto, tornou-se um bem e, mais do que isso, um bem negociável. O controle, portanto, deixa de incidir de forma ativa, enquanto a ficção é capaz de render dividendos: “a liberação das normas controladoras pode até mesmo ser bastante acentuada, desde que promova um retorno do capital, que calará seus opositores” (Costa Lima, *apud* Bastos, 2010, p. 224).

O livro é, hoje, um produto. Sua produção é bastante complexa e a esse tópico nos dedicaremos adiante. No entanto, adiante-se: estamos entendendo, com Salazar Salgado (2016), o mercado editorial como uma instituição discursiva. Isso significa que ele, assim como o mercado, de modo geral, que funciona sob uma lógica - algorítmica -, acontece a partir da dinâmica de especulação das pautas midiaticamente em circulação na sociedade e, a partir dela, produz-se mercadoria, que é posta em circulação atendendo-se à demanda social que inscreve as discussões pautadas na sociedade. Então, vejamos, se hoje vivemos um contexto em que - e ainda bem! - temos conseguido lutar por mais igualdade e justiça social (frise-se: estamos tendo mais espaço para lutar por isso, a despeito do resultado da luta que ainda é mínimo); se hoje falamos mais sobre os direitos da mulher, da população negra, LGBTQIAP+, indígena, do meio ambiente, etc., essas são pautas que têm circulado socialmente de forma multidirecional, i.e., nas direções dos que lutam por essas causas e dos diferentes modos de luta e fundamentação dessa luta; assim como nas direções dos que acham que tudo não passa de uma “chatice politicamente correta” e que, portanto, criticam as necessidades de quem demanda a luta. Ora, se assim o é, o mercado, atento a isso, incorpora essas discursividades na produção dos produtos, de modo geral, para atender essas demandas, fomentando e (re)direcionando os diálogos em sentido positivo e negativo.

Pois bem. No que concerne ao processo editorial, é preciso considerar, se essas são pautas deste tempo e, sendo os escritores, experienciadores da realidade neste momento, eles terão, mesmo que minimamente, suas subjetividades atravessadas por essas questões, o que se reflete na produção de suas obras. Não nos esqueçamos:

É óbvio que toda invenção tem uma pequena base referencial, que começa pela própria vida do autor. Mesmo que a ficção negue a ideia de biografia, toda e qualquer invenção tem uma ligação com a vida do autor. Agora, não vamos querer fazer biografia para entender a obra. Se você escreve, em qualquer gênero que seja, sabe o quanto sua vida influencia aquilo que você pensa. (...) Toda invenção tem uma base verossímil, sim, mas é pequenininha” (Costa Lima, *apud* Bastos, PINTO & Oliveira, 2019, p.24).

Contudo, o mercado, enquanto instituição discursiva, pela especulação que empreende, detecta que alguns desses assuntos que formam a sociedade estão, digamos, mais

“em alta” em determinado momento e aposta na produção de mercadorias que respondam, de algum modo, a essas demandas. As duas coisas andam juntas. O que é parte de nós, enquanto sujeitos, é parte dos nossos discursos culturais particularizados. E se é nosso interesse, o mercado, algoritmicamente, nos nutre com mais informação e perspectivas sobre esse determinado interesse. E, assim sendo, o interesse que, culturalmente individualizado, é da esfera individual ou coletiva, se torna monetizado e consumível.

No caso da indústria do livro, tudo isso se torna mais complexo, em razão do tempo que se leva para produzir uma obra. No entanto, algumas efemérides, algumas movimentações da mídia, são passíveis de serem antecipadas. Outro aspecto a se ter em conta é que o tempo de duração de grandes temas em pauta é quase sempre prolongado. Veja-se um exemplo: desde a primeira administração do Governo Lula, estamos incansavelmente falando em inclusão social e diversidade. Isso não mudou nos Governos Dilma e, mesmo no Governo Bolsonaro, que trocou o tom da abordagem desses temas, opondo-se a eles e minimizando-os como pauta. Mas ao mercado não importa o polo da discussão. Enquanto ela tiver em voga, é passível de alguma discussão.

Acabamos, muito recentemente, de viver um exemplo que, podemos dizer, possibilita que inauguremos nossa discussão mais de perto. No desfile das escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro deste ano, 2024, assistimos à Portela desfilar seus carros alegóricos com o tema baseado em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Este é um livro de 2006 que, muitíssimo resumidamente, tematiza a questão da negritude no Brasil. O desfile foi midiaticizado pela Rede Globo de Televisão e pautado em diversos sites de notícia como um dos destaques daquele evento. A reação imediata ao desfile dessa escola foi percebida mercadologicamente: saiu na *Publishnews* e em diversos outros canais de comunicação a notícia de que o livro que inspirou o desfile “assumiu a ponta da Lista de Mais Vendidos no site da *Amazon* após a Portela levar o enredo do romance para a avenida na madrugada de terça-feira (13)”⁸. E mais: “o livro se esgotou no estoque da Estante Virtual, segundo comunicado da empresa no fim da tarde de quarta-feira (14). As vendas cresceram 3.300% desde a segunda-feira (12). Na quarta, os últimos exemplares disponíveis foram vendidos no site”⁹. Isso não é um acontecimento fruto do acaso.

⁸ Cf. Matéria “‘Um defeito de cor’ assume a ponta da Lista de Mais Vendidos da Amazon após desfile da Portela” (SOBOTA, 2024).

⁹ Cf. Matéria “‘Um defeito de cor’ assume a ponta da Lista de Mais Vendidos da Amazon após desfile da Portela” (SOBOTA, 2024) - Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2024/02/14/um-defeito-de-cor-assume-a-ponta-da-lista-de-mais-vendidos-da-amazon-apos-desfile-da-portela>> Acessado em: 16 fev 2024.

Aqui ofereço outro breve resumo macro histórico a fim de contextualizar todo o fenômeno, já adiantando que exploraremos muitíssimo bem essa contextualização nos próximos capítulos porque são determinantes para a comprovação de nossa hipótese: desde a *Pink Tide*¹⁰ na América Latina, temos vivido uma intensificação do olhar progressista para a sociedade e isso se materializa, no Brasil, com os governos petistas que defenderam arduamente uma democracia novo-desenvolvimentista em que a inclusão social, sob a forma de redistribuição e equidade de renda dá ao exercício da cidadania o sentido de acesso ao consumo. Desde então, vimos dando espaço para as classes minorizadas, marginalizadas e para as subjetividades dissidentes se fazerem sujeitos mais efetivamente integrantes da sociedade, a tal ponto que isso, assomado a toda uma movimentação internacional engatilhada pelos Estudos Culturais, pela *New Left* e pelos Estudos Decoloniais, leva a um momento - o que estamos vivendo agora - de dar espaço de fato para que o *cultural/historic turn* (Valente, 2021), propugnado por esses grupos, aconteça na direção de uma revisão histórica que permita a todos esses grupos minorizados e marginalizados se fazerem sujeitos históricos que contem a história do país e de seus grupos de seu próprio ponto de vista. Essa é uma mudança politicamente fundamental e importante. Todas as pautas que disso decorre estão constantemente em circulação gerando reações de toda sorte. Na literatura, temos visto da academia a grupos de leituras diversos promoverem a literatura escrita por mulheres, gays, indígenas, negros, narrativas antropocênicas e etc., que tematizam - ou não - suas causas. Outra movimentação importantíssima e fundamental politicamente. Ora se a demanda existe, o mercado atende e fomenta até o seu exaurimento e substituição por novas pautas. Atendimento esse exponencialmente potencializado pela capacidade especulativa algorítmica.

O mercado, a instituição que dita as regras da dinâmica monetária em uma sociedade, em prol da manutenção das classes bilionárias no poder global, acolhe, em seu sistema, os que conseguem, minimamente, fazer movimentar a produção financeira. Os que não podem, não são, sequer, dignos de existência. Já os que podem, mesmo minimamente, têm rastreados, via algoritmo, os modos como podem para que contribuam sempre e mais em troca de um tanto de conforto e do atendimento de seus interesses particulares específicos. Nesse rastreo, especulam-se os modos de conforto e os interesses particulares que levam à contribuição com

¹⁰ Segundo Lehnen (2020), a Onda Rosa (ou Pink Tide) foi uma resposta à neoliberalização da América Latina que ganha maior intensidade com os governos ditatoriais dos países do Cone Sul. Ou seja, o termo diz respeito a eleição de governos mais à esquerda que, eleitos nos anos 1990 e 2000, implementaram medidas de redistribuição de renda, diminuição da desigualdade social, tal como aconteceu no Brasil com Lula e Dilma ou na Argentina com os Kirchner.

o sistema financeiro para a oferta de produtos, assim como, através da oferta de produtos similares, aumenta-se o espectro de interesses e possibilidades de conforto.

Giselle Beiguelman, em *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*, fala sobre uma vigilância social, em nome de algumas poucas corporações, que acontece através da mineração de dados na profilagem dos navegadores da *web*. As informações mineradas e acumuladas - não só pelos rastros de navegação e interação digital, mas também nas imagens postadas, nas imagens geradas, nas imagens de câmeras de segurança, imagens de desbloqueio de dispositivos e de ações digitais, etc. - possibilitam, mais do que especular, antever comportamentos e suscetibilidades de consumo, processo esse que consolida um estado de patrulhamento em favor do capitalismo global. A mineração, ademais, é preciso lembrar, está na digitalização das cidades, na internet das coisas, na inteligência ambiental... tudo coligado com a globalização corporativa que promove e se beneficia da dadosfera em troca daquele tanto de conforto e atendimento de interesses particulares. No corpo-a-corpo com o mundo, sempre e mais digitalizado, produzimos dados e fornecemos informações utilizadas a nosso favor e também contra nós.

Segundo Beiguelman (2021, p.102), na “plataformização da vida, há menos possibilidades de apostar em deparar-se com o inusitado. O enredamento em sistemas cada vez mais aderentes a todas as nuances do cotidiano torna a vida sem dúvida mais ágil, mas com poucas chances de encontro com o inesperado”. A partir disso, é preciso pensar, em que medida os algoritmos também não são um novo mecanismo de controle uma vez que, nos termos de Beiguelman (2021, p.129), vivemos um contexto de “uma censura que não proíbe. Antes, define, algorítmicamente, o direito do que e como se pode ver. Das suas regras de operação emergem parâmetros de interdição que consolidam a nova colonialidade embarcada nos datasets, o datacolonialismo, no plano do imaginário”. Em resenha que fiz desse livro, já mencionava o fato de que

os grandes conglomerados internacionais de tecnologia, que controlam toda a dinâmica descrita, criando esses imaginários a partir da coleta e da manipulação de informações, estão tornando a realidade cada vez mais previsível diante da acuidade dos modelos matemáticos e da elaboração algorítmica, a despeito das falhas possíveis. Isso impacta, é claro, nossos modos de ver, perceber e representar a realidade. Toda antecipação resulta de padrões já reconhecidos, de modo que ‘estamos vivendo a paradoxal situação de potencialmente criar a mais rica e plural cultura visual da história, pela democratização dos meios, e mergulhar no limbo da uniformização do olhar’ (BEIGUELMAN, 2021: 135)” (Mello, 2024, no prelo).

As regras do jogo estão postas: 1. não importa a aporética oposição entre verdade ou mentira à axiologia dominante, uma vez que esta é o lucro: verdade ou mentira em circulação, se houver auferição de lucro e retorno sobre investimento, o controle é positivo: é permitida a

circulação; o controle negativo é minorizado (ou neutralizado), nesse caso: basta que dê lucro, não há, exatamente, um rol proibitivo de conduta de imaginação; 2. a informação é a grande moeda de troca (não o dinheiro). A informação produz dinheiro à medida da mineração de dados, da alimentação da dadosfera, que antevê comportamentos e suscetibilidades de consumo; 3. a mineração de dados e a dadosfera, uma vez que quase tudo sabem sobre os interesses e desejos de consumo, controlam as representações na direção desses interesses e desejos, uma vez que a venda dessas representações é certa, assim acontece com o livro, o produto do mercado editorial; 4. daí poder-se afirmar, através da teoria de Luciana Salazar Salgado, a ser vista adiante, que o mercado editorial é uma instituição discursiva: ele fagocita os *trending topics* sociais e alimenta a conversa sobre eles com os produtos que direciona para atender essas demandas de *hype*, direcionando as representações aos interesses e desejos de consumo; 5. o atendimento incessante dos desejos e interesses de consumo não oferece ao consumidor o inusitado, mas sempre mais do mesmo *trending topic* e do *hype*. Daí Costa Lima afirmar que, em qualquer circunstância, “o controle sempre luta pela homogeneidade e pela reiteração do que se toma por real” (Costa Lima, 2007, p.211).

Nesse contexto, faz algum sentido a discussão que Mackenzie Wark propõe em *O capital está morto*, mas me inclino a entender que a classe dominante, hoje, é, sim, aquela que “possui os vetores da informação” (Wark, 2022, p.77). E, ainda, que esse grupo hegemônico é constituído pelos que

Possuem os vetores extensivos de comunicação, que atravessam o espaço. Possuem os vetores intensivos da computação, que aceleram o tempo. Possuem os direitos autorais, as patentes e as marcas registradas, que capturam a atenção ou atribuem propriedades a novas técnicas. Possuem os sistemas logísticos que gerenciam e monitoram a disposição e o movimento de qualquer recurso. Possuem os instrumentos financeiros que representam o valor de cada recurso e que podem ser colocados nos mercados para crowdfund o valor possível de cada combinação futura possível desses recursos. Possuem os algoritmos que classificam, organizam e atribuem informações específicas, em circunstâncias específicas (Wark, 2022, p.77).

E mais fundamental que isso: “A classe vetorialista monopoliza a encruzilhada onde a informação trafega, alimentando-se, como o parasita de Michel Serres (2007), do zumbido da informação e do ruído em momentos cruciais” (Wark, 2022, p.77). Isso corrobora a ideia de Salazar Salgado, como se verá, de que o mercado editorial é uma instituição discursiva: se alimenta, justamente, do zumbido e do ruído da informação em momentos cruciais. O centro de seu argumento, portanto, de que “há toda uma economia política que funciona com assimetrias de informação como forma de controle” (Wark, 2022, p.10), é de razoável consideração.

1.8 Metáfora, *mimesis*, mercado: o estudo do meu *corpus*

Sejamos, contudo, mais claros sobre onde queremos chegar. Pois bem. Já dissemos que a metamorfose dos mecanismos de controle não exclui o paradigma do controle anterior, mas apenas o incorpora. Considerando as linhas gerais postas por Costa Lima para uma história do controle, estão acumuladas no controle midiático-mercadológico a religião, a história, a política e a ciência, prevalecendo sobre elas, é claro, os mecanismos deste controle contemporâneo do mercado. Toda uma tradição, no entanto, foi domesticada e adestrada a perceber apenas a semelhança ou aquilo que reproduz o vivido. A religião, a história, a política, a ciência... todos esses grandes paradigmas formadores do pensamento Ocidental empreenderam uma castração da diferença pela centralização da semelhança, no sentido de que era necessária a repetição da realidade para reforçar o *status quo* e não abrir flanco para o questionamento de seus frágeis pilares. Mais além,

(...) no capitalismo regido não mais pelo critério de produção, mas pelo consumo, isto é, em que o fetichismo da mercadoria se torna o pão nosso de cada dia, a diferença estética não é, outra vez, submetida à semelhança? Qual semelhança senão aquela que os formadores de opinião pública propagam e estipulam como demonstração de que aquilo é/não é arte? Responda-se que a afirmação precedente supõe que a opinião pública é algo extremamente manipulável e os formadores de opinião extremamente eficazes. Aqui está todo o x da questão. De fato, em nossa sociedade de consumo a diferença estética está a todo instante ameaçada de ser submetida ao vetor 'semelhança' - semelhança do que se considera arte. E a possibilidade de a diferença resistir a essa pressão dependerá do grau de educação da sensibilidade de setores significativos da sociedade (Costa Lima, 2010, pp.347-349).

Entendamos os desdobramentos dessa observação para o caso brasileiro. Já descrevemos como as questões políticas, sobretudo o valor do nacionalismo, foram determinantes para o desenvolvimento dos mecanismos de controle que aqui se aclimataram. Mesmo depois,

(...) se cessadas as lutas pela independência, a literatura não se legitimava senão por seu empenho político, se desse resultava o primado da observação da terra e dos costumes, com o evolucionismo o prosador tornou-se uma espécie de etnólogo ou biólogo prático. O veto ao ficcional encontra então uma doutrina mais explicitamente formulada. O seu controle, exercido desde a colônia, recebe melhor respaldo. Note-se ainda que essa justificativa é tão ampla que abriga a prática tanto de conservadores, quanto progressistas. Os primeiros se contentarão em ser tomados como descritores; os segundos quererão se ver como denunciadores. Em ambos os casos, são ilustradores da realidade, algo que é como é, a que não se acrescentam senão palavras tradutoras (Costa Lima, 2007, p.356).

Noutros, termos, ainda que da religião à política e desta à ciência tenha mudado o paradigma norteador dos mecanismos de controle, o fundo nacionalista se manteve. E, se mantém até hoje, como já ressaltamos. De igual modo, quando da instalação e consolidação de um mercado brasileiro, tivemos que assim o fazer sob o predicativo "brasileiro" e, de novo, o nacionalismo aparece marcando um movimento importante de aparente independência.

Já falamos sobre como os paradigmas da religião, da história, da política e da ciência funcionam através da tradição da referência, por privilegiarem a semelhança como elemento mantenedor do *status quo*. Enquanto o controle, no Brasil, continuar marcadamente político, ele estará fadado a lidar com o predomínio da semelhança. O fato é que em um contexto de um controle mercadológico-midiático, já é possível afirmar que o traço político continuará presente, mas, agora, como aquilo que vende, que dá lucro.

O pensamento brasileiro, especificamente, desde a década de 1960, quando estreita os laços com os Estados Unidos, acaba bastante influenciado pelo que lá é produzido. Desde que os Estudos Culturais chegam, então na América do Norte, e lá se fortalecem, combinando-se com o aparecimento da *New Left*, da Nova História e dos Estudos Decoloniais, fomos, com algum *delay*, incorporando essas perspectivas aqui, que tiveram contexto favorável, sobretudo, quando mergulhamos na *Pink Tide* e vivemos um marco na nossa democracia, em termos do novo desenvolvimentismo, da inclusão social e do exercício da cidadania através da inclusão econômica. Tudo isso há de ser esclarecido em detalhes nos próximos capítulos. Por ora, nos é suficiente o panorama. Esse contexto, marcado, principalmente, pelo *cultural/historic turn* (Valente, 2021), é aquele em que se propugna que as existências dissidentes, que os grupos minorizados e marginalizados, tenham espaço para assumirem suas vozes, ocuparem os espaços que lhes são de direito e contem a história nacional de sua perspectiva, que fora negada a integrar a versão oficial.

Mas, o que isso tem a ver com o controle do imaginário contemporâneo e as narrativas recentes que tematizam a ditadura ou, mais especificamente, com os romances *Noite dentro da noite* e a *Trilogia Infernal*? O fato de que se o controle, hoje, é mercadológico-midiático, ele funciona, principalmente, manifestando-se no mercado editorial, que faz da literatura um produto, com valor monetário, em circulação. Há toda uma lógica de funcionamento no mercado editorial, em que a especulação dos discursos em circulação, i.e., a informação circulante, que deixa entrever os desejos e interesses, define o tipo de literatura que circulará para atender a demanda. O mercado editorial, enquanto instituição discursiva, absorve os interesses para atendê-los enquanto demanda e, nesses atendimentos, também forma novos interesses porque em uma via de mão dupla, responde a demandas e propõe outras novas amplificadoras das já existentes.

Dito isso, como se verá nos próximos capítulos de forma detalhada, começa em 2014 e se consolida em 2017 um *boom* de publicações de romances que tematizam a ditadura de 1964 centralizando-a em seus enredos. O ano de 2014 foi um marco, no Brasil, entre várias razões, porque foi o ano da efeméride pelo cinquentenário do golpe, e ao longo dele

ocorreram diversos eventos em prol de se manter a memória e se fazer justiça aos mortos e desaparecidos políticos. Além disso, foi o ano em que obtivemos os relatórios da Comissão Nacional da Verdade (CNV). A comissão movimentou um enorme contingente investigativo sobre as diferentes vertentes autoritárias da ditadura. Além dos trabalhos institucionais, outros grupos começaram a levantar e colocar informações em circulação. Em um efeito cascata, pouco a pouco, o assunto era parte e pauta dos grandes veículos de informação nacionais, que noticiaram quase em tempo real, as novas descobertas. Aparentemente, esses dois fatos, CNV e cinquentenário, em evidência na mídia, movimentaram o mercado no sentido que já descrevemos, mas não apenas.

Em uma conjuntura em que a ditadura militar é um dos focos da política de governo, como no contexto dos mandatos de Dilma Rousseff, que deu espaço e suporte para a instituição e funcionamento da Comissão Nacional da Verdade (CNV), essa se torna uma pauta em circulação nos noticiários impressos, televisivos e on-line. Essa, no entanto, é uma circunstância - rara - na história do Brasil, porque, em uma tradição política autoritária, vivia-se o maior respiro democrático do país, aquele relativo às administrações do Partido dos Trabalhadores, que acontece na toada da *Pink Tide* latino-americana. Gestões essas que, no influxo da recepção dos Estudos Culturais, da *New Left*, da Nova História e dos Estudos Decoloniais, centralizaram, em suas políticas de governo, a questão da inclusão social, da redistribuição de renda, da equidade, do exercício da cidadania como acesso ao consumo. Isso coloca em pauta, socialmente, todos esses temas, e dá visibilidade e espaço para as existências dissidentes e grupos minorizados, como já ressaltamos.

Ora, o mercado, especulando todas essas pautas - não à toa passamos a falar de *pink money*, *black money*, etc. - incorpora esses discursos (quentes) nos produtos que são postos em circulação. Dada a tradição política do controle no Brasil, esta, de paradigma anterior, transforma-se em mecanismo vigilante e vetorializador do controle atual do mercado. Assim, no que concerne à literatura, a tematização da ditadura se dá, não apenas pontualmente no que se refere à representação daquele período, mas de forma modulada pelas outras opressões que historicamente instituíram o país. A ditadura, portanto, aparece combinada com a tematização da mulher, do meio ambiente, dos indígenas e de outros grupos minorizados e dissidentes. A tematização da ditadura, portanto, se dá por sua tentacularidade, i.e., por sua capacidade de articular em seu tema as outras formas de opressão históricas do Brasil. Isso se dá sob um tom insurgente, no sentido de que há uma recusa à aceitação da negação de uma voz e um lugar social para que esses grupos marginalizados possam dizer sobre as violências que sofreram ao longo dos séculos. E, no entanto, como essas pautas são transformadas em produto, i.e., em

obra literária/livro, e são vendidas ao público, acabam violentadas monetariamente no sentido de que sua reivindicação política é monetizada e rende lucro à classe dominante, que as ignora e comanda a axiologia dominante a controlar o imaginário.

Com o *boom* do romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro, atendem-se às pautas: 1. da ditadura enquanto tema decorrente do fato de termos, à época, uma presidente ex-guerrilheira e torturada política; 2. da ditadura na efeméride dos seus 50 anos como contexto para se lembrar o que houve e reclamar da Anistia, reivindicando uma política da memória/justiça de transição mais efetiva; 3. da ditadura enquanto objeto de re-análise pela Comissão Nacional da Verdade, o que, embora não tenha tido efeitos efetivos de uma política da memória/justiça de transição, teve desdobramentos e repercussões midiáticas significativas, como se verá; 4. da revisitação à ditadura (ou seu *cultural/historic turn*) para que se “dessudestimize” sua narrativa centrada no eixo Rio - São Paulo - Minas Gerais e para que se fale, para além dos torturados e assassinados da classe média branca estudantil e de sua pauta militante específica, de outros protagonistas e pautas que também motivaram o sequestro, a tortura e a morte por parte do Estado; 5. da combatividade política ao autoritarismo que se instaura no Brasil com o golpe de 2016; 6. da autonomia histórica das vozes marginalizadas que imprimem tentacularidade na extensão dos temas e insurgência à sua abordagem; 7. do compromisso político progressista decorrente da Onda Rosa. Coincide com esse atendimento de demanda o fato de que muitos dos escritores em atividade hoje ou viveram a ditadura, ou cresceram sob suas agruras ou herdaram suas memórias a partir de familiares e amigos próximos que nela viveram ou cresceram. De dado biográfico à pauta política, o tema é atendido, na literatura.

Diante do *boom* do romance contemporâneo que tematiza a ditadura, posto que o controle atua em prol da homogeneização, é possível dizer que a maioria dos romances publicados é controlada politicamente pelo vetor da semelhança. No entanto, como o paradigma comandante do controle hoje é o mercado e a este não importa o que se produza desde que isso venda e, estando o contexto favorável às publicações que tematizam a ditadura, não importa, exatamente, se a publicação é politicamente controlada ou ficcionalmente mais livre: há espaço para as duas coisas porque, no fim, importa o lucro. Assim sendo, há algumas raras exceções que podem ser consideradas ficcionalmente mais livres, muito embora tratem desse acontecimento histórico através da tentacularidade narrativa, mas burlando o controle da referencialidade em maior ou menor grau. Esse é o caso de narrativas como *De mim já nem se lembra* (2016, Luiz Ruffato), *Outros cantos* (2016, Maria Valéria Rezende) e de nosso *corpus*: *Noite dentro da noite* e *a Trilogia infernal*.

Ou seja, falar do nosso *corpus* no contexto do *boom* de que fazem parte nos permite começar a esboçar um pequeno e singelo avanço em direção ao que Costa Lima chamou de Controle do Imaginário Contemporâneo, o controle mercadológico-midiático. É claro: não temos a menor pretensão de consolidar aqui uma teoria para esse controle, sobretudo porque pensar o presente pelo presente é um exercício de alto risco e sempre incompleto porque viver o presente é algo que se inscreve na ordem do contingente. Nossa intenção aqui é apenas - o que já tem demandado muita reflexão - pensar nosso *corpus* no seu contexto de origem e a relação que têm - corpus e contexto - com a teoria do controle e seus efeitos sobre a ficcionalidade. Pensamos, portanto, de um lugar muito específico: a teoria costalimiana, que não exclui, obviamente, outras formas de ver e entender meus objetos, tão válidas quanto esta. Toda crítica teoricamente orientada, bem feita, é mais do que necessária e a diversidade de abordagens mais do que festejada: a produção da diferença, que só se dá, subjetivamente, na particularização da cultura, é sempre um exercício individual de suplementação dos vazios possíveis, o que, mais do que certo ou errado, é um trabalho nas entranhas da espessura da linguagem, uma ode à vida perigosa da comunicação entre sentente e sentidor.

CAPÍTULO 2 – O controle do imaginário na contemporaneidade e o *boom* do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo

Esta é uma introdução às questões fundamentais desta tese. Introdução essa que será feita a partir do estabelecimento dos pressupostos sobre os quais construiremos nosso argumento, qual seja: o de que nosso *corpus* indicia o trabalho da ficcionalidade de acordo com o controle do imaginário contemporâneo, descrito por Luiz Costa Lima (2007; 2009) como mercadológico-midiático. O que quer dizer que, dentro do segmento da prosa brasileira que tematiza a ditadura, nosso *corpus* permite uma leitura que se distancia do que Costa Lima postula como controle referencial, que marginaliza a ficção, a despeito de seu tema histórico e político.

Este é, então, o capítulo que delinea os andaimes que amparam o que chamaremos, com o avançar do texto da tese e a partir da Teoria do Controle (de Luiz Costa Lima), de controle contemporâneo do imaginário. Estão postos, aqui neste prelúdio, as ideias, noções e conceitos que serão mobilizados ao longo deste trabalho para a comprovação de nossa hipótese. Essas ideias, noções e conceitos, estão organizadas de modo a caracterizar o funcionamento do mercado e da mídia, que servem a tal controle, situando-os no polissistema literário para, só então, pensar o mercado do romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro.

Tal empreendimento se faz por meio da circunscrição da relação entre literatura e mercado, entendendo-se que este é parte do sistema literário. Essa compreensão só é possível a partir do século XX e, no Brasil, após a ditadura militar de 1964, que traz mudanças substanciais para os modos de produção de cultura e literatura no país. Assim, também traçamos neste capítulo a consolidação do controle do imaginário contemporâneo no Brasil, a partir da história da relação entre ditadura, literatura e mercado. A partir disso esboçamos a atuação desse controle sobre o romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro.

2.1 Pressupostos sobre o sistema literário: onde funciona o controle contemporâneo?

A despeito do estágio de configuração avançado do mercado editorial em face a tantas técnicas e tecnologias envolvidas em sua cadeia produtiva, no momento em que se começa a escrever esta tese, ano de 2021, o comércio livreiro passa por uma espécie de recessão. É fato que, desde o governo de Michel Temer, as políticas pelo livro e pela bibliodiversidade vieram decaindo em detrimento da alta dos preços dos insumos que abastecem a produção de livros. No entanto, no atual momento em que começamos nosso exercício de escrita, no início do ano de 2022, a inflação é crescente, a desvalorização do real também. A política econômica proposta pelo governo Bolsonaro não faz frente aos efeitos de uma crise econômica mundial sobre a vida daqueles em nome de quem administra o país.

Prova disso é o movimento de privatização da distribuição de combustível, da internacionalização do refinamento do petróleo e a compra de gasolina acompanhando os índices do dólar, o que aumenta o frete e obstaculiza a logística e a distribuição do livro. Além da oscilação constante do preço do papel, o que aumenta o valor do serviço de impressão. A desvalorização do real em relação ao dólar e ao euro faz aumentar o preço dos direitos de publicar livros traduzidos para o português. E esses são só alguns exemplos de aumentos que acabam embutidos no preço final do livro para o consumidor.

O jornal *Folha de São Paulo* divulgou, em 21 de março de 2022, a manchete “Preço do papel dispara, e editoras encolhem tiragem de livros e HQs” (Bigatti, 2022). O subtítulo da matéria diz: “elevação média da matéria-prima chega a 65% apenas em 2022 e pressiona indústria gráfica”. O problema descrito pela matéria é essencialmente como o preço de diversos insumos usados na impressão do livro estão baseados na cotação do dólar: não apenas o papel, mas também as tintas, blanquetas de borracha, chapas de impressão... Com a inflação às tampas, isso acaba afetando de maneira crucial as pequenas e médias editoras (basicamente a maioria do mercado editorial brasileiro), que passarão a ter de lidar com o dilema das grandezas de tiragem e custo final de produção que são inversamente proporcionais: quanto maior a tiragem, menor o custo de impressão. O imbróglio nesse momento é fazer a opção entre manter o número de tiragens e diminuir a variedade de publicações, ou manter essa variedade e arcar com o maior preço de um menor número de impressão, como no caso de impressão sob demanda, o que é uma posição privilegiada, para poucas casas editoriais.

Introduzimos esta seção com essas questões, justamente porque é fundamental, para a tese que ora se desenha, a noção de que a literatura enquanto instituição também tem sua

existência sujeita a essas problemáticas mercadológicas já que são elas que conformam a maior engrenagem que dinamiza a vida prática nos dias de hoje. Se temos acesso à literatura, seja por intermédio de livros, seja por intermédio dos *e-readers*, *smartphones* ou computadores (todos caros e privilégio de poucos), isso só é possível pelo estabelecimento de um comércio e de agentes de mercado atuantes na cadeia de produção, distribuição e circulação da literatura.

Escrever é apenas uma das atividades literárias constituintes do sistema literário. E, no âmbito da produção, além do escritor estão envolvidos os editores, preparadores de texto, revisores, tradutores, *designers* gráficos, capistas, prefaciadores, posfaciadores, autores de orelha, quarta capa, etc., todos esses trabalhos que passam a integrar a produção de sentido, bem como a distinção atribuída ao livro quando colocado em circulação. No que concerne ao consumo dessa produção, ela está diretamente ligada não apenas aos leitores que conformam um público específico do autor e/ou da obra, bem como aos leitores críticos (e às camadas de distinção que eles imprimirão sobre o objeto literário já em circulação, propulsionando sua distribuição ainda mais), mas também os *bookstagrammers*, os *booktubers*, os *podcasters*, etc., que, sendo também agentes de mercado, amplificam a divulgação do livro.

É muito importante dimensionar minimamente o que estamos chamando de sistema literário, por intermédio de Itamar Even-Zohar (2017), para a fatura deste trabalho. Isso porque é a partir dele que circunscrevemos uma ideia de literatura significativamente mais ampla, o que é imprescindível para entendê-la atualmente uma vez que, como se verá nos próximos parágrafos, há uma complexa rede que refaz constantemente e determina de maneira crucial o que se diz literário ou não nos dias de hoje. Em outras palavras: público, crítica, professores da educação básica, vestibulares, academias brasileiras e locais de literatura, centros culturais, bibliotecas, premiações, a mídia, o mercado, o ministério da cultura, o ministério da educação, apenas para citar alguns exemplos, não só têm influência direta naquilo que se chama presentemente de literatura como a constitui, sendo dela parte fundamental.

Even-Zohar (2017), herdeiro do formalismo russo de corte funcionalista, defende leitura mais contemporânea e menos mediada pelo olhar estruturalista de Tinianov, Eikembbaum e Shklovski¹¹. Propõe atualização dessas perspectivas teóricas a partir de sua

¹¹ Essa informação nos é relevante para o que aqui está em construção, porque a base teórica sobre a qual construiremos nosso argumento, a Teoria do controle do imaginário, de Luiz Costa Lima, tem em sua genética marcas estruturalistas, sobretudo de Lévi-Strauss, o que pode dar corpo a discussões futuras ou não que coloquem esses vieses estruturalistas em diálogo.

proposta da teoria dos polissistemas da cultura, em especial, da teoria do polissistema literário. Assim, sua ideia de literatura parte de olhares que ele diz não serem tão imanentistas quanto o estruturalismo fez parecer e foge às leituras exclusivamente intrínsecas do texto. Isso porque o que propõe é uma abordagem não-essencialista da literatura, tomando-a como não sendo um atributo inerente ao texto, mas atribuído a ele. Sua proposta, ademais, reflete acerca do texto chamado literário a partir de seus processos de produção, meios de circulação, instâncias de recepção e processos de legitimação.

Nossa perspectiva, contudo, ainda que seja não-essencialista e tampouco “textocêntrica”, percebe o fenômeno literário situado entre o imanentismo e o transcendentalismo ou entre as abordagens extrínsecas e intrínsecas da literatura, aos moldes de uma terceira via. Isso se justifica pelo fato de tomarmos um tanto como pressuposto e outro tanto como hipótese secundária, a ser comprovada ao final desta tese, que esse sistema literário influi diretamente na estrutura do texto por intermédio do escritor e do leitor enquanto catalisadores e prismas sociais do real (MELLO, 2019).

Se à linguagem é inerente o fenômeno da representação e à literatura, especificamente, o da *mimesis*, aqui sempre tomada da perspectiva já descrita de Luiz Costa Lima (2014), os sujeitos dedicados à linguagem literária acabam absolutamente atravessados pelas discursividades que os cercam socialmente (em âmbito familiar, de trabalho e demais grupos sociais em que se movimentam). E estamos considerando que isso fatalmente influencia o processo de criação e recepção literárias nos mais diversos graus. É inquestionável, a partir da perspectiva que adotamos, que um autor, por exemplo, ao saber minimamente dos mecanismos do mercado do livro, estará escrevendo tendo-o no seu horizonte: ou para pertencer a sua lógica ou recusá-la. Essa é uma discursividade que integra sua subjetividade e influi nos modos de construir o texto. Igualmente o leitor crítico, atento a tais traços sobrepujantes ao mercado do livro, poderá vir a identificá-los enquanto aceite ou recusa naquela escrita. Mas esse é um exemplo ainda bastante redutor que ganhará melhores contornos e profundidade adiante. Voltemos a Even-Zohar.

Interessa-nos perceber que o sistema literário se articula a outros sistemas, e vice-versa¹². E também nos importa a maneira como, da perspectiva de Even-Zohar, a noção de literatura é construída na medida em que se nomeiam os objetos literários, o que implica uma espécie de suspensão do juízo de valor como medida do literário. Isso quer dizer que

¹² Veja-se aqui o caso dos livros decorativos, dos painéis, adesivos e papéis de paredes que imitam estantes, tão correntes em certa estética contemporânea.

estudamos os objetos em circulação enquanto fenômenos que, existentes e nomeados coletivamente literários, precisam ser investigados. Se os objetos estão circulantes, essa circulação tem uma razão de ser na circunscrição de tempo e espaço específicos.

O literário, portanto, é uma rede de relações entre atividades que determinam interna e externamente o texto. É a análise dessas relações, a partir de um ponto de vista funcionalista, que está implicada na noção de polissistema, de Even-Zohar (2017), como um metassistema, um sistema múltiplo, de vários sistemas interseccionais e superponíveis, heterogêneos e dinamizados pelas relações que nele concorrem. A cultura é o polissistema maior a envolver os demais polissistemas semióticos, entendendo-se por maior não o que é superior, mas o que, por extensão de sentido, abarca os demais polissistemas, como o da língua, da literatura, da política, etc., que são elementos do e isomórficos ao polissistema da cultura. Esse polissistema maior em que estão engendrados os demais, seus isomorfos, é aberto, maleável, dinâmico de modo a lidar diretamente com a inconstância de suas variáveis - tais quais o tempo, a história, a sociedade -, tendo como fundamento a mudança, de acordo com Even-Zohar (2017).

Assim sendo, a rede de relações constitutivas do literário não é estável. Há uma tensão entre elas, que é universal. Uma vez que não existe uma sociedade humana não estratificada, enquanto houver estratos sociais, eles estarão tensionados por disputas de espaço e poder¹³. Assim, funcionam as relações humanas, assim igualmente estão reguladas as relações em rede nos polissistemas. E do mesmo modo que as sociedades possuem centros e periferias, o polissistema também lida com centros e periferias, no plural, variando-se as atividades de prestígio e as marginalizadas de acordo com as alternâncias de posição de poder. Para Even-Zohar (2017), a oposição entre os estratos é o princípio regulador dos polissistemas, não deixando que eles colapsem ou desapareçam. A constante rivalidade entre canonização e marginalização de repertórios ou a ameaça destes sobre aqueles ou ainda a disputa por lugares privilegiados é que mantém a alteração e a mudança, que garantem a existência do polissistema. A estagnação leva ao abandono ou à substituição, ao colapso ou à revolução. É o estímulo advindo da disputa que impede a fossilização da rede de relações e do polissistema.

Os centros dos polissistemas são coincidentes com a axiologia das classes dominantes e evidenciam os repertórios de mais prestígio, que determinam seus cânones. Uma vez que não se queira deixar de ser cânone, é necessário atualizar suas propriedades com eventuais traços inovadores que apareçam em outros repertórios e que aparentem pertinentes ao já

¹³ Esse é, também, um dos fundamentos da Teoria do controle do imaginário (2007;2009).

estabelecido, além de transferir as antigas e novas propriedades do cânone para seus integrantes como condição para fazer-se e manter-se centro no polissistema. Nada disso feito, os centros acabam fadados às margens, sendo substituídos por outros repertórios que assumirão esse lugar. Um repertório, portanto, é central ou periférico de acordo com as relações que existem no polissistema. Essa é a dinâmica básica de qualquer polissistema, segundo Even-Zohar (2017).

A teoria em questão não ignora que é inevitavelmente parte de tal dinâmica básica a propalada tradição da ruptura (Paz, 2013), ou, nos termos de Even-Zohar (2017), a luta entre transferência e inovação, entre manutenção e mudança, bem como a fatal padronização da novidade. Em geral, os repertórios que já ocupam os centros não admitem propriedades e traços que coloquem em perigo seu domínio do centro do polissistema. Assim que na iminência de um traço ou propriedade aparecer como novidade forte entre os integrantes do grupo canônico, a tendência é a incorporação deles ao repertório. É natural, todavia, que a mudança ocorra quando a inovação, incompatível com o repertório em vigência no centro, conquista espaço e é alçada à dominante. Da deposição de um repertório e sua substituição por outro alçado a cânone, o próximo momento é a estabilização e perpetuação do novo repertório como canônico e tradicional. O polissistema literário tem o mesmo funcionamento.

A questão fundamental para o desenvolvimento da tese diz respeito ao que é o polissistema literário e às especificidades de sua performance. Segundo Even-Zohar (2017), o polissistema literário está conformado pela rede de relações que podem ser tomadas como hipótese, dentre um conjunto de observáveis, fatos ou fenômenos, como atividades literárias e pelas atividades mesmas observadas a partir dessa rede. Em outras palavras, é o complexo de atividades ou qualquer parte dele para os quais, no todo e/ou em parte, se pode tecer, teoricamente, relações sistêmicas que suportem a opção de chamá-las literárias.

A partir dessa definição, firmamos nosso ponto de partida elementar: o fato de que no conceito de literatura, ou seja, na extensão do que se chama literário não estão apenas autores, leitores, textos e um repertório de análise dessa tríade. Literatura é criação, produção e consumo, sendo parte do primeiro eixo a concepção e escrita (em sentido amplo) do objeto literário, bem como sua recepção, no âmbito da leitura (também em sentido amplo); do segundo eixo fazem parte os processos envolvidos pela cadeia produtiva do objeto, aqueles relativos à edição e à consolidação de uma inscrição material para a matéria literária; do

terceiro eixo, o de *marketing*¹⁴ e circulação, responsáveis pela disponibilização dos produtos literários de forma diretamente lucrativa entre editoras e livrarias, *marketplaces*, ou indiretamente rentável tal qual a lógica subsumida nas plataformas de hospedagem e demais ancoragens na *web*. A literatura, portanto, assumindo-se aqui a ideia de Even-Zohar (2017), é uma instituição sócio-cultural constituída de uma cadeia de atividades literárias em relação entre si e com os demais polissistemas do polissistema da cultura. Isso significa que o sistema literário não existe fora das relações que nele operam e que o conformam.

Não é possível pré-determinar as relações entre as atividades e as atividades mesmas a serem denominadas literárias, uma vez que tal gesto depende não apenas do correlato sensível codificado do mundo fenomênico trabalhado na espessura da linguagem, ambos definidores do que intrinsecamente chamamos literário, mas também dos fatos e dos fatores hipotetizados e colocados em interação no polissistema literário, não havendo, entre eles, aquele a ser tomado como O literário por excelência. O que é possível antever, nesse sentido, são motivos fundamentais ou princípios motores desse polissistema literário, quais sejam, segundo Even-Zohar (2017): o consumidor, o produto, o produtor, o repertório, a instituição literária e o mercado.

Concordamos com Even-Zohar (2017) quando ele afirma que o produto literário é analisado e descrito a partir da intrincada rede de relações que, de nosso ponto de vista, o enseja e o constitui. Embora não concordemos inteiramente com a asserção de Even-Zohar (2017) que toma um partido valorativo no sentido de considerar que o produto literário **não** é o mais importante nesse polissistema, entendemos que todos os motivos ou princípios desse polissistema atravessam o produto não apenas em evocações contextuais, mas até na estruturação da obra, uma vez assumirmos o autor como catalisador e prisma da realidade que o enreda.

Melhor explicando, a hipótese de Even-Zohar (2017) sobre o funcionamento do polissistema literário é a de que as relações entre as atividades literárias ocorrem sustentadas pelos motivos ou princípios mencionados implicados no fato de que o consumidor percebe um produto elaborado por um produtor a partir de um repertório compartilhado que é constantemente (re)constituído por intermédio de uma instituição, percepção essa que se dá no domínio do mercado responsável pela circulação do produto materializado. Se assim o é,

¹⁴ Na era da informação, em que a grande moeda de troca é o dado, os *data*, não nos esqueçamos que o *marketing* é feito através da produção de conteúdos relevantes que conduzem o consumidor até a decisão de compra, dando a ele informações sobre obra, autor, contexto, etc., endereçando, algoritmicamente, via perfilagem de perfis, as temáticas-demandas aos demandantes interessados. Cf. seção “A verdade do mercado é vender qualquer verdade” e “Metáfora, mímesis, mercado: uma análise do meu *corpus*”, do capítulo anterior.

embora assintamos que não existam hierarquias entre as relações e princípios/motivos, de modo que nenhum deles funciona sozinho, mas apenas em rede, também consideramos que tudo isso ocorre pela dinâmica de uma engrenagem fundamental: a da criação, produção e consumo, de tudo o que vai além do “texto”, da “obra”.

Nossa engrenagem fundamental, não-hierárquica, seria a especificidade da performance do polissistema literário. O que quer dizer que o produto literário é a razão diretamente proporcional, entre: 1) a criação, tomada aqui como sendo criação literária e produção de sua materialidade inscricional bem como a recepção no sentido de coautoria criativa, proposição que fazemos a partir da ideia de *mímesis* segundo Costa Lima (2014); e 2) o consumo, ou seja, a inserção e circulação da literatura.

Entendemos com Even-Zohar (2017) que o produtor é aquele que idealiza, cria e dá uma primeira materialização ao produto literário e, contudo, essa não é uma explicação suficiente. Uma vez que tal produtor é parte de grupos sociais que formam, constantemente, sua subjetividade, ele está atravessado por um conjunto de discursividades e as catalisa e refrange nos gestos e vivências, incluso aí o ato de criação. Na criação, toda uma coletividade inevitavelmente se faz presente. E ainda é preciso lembrar, com Salgado (2016), que a noção de autoria, hoje, inclui o autor e essa coletividade que nele se faz ouvir, mas também os produtores finais daquela criação: editor, *designer*, programador e toda equipe de curadoria, edição e materialização técnica e tecnológica do produto literário, já que esses partícipes direta ou indiretamente interferem na configuração da produção de sentido do produzido¹⁵. Decorre daí todo o imbróglio referente aos direitos do autor.

Os consumidores de literatura, na teoria dos polissistemas (Even-Zohar, 2017), são todos os que têm contato com ela seja diretamente, através do contato com a integridade do produto literário, seja os que indiretamente a consomem por meio de fragmentos, citações, expressões, *memes*, camisetas, canecas e demais objetos produzidos a partir dos produtos literários em si. E assim o é porque o que se consome, em primeiro lugar, é a função social dos atos implicados nas atividades com os produtos literários. Consome-se, em muito, a distinção que o conhecimento literário traz, que o pertencimento à intelectualidade leitora traz. O que se consome é, além do produto, o que simbolicamente significa o consumo. Existe uma relação identitária arraigada no pertencimento aos grupos sociais de leitores dos mais diversos tipos de produtos literários. E o que fundamenta toda essa distinção, pertencimento e identidade é a instituição de poder sobre o outro. E quanto maior conhecimento sobre a

¹⁵ Basta que pensemos como a capa de *Noite dentro da noite* e o projeto editorial da trilogia são determinantes para a reflexão sobre a obra: Cf. o capítulo 4.

circunscrição dos produtos literários, o que quer dizer, sobre os processos de criação e estruturação, sobre as formas de recepção, sobre as condições a partir das quais se dão criação e recepção, o que tem a ver com os demais princípios motores do polissistema, maior o poder intelectual. Tal conhecimento, contudo, também tem sua fatura criativa, na medida em que a recepção, de modo especial, mas também o consumo, estão atravessados pela coletividade que é parte da subjetividade de quem recebe e consome. Nenhum consumo produz recepções definitivas.

O produto literário, de acordo com Even-Zohar (2017) corresponde a qualquer conjunto semiótico resultante das atividades literárias, sendo, enfim, o objeto literário em si e seus objetos derivados (Amâncio, 2020), ou seja, aqueles que surgem e são efeito do objeto literário, reorientando e contribuindo para seu funcionamento, produção de sentido e circulação. Achamos a extensão da proposição suficiente, mas, pouco desenvolvida. Por isso entendemos que o produto literário¹⁶, em linhas gerais (porque já desenvolvemos a ideia em capítulo anterior) é tudo o que, parte da composição semiótica da atividade literária, apresenta o correlato sensível codificado do mundo fenomênico através da espessura da linguagem em seu eixo metafórico (não-conceitual), o que se dá de modo mais intenso na ficção literária. Tudo o que resulta da atividade literária - o objeto literário e os derivados -, tudo que integra a composição semiótica da atividade literária, apresenta o correlato sensível codificado do mundo fenomênico e trabalha, em algum grau, por ser atividade literária, com a espessura da linguagem em seu eixo metafórico. É também literatura tudo o que se desdobra daí, todos os objetos editoriais derivados¹⁷. Produto literário é o que foi criado, consumido ou alocado como sendo literário, assim como todos os objetos literários desdobrados de tal criação e consumo. Isso porque, como adiantamos acima, “literatura” é uma denominação convencional, não formando um campo discursivo próprio (Costa Lima, 2006). Assim, o território literário é heterogêneo e bastante elástico, nele cabendo a ficção e tudo mais a que se convencionar chamar literário: objetos que perdem sua inscrição funcional original, objetos que têm uma função específica e traços literários, objetos cuja ausência de denominação

¹⁶ Entendendo-se, aqui, o literário nos termos de Costa Lima (2006) que afirma que a literatura é uma formação discursiva sem traços próprios, de que a ficção é parte. São características dessa formação discursiva sem traços próprios a espessura de linguagem, de que já falamos, e o correlato sensível do mundo fenomênico, i.e., a apreensão do sensível de modo não conceitual. Cf. Capítulo anterior.

¹⁷ Como o caso dos cartões postais, das *playlists*, dos *posts* do *facebook* que derivam da *Trilogia Infernal*, conforme desenvolvemos no capítulo 4: esses são objetos compõem a obra, aumentam seu horizonte de semantização, assim como têm o seu próprio horizonte de sentido ampliado pela obra, em uma via de mão dupla, sendo obra, *playlists*, *posts* e *postcards*, todos, literatura, produto literário.

original recebem o rótulo de literário, objetos que têm uma inscrição original e também funcionam sob a dinâmica da ficcionalidade, etc. (Costa Lima, 2006).

O produto literário, enfim, é o que há de mais importante nesse polissistema: é em torno dele que a rede de relações simbólicas e financeiras se estabelece. São eles a matéria literária em circulação que propulsiona o reconhecimento da literatura como uma manifestação cultural, simbólica, e como informação de valor monetário que, a depender das distinções e destaques institucionais que recebe, passam a valer mais em termos de mercado, já que não é só o material despendido na produção do objeto literário que lhe dá valor financeiro: há uma diversidade de fatores na dinâmica do polissistema que, pela demanda social em questão, pela atribuição de distinção institucional e midiática, alçam tal produto a um lugar de destaque entre a classe de leitores diretos e indiretos¹⁸.

Já a ideia de instituição literária reúne as universidades, as escolas, as academias nacionais e locais de letras, o ministério da cultura, o ministério da educação, as bibliotecas, os clubes de leitura, os grupos de escrita, os periódicos, as revistas, os suplementos, as editoras, a crítica literária, etc., conforme Even-Zohar (2017). Ou seja, entende-se por instituição literária o agrupamento de organizações responsáveis pela manutenção da literatura como atividade sociocultural. E, ao fazê-lo, essas organizações normatizam as atividades literárias, estabelecem suas regras de funcionamento e as mantêm atualizadas, congratulando os agentes e obras que as seguem com reconhecimento e penalizando os que não as seguem com apagamentos. Inevitavelmente, a natureza da produção e, por conseguinte, do consumo, acabam influenciadas pelas dinâmicas institucionais em co-ação com o mercado. Nós acrescentaríamos, as instituições têm o papel de funcionar como uma espécie de esponja auxiliar do mercado editorial, no sentido de que elas contribuem na dinâmica de prospecção e especulação mercadológico-midiáticas na medida em que refletem interesses sociais específicos, de grupos intelectuais específicos. Elas filtram as demandas e pautas sociais existentes, reforçam as que fazem sentido aos interesses em jogo no interior dos grupos intelectuais que as constituem e dão um termômetro ao mercado do que é proveitoso de ser publicado.

Por repertório entende-se o conhecimento compartilhado que permite a compreensão e o mínimo acordo sobre os produtos literários, seus produtores, consumidores e instituições regulamentadoras. É a terminologia comum à comunidade que lida com a fatura literária. É o

¹⁸ Consideramos leitores indiretos aqueles que no caso do desfile das escolas de samba, por exemplo, “leram” Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves, através da leitura da escola desfilante, a Portela (Cf.seção 1.7 do capítulo anterior).

conjunto de instrumental taxonômico produzido para e pela interação no e com o polissistema literário, conforme a teoria dos polissistemas (Even-Zohar, 2017). O fato é que cada motivo fundamental ou princípio motor do polissistema em questão possui repertórios e sub-repertórios específicos, de modo que há todo um conjunto de termos próprios para se lidar com o produto literário, especialmente com a poesia, com a narrativa, com a literatura digital etc.

Por fim, o mercado, tal qual introduzimos no capítulo anterior e desenvolvemos na seção seguinte deste capítulo, é, hoje, um dos importantes paradigmas do consumo de literatura. O que significa que ele está constituído por tudo que estiver implicado na aquisição do produto literário, desde as entidades e corporações dedicadas à atividade mercadológico-midiática de propagação e circulação do produto literário até as organizações que participam dessa cadeia pela atribuição de valor e circulação simbólicos. Se a instituição determina as regras, o mercado as coloca em prática, de modo que instituição e mercado funcionam, muitas das vezes, juntos no polissistema. Instituição, agentes de mercado e clientes: é o que caracteriza o mercado *lato sensu* para Even-Zohar (2017). Talvez mais do que isso: como já dissemos e ainda desenvolveremos, o mercado é um sistema complexo de discursividades emergentes que, como conglomerado discursivo, estrutura-se a partir de uma especulação e prospecção sociocultural monetizada sincronicamente em suas circunscrições diacrônicas configurando uma indústria global.

O mercado editorial, pontualmente, é uma instituição discursiva, conforme Salgado (2016), ou seja, configura-se como a interpolação e justaposição de práticas discursivas emergentes, sócio-historicamente situadas, que medeiam as relações entre criação, produção e consumo do produto literário. Ora, o mercado, em sentido universal, é movido por trocas que, neste caso editorial, se dão em torno de produtos literários. No entanto, isso, presentemente, não ocorre sem discursivizações que conformam instituições e processos responsáveis por tais trocas. E, ainda, se produtores constroem produtos literários, em uma via de mão dupla, nessa interpolação e justaposição de discursos, eles também são construídos por eles e por todo o complexo configurado a partir das instituições e processos de trocas literárias. E o que provém desse mercado também o refaz e o reconstitui.

Os discursos dominantes, legitimados e emergentes, são materializações do *hype* das inter-relações sociais, históricas, políticas, enfim, culturais, que conjugam e condicionam as atividades enunciativas referentes ao produto literário, estruturando-se no contato com os outros discursos, na medida de sua circunscrição espaço-temporal. Há um refazimento discursivo constante a repropor a dinâmica do mercado editorial. As práticas discursivas do

mercado editorial e sobre ele, em relação e interação, (re)propõem sentidos em sua rede semântica.

Assim, conforme Salazar Salgado (2016, p.41), “fazem parte do mercado editorial brasileiro todas as discursividades que nele se produzem e que assim o sustentam”. Desse modo,

As práticas dos escritores, os meios que utilizam para escrever, as razões pelas quais escrevem, a gama enorme de atividades profissionais que se relaciona com esses escritos em diferentes etapas de sua circulação e também as atividades não-profissionais, como é o caso de muitos leitores, por exemplo. Tudo isso institui esse mercado, esse ambiente de trocas, as condicionantes a que estão submetidas (SALGADO, 2016, p.42).

Em outras palavras, diferentes discursos co-ocorrem na (re)construção constante do polissistema literário sócio historicamente circunscrito, constituindo espaços diversificados de interação. A heterogeneidade é própria à constituição discursiva. Os discursos estão implicados uns nos outros.

Nossa proposta é, pois, um desdobramento do argumento de Salgado (2016). Sua proposta parte da demonstração de que discursos sobre propriedade intelectual, mediação de leitura, indústria criativa, inclusão cultural etc., conformam o mercado editorial entre 2003 e 2007, gerando livros sobre esses temas na medida em que eles acontecem e se interseccionam na pragmática cotidiana. Nosso desdobramento se dá pelo entendimento de que as práticas discursivas em voga em um determinado tempo e espaço circunscritas são especuladas e prospectadas por agentes de mercado e incorporadas na constituição mesma desse mercado, resultando em produtos que as tematizam. Isso tem, em si, uma dimensão estrategicamente calculada e outra orgânica que acontece naturalmente pelo mecanismo que é próprio do mercado. Assim, as práticas discursivas recentes em torno do tema da ditadura militar passaram a integrar o mercado editorial enquanto instituição discursiva, gerando publicações sobre o tema. De modo especial, produziram romances que tematizam o assunto, alargando o nicho do romance pós-64.

As discursividades impulsionadoras da literatura da ditadura avançam desde o golpe de 1964, em si, em uma espiral de expansão e retomada até o presente. Se durante o regime levaram a uma produção literária que cumpria função vicária (Arrigucci Jr, 2009), fazendo as vezes do jornalismo sob censura, culminando no “boom de 1975” (Gonçalves e Holanda, 1980), com a redemocratização os discursos ao redor da volta dos exilados e de seus relatos propulsionaram as publicações de cunho (auto)biográfico e testemunhal na década de 1980. Desde 2014 - seja pelas práticas dos governos petistas, sobretudo o de Dilma Rousseff, seja pelo *impeachment* em 2016 e o medo generalizado de um retorno a 1964 - as práticas

discursivas sobre a ditadura seguem em uma crescente cujo ápice se deu em 2016, de acordo com os dados que se apresentarão adiante.

Muito embora todos os motivos fundamentais ou princípios motores do polissistema sejam movimentados por sujeitos que estão enredados discursivamente pela sócio-historiografia que o formou na diacronia do tempo, e pelas contingências discursivas sincrônicas, a compreensão do mercado, de modo especial, desde esse ponto de vista, nos permite evidenciar como as políticas do governo Dilma Rousseff, pontualmente, e a disputa eleitoral que leva Bolsonaro ao poder são formações discursivas que oportunizam o aumento da circulação dos romances recém-publicados que tematizam a ditadura no tempo presente. Uma vez incentivada a temática já constitutiva da subjetividade de alguns produtores literários e positivamente percebida pelos consumidores, tais formações acabam fagocitadas pela pré-discursividade constitutiva do mercado editorial e consolidadas em nicho específico, o do romance pós-ditatorial contemporâneo¹⁹.

Corpo interminável que somos, de acordo com Lage (2019, p.76; 134), por não termos nos resolvido com as agruras do regime, lidamos com seus ecos porque “os tempos não são outros, mas o mesmo, o mesmo tempo, as mesmas forças (...) estão aqui, mesma dinâmica a mover o mundo, os mesmos motivos de revolta, de lutas, estão aqui” e “(...) somos uma continuidade do tempo”. Assim a história inacabada presente nas subjetividades termina inacabadamente metamorfoseada na palavra: discursividades inquietas, retomadas ontem e hoje ante a iminência da semelhança fática, (re)aquecendo o mercado. É assim que se firma o nicho de mercado próprio aos romances que tematizam a ditadura militar de 1964.

¹⁹ No próximo capítulo há uma definição detalhada do que estamos entendendo pelo romance brasileiro pós-ditatorial contemporâneo, diferenciando-o do que Idelber Avelar (2003) propôs sobre essa categoria.

2.2 O mercado editorial no contexto da ditadura: primeiras delimitações do controle contemporâneo

É uma urdidura resistente a que sustém a trama dos fios que amarram a relação entre literatura, mercado editorial e ditadura. Os entrelaçamentos começam a ser feitos justamente por ocasião do golpe de 1964, quando a política econômica da ditadura impõe transformações no polissistema literário com o estabelecimento e constante complexificação do mercado editorial. Além dos horrores advindos da violência gestora da axiologia impelida pelo regime, a política instituída foi mais um marco negativo na história do país. As consequências do desenvolvimentismo a qualquer custo, carreadas pela ideia de um “milagre econômico” cujo resultado foi um infortúnio financeiro para o país, foram determinantes para a cultura brasileira. Em outras palavras, a política financeira do regime de 1964 é um divisor de águas para a literatura brasileira, dadas as transformações econômicas que passam a interferir mais explicitamente na produção literária nacional.

Não é por acaso que Tânia Pellegrini (2007; 2008; 2014; 2019) disse, em mais de um de seus textos, que a contemporaneidade na literatura brasileira tem início com a ditadura militar justamente por causa dos modos como o mercado afeta a literatura. Ela afirma:

Entende-se aqui ficção contemporânea como aquela que se produz a partir do regime militar, por se tratar de um período caracterizado por transformações importantes nos modos de produção e recepção da literatura, propiciados pelo processo de modernização conservadora, empreendido pelo regime. Como se sabe, alteram-se significativamente as condições materiais de existência da literatura, na medida em que, pela primeira vez na sua história mais recente, ela se confronta com formas efetivamente industriais de produção e consumo, que já existiam antes, é verdade, mas de forma incipiente, nem de longe com o mesmo poder e alcance (Pellegrini, 2007, pp. 151-152).

Entendemos que definir o contemporâneo está além da alçada deste trabalho, contudo, interessa como Pellegrini entende a inauguração da literatura brasileira contemporânea. Isso porque tal entendimento é sintomático dos entrelaçamentos entre literatura brasileira, mercado e ditadura. E tal tessitura é a contextura que enseja ou que possibilita falar do polissistema literário, nos termos de Even-Zohar (2017) no contexto brasileiro. Mais além, é o momento que marca a consolidação do controle do imaginário contemporâneo, mercadológico-midiático, segundo a teoria de Costa Lima (2007; 2009), sobre a literatura brasileira²⁰.

Não apenas tomamos essa definição de contemporâneo para definirmos o que adiante consolidaremos como “romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo”, como assentimos

²⁰ Desde a ditadura militar de 1964, consolida-se um mercado, principalmente editorial, que não só controla mas censura o imaginário, vetando a ficcionalidade e prendendo, cada vez mais, a recepção literária ao vetor mimético da semelhança, isto é, à referencialidade, perdendo-se em ficcionalidade.

com a ideia de Pellegrini sobre a ditadura militar de 1964 ter complexificado a produção e a circulação da literatura, sua circunstância material de existência, dadas as novas condições industriais de consolidação em termos de propagação e consumo, amplificando seu poder e alcance - cenário que já estava, de modo incipiente, disposto antes. Consequência direta disso - e que para a teoria do controle do imaginário é fundamental para se pensar a literatura produzida hoje - é que, desde então, um novo horizonte se desenha, horizonte que, “com claros matizes ideológicos e contornos técnicos marcantes, estabelece pressões e limites antes insuspeitados, direcionando a produção e o consumo da ficção, além de conformar novos temas e situações estéticas, (...)” (Pellegrini, 2007, p.152).

Em sua última obra, lançada em 2019, Pellegrini (2019, p.184) afirma que, se as conjunturas política e ideológica dos anos 1930, sobretudo no que concerne à ditadura Vargas, “foram tão marcantes para a produção literária, é importante frisar que a ditadura militar exerceu o mesmo papel, talvez maior, dadas as condições de produção artística instauradas, que incluem novas tecnologias de produção e comunicação”. Segundo Pellegrini (2008), os anos 1960 no Brasil estão marcados por um processo de industrialização crescente que ganha aceleração com o regime militar. Nesse momento, o país integra a e é integrado pela dinâmica do capitalismo avançado, vivendo a chamada “modernização conservadora”, um período de ampliação de mercados em que passa a conhecer mais de perto um segmento de comércio bastante promissor, o da cultura. A censura institucionalizada era evidenciada como um mecanismo de gestão ideológica contra a mal-intencionada invenção da ameaça de disseminação comunista e, no entanto, tinha diretrizes de funcionamento mais profundas, o que quer dizer que “o Estado utilizou a censura como uma faca de dois gumes: de um lado, impediu um tipo de orientação, o de conteúdo político de esquerda, mas, de outro, incentivou aquele que reafirmava o *status quo*” (Pellegrini, 2008, p.19). Nos termos de Sussekind (1985, p.21), o Estado, no que concerne à relação entre cultura e censura, jogava “entre o incentivo e o jejum”, um “estranho jogo entre produção e supressão”. Em outras palavras:

Durante os anos 70, a despeito da censura, que agia topicamente, os interesses gerais do Estado e dos então novos empresários da cultura passam a ser os mesmos; a questão da censura foi conjuntural, ao passo que a formação e o fortalecimento de um sólido mercado de bens culturais vem a fazer parte da nova estrutura econômica desenvolvendo-se no país, uma espécie de preâmbulo da inserção no chamado processo de globalização, que já se avizinhava (Pellegrini, 2008, p.19).

Enquanto performava o combate ao comunismo, a censura funcionava como suporte para “uma espécie de normatização do controle estatal sobre a produção cultural a ser desenvolvida. Esse controle apontava para a industrialização e a organização empresarial, eliminando aos poucos os resquícios das formas de produção artesanais ou alternativas”

(Pellegrini, 2008, p.19). Concordamos com Pellegrini sobre haver muito mais além da censura ou que é imprescindível situá-la e circunscrevê-la a partir do projeto político e econômico do regime, projeto esse que “continha um planejamento estratégico específico para a área cultural, encarada, então, como um elemento de possível catalisação para os objetivos de modernização, integração e segurança nacional do país, além da inserção deste no ritmo do capitalismo internacional” (Pellegrini, 2019, p.186). Muito além da censura está, também, a ideia de Sussekind (1985, p.27) no que concerne às relações entre literatura e política nas décadas de 1960 e 1970:

quando ao falar das relações entre literatura e política nos anos seguintes ao golpe de 64 se enfatiza unicamente a questão da censura, oculta-se, deste modo, o importante papel desempenhado pela política de incentivo, cooptação e produção (a outra face da repressão) na determinação dos rumos da vida cultural brasileira. Seus efeitos, menos evidentes, não são de pouca monta.

E não faltaram incentivos privados e estatais para o mercado do livro e a *bestsellerização* da leitura que se instalava. Primeiro porque há um aumento significativo da atividade publicitária e jornalística, contribuintes fundamentais para a construção discursiva do gosto do público e para a atividade prospectiva de tal mercado. Segundo porque os subsídios vinham, por exemplo, “como a criação de órgãos e políticas governamentais efetivas (...) tais como o Conselho Federal de Cultura, criado já em 1966, que elaborou a Política Nacional de Cultura, só promulgada em 1975” (Pellegrini, 2019, p.187). Ou, ainda, como lembra Salazar Salgado (2016, p.108),

(...) o regime militar estabelecido pelo golpe de 1964 passaria a censurar e reprimir muito do trabalho intelectual, especialmente sua circulação em versão impressa. Paradoxalmente, num Decreto de 1966, com vistas a estimular a produção industrial do livro, suprimiram-se taxas alfandegárias de máquinas e equipamentos gráficos, o que permitiu um desenvolvimento de cadeias de livrarias à moda estadunidense. Censurava-se boa parte da produção intelectual, mas estimulava-se toda iniciativa industrial.

A maturidade comercial do mercado editorial desponta graças a uma nova agência do capitalismo brasileiro, articulado ao mercado mundial sobre a cultura local com empenho interventor do Estado. O que quer dizer que “a busca da integração com a produção industrial moderna, a transferência de capitais externos, a importação de novas técnicas e esquemas de organização produtiva irão exigir um reaparelhamento da produção cultural” (Hollanda e Gonçalves, 1980, p.9). Assim, agenciamento da cultura e controle político da circulação de conteúdos passam a ser a base das políticas públicas no campo do mercado editorial que vive uma sensível ampliação tática.

O Estado brasileiro foi opressivamente um grande articulador ideológico no sentido de comandar autoritariamente as frentes política, econômica e cultural em uma espécie de sincronia implícita em prol da integração e da segurança nacional. Só aparentemente eram contraditórias as atuações de censura e incentivo à produção cultural. O financiamento do setor cultural por intermédio de órgãos estatais e investimento em infraestrutura com recursos de empréstimo e subvenções modernizou gráficas, editoras, emissoras de rádio e TV, consolidando a inscrição profissional desse setor no mercado enquanto, ao mesmo tempo, incidia sobre a produção de tal setor e mercado a censura estatal que atendia os próprios interesses do Estado brasileiro de higienização ideológica, segurança nacional, obediência à pátria, à moral e aos bons costumes, como registra Tânia Pellegrini (2019, p.190-191).

Segurança e desenvolvimento, censura repressiva e incentivo produtivo: era essa a lógica de produção cultural decorrente da falácia do Milagre Econômico. Enquanto a patrulha ideológica passava a vistoria, estreitava-se a relação de dependência do Brasil quanto ao capital internacional em prol da modernização de tudo. E o mercado livreiro se agitava nessa conjuntura: instituiu-se o PNLD (Plano Nacional do Livro Didático) com a expansão da escola pública, o que aumenta as publicações de livro didático; nesse mesmo campo, ganham espaço as publicações de enciclopédias; aparece um sem número de autores estreantes e os que já eram editados efetivam sua presença no mercado; surgem os *pocket books* de *bang-bang* e espionagem; e vêm a público os romances “água com açúcar”, os traduzidos dos *hits* americanos, bem como a literatura de não-escritores. São alguns dos resultados da movimentação do mercado editorial da época, como descrevem Gonçalves e Hollanda (1980).

Pellegrini (2019, p.191) caracteriza o contexto em questão com um ressalte importante para o que estamos construindo aqui: a reativação do Instituto Nacional do Livro (o qual fora criado em 1937 durante o governo Vargas). Esse instituto, subsidiado pelo Estado, primeiramente suportou um aumento significativo da produção de livros técnicos, didáticos e paradidáticos. Depois, a política de financiamento de parte desses livros se estendeu para aqueles que, ficcionais nacionais e traduções de obras internacionais, fossem aprovados pela censura. No influxo dos benefícios decorrentes dessas e de outras políticas de incentivo, estimulou-se a produção de papel, diminuindo seu custo; subvencionou-se a importação de máquinas mais modernas; expandiu-se o setor livreiro, agora com maior capacidade de produzir e fazer circular títulos, edições e exemplares. Pellegrini (2019, p.191) também pontua a criação da Embralivro cuja intenção era aumentar ainda mais os pontos de vendas de livros no país, potencializando sua distribuição e circulação.

Embora por volta de 1974 e 1975 o dito Milagre Brasileiro já tivesse entrado em crise, é nesse contexto que aparece e é instituída a Política Nacional de Cultura que, embora textualmente postulasse, sob uma ideologia liberal, a não intervenção do Estado na produção cultural, na prática levou esse mesmo Estado a ser alçado como o principal mecenas da cultura nacional, pontuam Gonçalves e Hollanda (1980). A política estatal, entre a vigilância ideológica e o ideal desenvolvimentista, teve parte na profissionalização, assim como na organização empresarial do setor cultural, de modo que este pudesse atender mais diretamente as demandas do capitalismo com feições industriais que aqui se instalava, sob a tônica da modernização conservadora. Sobre a Política formulada por Ney Braga, Sussekind (1985, p.22) anota:

Quando foi divulgada, pois, em 1975, a Política Nacional de Cultura formulada por Ney Braga e pelo Conselho Federal de Cultura do MEC, a sensação provocada nos intelectuais brasileiros foi a de um súbito *revival*: da estratégia cultural do regime Vargas. O que anunciava o documento? Basicamente a posição central que o Estado autoritário se atribuía na vida cultural, na produção artística e científica do país. Centralização baseada em quê? Na necessidade de ‘revalidação do patrimônio histórico e científico brasileiro’, com o intuito de ‘conservar os símbolos culturais de nossa história’. Tal papel caberia ao Estado, guardião da ‘cultura nacional’, da ‘tradição’ e da ‘memória’.

Como consequência aos incentivos, subsídios e participações do Estado na construção dessa produção cultural rentável, esse gesto impulsionou uma produção nacional que divergia daquela de estatura puramente comercial. Com isso, assiste-se ao *boom de 1975* (Gonçalves e Hollanda, 1980), uma efervescente quantidade de publicações, em especial de romances (embora o conto tenha tido enorme destaque nesse contexto ditatorial, assim como a poesia), que, inscrevendo a literatura definitivamente no circuito da mercadoria, de acordo com Pellegrini (2019, p.196), encontrou condições favoráveis de existir com a “reabertura lenta gradual e segura” a qual permitiu uma espécie de retomada do debate político. Como bem registraram Gonçalves e Hollanda (1980), decorre do ensejo de tal retomada para o ressurgimento de romances de temática política um segmento literário importante a estruturar uma faixa de mercado própria.

Esses romances, hoje reconhecidos sob a etiqueta de pós-64, são em sua maioria respostas às provocações daquele tempo sob as estéticas em voga. Assim, a força da imprensa impressa e televisiva, do cinema, assomada às vanguardas literárias abasileiradas pelo modernismo nacional, paralelamente ao movimento da literatura fantástica nos países vizinhos de língua espanhola, deram o tom dos romances-reportagem, dos romances fragmentários, dos romances que colocam à prova todo e qualquer gênero literário dando fé

de como o romance é mesmo um gênero gramatofágico (Brandão, 2005). Ou, nos termos de Antonio Candido (1979, p.209),

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte.

O que não pode deixar de ser enfatizado é o fato de como a reabertura possibilitou a retomada do debate político: além de todas as mídias em voga terem o real como matéria-prima fundamental, tal qual o cinema e os jornais, a literatura deu centralidade ao registro documental. Gonçalves e Hollanda (1980) lembram a crítica de Walnice Nogueira Galvão, intitulada “Amado, respeitoso, respeitável”, sobre *Tereza Batista Cansada da Guerra* e sua fórmula de sucesso à *bestseller*, cujos traços principais seriam, primeiro, o conteúdo social obrigatório sob a forma da memória, da história e da sociologia para que a obra tivesse boa colocação no mercado; e segundo, a vulgarização das estéticas que marcaram o modernismo brasileiro, enredadas pela dicção marcada pelo suspense e fluidez na linguagem.

O processo de redemocratização ensejou possibilidade e circunstância para o debate político voltar a acontecer sem os perigos da censura. Em um cenário literário de produção castrada pela importação de fórmulas e estéticas internacionais, tal debate que reaparece reinaugurou o segmento de mercado do romance e da literatura política impulsionando-a ainda mais pela reformulação de sua proposta. O mercado editorial, sensibilizado pelos discursos circulantes, principalmente os da esquerda resistente, percebeu oportunidade de auferir lucro. Assim, o “boom de 1975” (Gonçalves e Hollanda, 1980) foi o ápice de giro da engrenagem capitalista no comércio de livros que se consolidava: complexificaram-se os mecanismos de divulgação dos produtos literários, tornaram-se frequentes as listas de mais vendidos, apuraram-se as técnicas de *marketing*, o design se tornou um valor que se estende desde as capas aos paratextos, ficaram mais elaboradas as estratégias de logística de distribuição da produção literária. Além disso, como salientam Gonçalves e Hollanda (1980), consolidou-se a prática de concursos e prêmios literários, proliferaram-se revistas e suplementos dedicados à literatura, assistiu-se à profissionalização do escritor (que se integra à lógica do mercado de que passa a fazer parte) e sua consequente sindicalização.

Ressalte-se, desde já, o aspecto neutralizador do controle do mercado: ainda que o romance extrapolasse os valores dominantes, se não fosse de encontro com ou pego pela

censura, poderia circular ante uma promessa de lucro. Poderiam, então, figurar nas listas, concursos, prêmios, revistas, etc. Enquanto a produção literária tinha seus modos de produção transformados ante o contexto de modernização conservadora do capitalismo industrial que aqui se naturalizava, as décadas de 1960 e 1970 também foram tempos de destaque para a crítica literária. Com as revistas e suplementos que se multiplicaram no período, aumentou o alcance especializado da crítica, ultrapassando-se o poder das colunas de cultura dos jornais.

Os incentivos públicos e privados de que vimos falando promoviam um reposicionamento do mercado livreiro, antes de produção mais artesanal e, a partir de então, acomodado à pressa do mercado global. Tal reposicionamento, portanto, se dava internamente e também direcionava o mercado editorial brasileiro rumo a uma inserção internacional, o que, conforme Pellegrini (2008), implicava uma série de transformações do código estético-literário que absorvia influências do movimento bestsellerista, forte em escala global. Assim,

as ações empreendidas pelo Estado militarizado, no campo cultural como um todo, conjugadas com as condições internacionais de desenvolvimento do capitalismo, foram fortes o suficiente para conseguir penetrar no coração da instância criativa, consolidando inclusive uma mudança de mentalidade – já em gestação anteriormente – também na esfera literária, agora pautada quase unicamente pelas normas do mercado. Se principalmente os anos de 1970 foram propícios à criação de condições para que uma nova estrutura se instalasse, as décadas seguintes vão assistir ao seu funcionamento em larga escala (Pellegrini, 2019, p.210).

Em tempo, as décadas de 1960 e 1970 introduziram no campo cultural brasileiro um lento processo – que ainda está em curso – de desromantização da literatura. Já é um pouco mais fácil, hoje, a despeito da crítica de alguns conservadores pelo caminho, abordar a ideia de que a literatura é também mercadoria, para além da ideia – elitista, diga-se de passagem – de que a literatura é fruto da iluminação de um gênio criador ou, ainda, da ideia de que a palavra literária tem poder transformador da sociedade e revela a realidade. Desde Bourdieu, pelo menos (apesar de *As regras da arte* ser posterior à publicação da Teoria do controle), já é possível dizer que a literatura impescinde de um efetivo jogo de relações político-econômicas para se constituir como sistema ou polissistema. É, portanto, com as mudanças trazidas pela ditadura militar à cultura brasileira e, de modo especial, à produção literária brasileira, que passa a ter algum espaço, no Brasil, a noção de que o campo artístico e cultural não está isento de relação com o dinheiro ou de seu caráter de produto.

Pelo exposto nesta seção é que se deve tomar o período da ditadura militar de 1964, em termos culturais e especificamente quanto à consolidação de um mercado da cultura e da literatura como um marco. Este constituiu um tempo limítrofe no que diz respeito à produção de cultura e de literatura no Brasil: concretiza o fim da artesanaria na produção livreira, agora dinamizada pela lógica da mercadoria propulsãoada pelos instrumentos de mídia, de acordo

com Pellegrini (2008). É nesse sentido que o período mencionado enceta a contemporaneidade cultural e literária, ou seja, com a instituição de parâmetros de produção e circulação incorporados do contexto maior, de complexificação do capitalismo no Brasil. Tempo fronteiro, ao passo que encerra a artesanaria da letra e inaugura a produção mercadológico-midiática, repondo parâmetros e paradigmas para o momento e para as décadas subsequentes, assenta os modos e as modas sobre os quais está construída a literatura da lógica algorítmica deste presente. Portanto,

O período da ditadura militar teve, então, força e densidade suficientes para, por meio de seu aparato político e jurídico autoritário, além do aparecimento de novas tecnologias, constituir aspectos circunstanciais nacionais combinados com a conjuntura internacional de desenvolvimento da cultura, os quais, incidindo sobre a literatura, possibilitaram o ressurgimento de matrizes temáticas e expressivas modificadas, que foram sendo retomadas, revisitadas e adaptadas nas décadas subsequentes, num processo constante de continuidades e rupturas mais ou menos intensas (Pellegrini, 2019, p.216).

2.3 Consolidação do mercado editorial brasileiro: estabelecimento dos mecanismos de controle contemporâneo

Com a política econômica da ditadura militar no Brasil, o campo cultural e, especialmente, o literário se transforma sob os influxos do capitalismo industrial capitaneado principalmente pelos Estados Unidos, estreitando relações com o mercado. A modernização conservadora encampada pela ditadura altera os modos de produção e circulação da literatura, que passa a acontecer sob técnicas e tecnologias que instrumentalizam a industrialização do país. A esfera pública, do Estado, e a esfera privada, o empresariado, trabalharam em prol da inserção do país no capitalismo internacional, o que era bom para a política desenvolvimentista implementada pelos militares para atender aos interesses do empresariado com o qual muitos tinham relações estreitas. Assim, a fusão definitiva entre os campos culturais, artísticos e empresariais capitaneados pela ditadura militar de 1964 resulta da coincidência entre arte, cultura e mercadoria, arte e cultura como produtos que encerram uma nova camada na economia do país. Mesmo os movimentos e as publicações, no campo da literatura, que vieram a público como forma de resposta contra essa ideologia, sendo publicações e manifestações literárias já enredadas por tal contexto, acabaram fagocitados pelo mercado, mantendo seu funcionamento e *status quo*.

A transformação provocada pela ditadura militar no âmbito das artes e da cultura demonstra a força do fetichismo e seu caráter irremediável. O que não quer dizer que a arte e a cultura não devessem se opor, resistir, enfrentar o regime, suas propostas e mudanças, senão que o capitalismo – e sua história pode comprovar isso – tal qual foi instalado é das maiores mazelas sociais deste mundo. Sua arma é a fagocitose de tudo que a ele resiste, transformando resistência em mercadoria e isso é uma constatação e uma crítica. Este trabalho está longe de endossar ou elogiar esse funcionamento. Nosso intento é demonstrar a extensão desse mecanismo e sua atuação sobre a ficção.

Quando já se vislumbrava a redemocratização e abertura política do país, nos anos 1980 – anos marcados pelos efeitos da inflação assumida pelos militares e por certa estagnação da economia, pela retração da indústria, o mercado editorial, um tanto diferentemente desse cenário nacional, vive uma circunstância que, dentro do possível ante a situação financeira do país, tem até momentos de alguma prosperidade, como caracteriza Salgado (2016). Nesse contexto, com o retorno dos exilados e os efeitos do plano cruzado, consegue-se aquecer o mercado editorial com uma onda de publicação de depoimentos e testemunhos literários. O *frisson* e o furor midiático em torno dos que voltaram do exílio e do

que passaram, dos que se perderam (ou foram perdidos) pelo caminho, movimentou na sociedade um interesse de poder acessar aquela história proibida, censurada, o que foi favorável para a circulação de publicações sobre o assunto, de modo que os discursos que circundam o acontecimento do retorno do exílio levaram ao consumo dos depoimentos e testemunhos.

Pelo olhar de Pellegrini (2019), o comércio do livro desse período é afetado por um contexto cultural maior, internacional, de legitimação mercadológico-midiática a superar o atraso em relação à “civilização” por intermédio do que virá a se chamar de globalização, a unificação universal pelo recurso eletrônico. No entanto, essa intenção de superação literalmente custou caro ao setor do mercado do livro, já sem muito fôlego, dada a descapitalização da maioria das empresas e ao fato de que “a logística assumira uma proeminência no mercado, que se fazia de negociações cada vez mais vultuosas e aceleradas, hostis às temporalidades de produção do livro e a seus modestos volumes de transação, impondo custos altos em suas complexas manobras” (Salgado, 2016, p.109).

Apesar disso, ao fim do regime militar, em 1985, mercado e literatura já estavam íntimos, a tematização da resistência militante do regime – seja em romances políticos, reportagens ou testemunhais – gradativamente diminuía e abria espaço para outras pautas tão ideologicamente à esquerda (e importantes) quanto à luta encampada pelo movimento progressista contra o regime, mas agora situadas em micro-políticas menos utópicas. É o que descreve Pellegrini (2008), ainda mencionando o surgimento de outras soluções temáticas, tais como a questão dos grupos minorizados (mulheres, negros, LGBTQIAP+, principalmente), a violência generalizada, a sexualidade, a urbanização e a cidade grande, as favelas, além do reaparecimento do tema nacionalismo reproposto pelo novo romance histórico etc. Esses novos discursos em circulação, ecos apenas pouco tardios dos Estudos Culturais, rapidamente foram incorporados e catalisados pelo mercado editorial, o que fez aparecerem novos segmentos para o comércio literário.

Nos 1990, a despeito da mencionada oscilação da década anterior, devido às questões financeiras do país, houve “uma intensificação da lógica de mercado, do investimento em logística e no design do produto, como aconteceu com quase todos os outros produtos comercializáveis”, descreve Salgado (2016, p.109). E ela ainda acrescenta:

acentuou-se o chamado *star system*, que consiste na promoção empresarial planejada de certos tipos de livro e de autores que escrevem por encomenda textos destinados a ser *best-sellers*, lançados em manobras que conjugam diversas mídias, com tiragens imensas e um grande trabalho de marketing, multiplicaram-se autores, inclusive porque se tornou desejável ser autor em muitas profissões, e se multifacetaram as áreas de classificação das livrarias, nasceram as seções de

autoajuda, de religiosos, de esotéricos, de meio ambiente etc. (Salgado, 2016, pp. 109-110).

O aumento da presença de novos autores no mercado editorial também é lembrado por Lehnen (2011) como marca dos anos 1990. Nessa década, é claro que em nome da continuidade do amadurecimento da indústria editorial brasileira, conforme o que ressalta a autora, editoras que já tinham significativo reconhecimento no comércio livreiro se abriram para novos autores, para novas vozes literárias, em muito desde a publicação das coletâneas *Geração 90: manuscritos de computador* (Boitempo) e *Geração 90: os transgressores* (Boitempo), ambas organizadas por Nelson de Oliveira.

Desdobra-se, dessa pluralidade de vozes, um aumento na quantidade de prêmios festivais e feiras literárias nesse cenário que, mundialmente, já vive os influxos da globalização, além de nacionalmente ainda ecoar o processo de redemocratização após a promulgação da constituição de 1988. O aumento desses eventos literários, que passam a estar espalhados em diversas cidades brasileiras, da perspectiva de Lehnen (2011) com a qual coadunamos, não só chancela a expansão do mercado editorial como inscreve definitivamente a literatura no âmbito mercantil no sentido de, por exemplo, no caso das feiras e festivais principalmente, funcionarem como atração turística para suas cidades-sedes, tornando o produto literário não apenas a materialidade do objeto livro: o produto literário é, além do livro, todos os demais produtos produzidos a partir da literatura (bolsas, canecas, cadernos, agendas, decorações) e vendidos, no caso do exemplo, em tais feiras e festivais literários.

Já integra a literatura, nos anos 2000, a lógica que a faz coincidir com mercadoria, para Tânia Pellegrini (2019). O fato é que o mercado editorial do novo milênio passa a ter que lidar com um movimento acelerado da economia que, cada vez mais interligada mundialmente, ganha escalas antes nunca imaginadas, o que, como pontua Salgado (2016, p.111), “condiciona de muitas maneiras as práticas ligadas ao livro e à leitura também no mercado editorial brasileiro”.

Quando Saferstein e Szpilbarg (2014) pensam a indústria editorial argentina entre os anos 1990 e 2010, eles demarcam fatos decisivos para o mercado em questão, que se aplicam igualmente ao caso brasileiro. Neste caso, durante os anos 1990 e mais incisivamente na primeira década dos anos 2000, o mercado editorial brasileiro também foi gerido pela compra e concentração de editoras nacionais por parte de conglomerados estrangeiros, que passaram a donos de selos adquiridos nessas operações de compra e/ou fusão, o que igualmente resultou em formas globais de edição assim como na construção de um mercado de livros com uma tendência homogeneizadora e bestsellerista. Para os autores, essas transformações marcaram o

fim da tradição familiar e das empresas editoriais nacionais e inicia um movimento de transnacionalização da cadeia produtiva do livro, o que, melhor explicado, quer dizer que a cadeia local produtiva do livro, impulsionada pela dinâmica da globalização e do capitalismo pós-industrial, passou a integrar globalmente o nicho de mercado editorial.

O contexto, nesse momento, é o da mundialização editorial, da grande concentração financeira do setor em grandes grupos econômicos cada vez mais movimentados pelo capital estrangeiro. Ainda de acordo com Saferstein e Szpilbarg (2014), tais conglomerados transnacionais editoriais repropuseram os modos de produção e trabalho do comércio livreiro, tomaram o controle desse segmento de tal forma que passaram a ditar as regras a partir de suas maneiras de operar a produção e a gestão do trabalho, as estratégias de venda e publicidade no ramo.

Daí ser possível falar com Szpilbarg (2012) de um “campo editorial global”. Campo esse que se caracteriza, de nossa perspectiva, por uma consolidação dinâmica. Por mais paradoxal que a ideia pareça, é preciso lembrar que junto com a globalização acontece um movimento de digitalização do mundo marcado pela ascensão da internet e de novos meios de comunicação. É graças ao investimento em tais tecnologias digitais que grande parte do que vivemos hoje na cadeia produtiva do livro é possível. No entanto, advém daí e, claro, da conjuntura maior do contexto econômico mundial, uma aceleração dos modos de viver. Portanto, ao passo que as mudanças consolidam um mercado mais complexo, esse já é sempre outro, de modo que não há estruturas fixas e a única regra é a inovação constante.

A globalização irrompe e passa a reformatar as sociedades, diferentemente do estado industrial de coisas que já se vivia, com novas formas de se relacionar socialmente, ao menos desde as últimas décadas do século XX, é o que tem em conta Szpilbarg (2012). Estamos de acordo com o fato de a internet progressivamente ter se tornado, cada vez mais, um meio de comunicação, uma ferramenta de trabalho, um canal de entretenimento, uma plataforma comercial, entre tantas outras funções, sendo fundamental para a vida cotidiana em muitas de suas esferas (cultural, econômica, social, etc.), gerando novas práticas. O fato é que a globalização e o conseqüente contexto digital, bem como a implementação da internet faz com que os países e continentes não tenham fronteiras entre si, independentemente de sua geografia, já que se tornam permeados por um fluxo de informações, mensagens e bens simbólicos, atribuindo ao que é global e ao que é nacional maior circunstancialidade (Szpilbarg, 2012).

Com a globalização e a crescente digitalização da realidade, transforma-se sobretudo o contexto do mercado editorial, possibilitando a existência de uma cadeia global de produção

livreira, de modo que escritura, edição, impressão e distribuição das obras podem ser feitas em diferentes localidades do mundo, bastando o Padrão Internacional de Numeração do Livro (ISBN) para definir sua nacionalidade originária (Szpilbag, 2012). Com isso, inevitavelmente, ainda sob a perspectiva de Szpilbag (2012), a existência de muitas categorias *standard* ou clássicas, tais como autor, leitor, livro, editora, assim como legislações acerca da indústria do livro, aumentam em espessura semântica e escopo. Além disso, a autora bem lembra que a mundialização cada vez maior desse mercado faz com que surjam novos agentes especializados, como a figura do tradutor, por exemplo, além de novos lugares de intercâmbio, como os salões e as feiras internacionais. Não à toa Salgado (2016, p.111) chama a atenção para a convivência, nesse cenário de um mercado editorial global, entre

megalivrarias de editoras pertencentes a holdings de alcance planetário, nas quais o *publisher*, um executivo raramente ligado às letras, é encarregado de administrar resultados empresariais, e pequenas casas de edição, não raro artesanais ou com diversas partes do trabalho artesanalmente produzido, voltadas a certos tipos de publicação, nas quais editores (ou grupos de editores) são muitas vezes trabalhadores diretamente envolvidos com as etapas do processo editorial.

Assumem, portanto, o protagonismo de fato da produção do livro as editoras: empresas responsáveis pela cadeia produtiva do livro, o que corresponde não só à estrita composição do objeto (edição, revisão, *design*, prefaciadores, posfaciadores, redatores da orelha, tradutores, etc.), mas também à colocação da mercadoria em circulação, isto é, sua distribuição, divulgação e comercialização (Saferstein e Szpilbag, 2014). Figura importante, portanto, é a do editor responsável pelas mediações entre os valores empresariais e literários, interpondo entre eles o projeto editorial e regendo, a partir deles, os demais encarregados das mencionadas funções. Isso, além de, muitas vezes, ter que proceder o caminho inverso, especulando e prospectando o público para criar demandas a serem satisfeitas, além de satisfazer as demandas já existentes, função que, por tudo isso, ganha ares de co-autoria (Saferstein e Szpilbag, 2014).

Fazendo frente a essa lógica de mercado que progressivamente se torna mais agressiva no contexto livreiro, lógica em que a atribuição de valor econômico e a noção de lucro passam a ser o norte principalmente dos conglomerados transnacionais (Saferstein e Szpilbag, 2014), começam a compor o mesmo cenário forças que se dizem contrárias e se autodenominam “independentes” por mais problemática que a expressão seja, conforme Muniz (2016). O fato é que a mundialização da cadeia produtiva do livro, proporcionada pela globalização e pelo movimento de digitalização crescente da vida, acabou homogeneizando e padronizando técnicas, formas e ideias, diminuindo a diversidade das publicações. Decorre daí a proliferação de projetos editoriais mais cultural e politicamente engajados, de capital nacional,

que lutam por um espaço próprio e pelo que passou a ser conhecido por “bibliodiversidade”, ou seja, a valorização da diversidade no mundo do livro, a relevância da despadronização das técnicas, formas e ideias em prol do estabelecimento de medidas estatais nacionais pela possibilidade de a nova produção literária integrar esquemas de circulação internos e internacionais com subsídios públicos e eventuais acordos público-privados. Em ambos os casos, os produtos deles resultantes, é claro, dando lucro, são bem-vindos ao mercado neutralizador.

Enfim, técnicas e tecnologias distribuem dizeres. E os anos 2000 existem sob esse signo de altíssima distribuição de dizeres por meio de técnicas e tecnologias que se complexificam e se apuram em velocidade antes inimaginável. Não à toa essa é a época marcada pelas discussões sobre materialidades inscricionais. Em tempo, não se pode esquecer-se de registrar, no ano de 2005 já se vive o contexto da web 2.0 e da plataformização da internet. E hoje, somente quase vinte anos depois, estamos sob a égide da lógica algorítmica *data driven*, mecanismo de controle potente para o atendimento das demandas discursivamente em circulação na sociedade.

A especulação e a prospecção estão automatizadas pela instrução algorítmica que recolhe os dados dos buscadores e perfis de navegação e espreita a hora certa, pontualmente precisa, de também ofertar o que os *data* apontaram como demanda. O que aparece durante a navegação na internet só muito aparentemente é neutro e, na verdade, já é uma pré-seleção de informação a partir dos dados de navegação anteriormente coletados. O cruzamento dos dados e resíduos de navegação de várias pessoas assomado à profilagem resultante de todo tipo de interação na ou através da internet é capaz de segmentar públicos. E o comando de tudo fica centrado no empresariado digitalmente amparado, a classe vetorizada de Wark (2022) a determinar a partir da especulação e prospecção através da mineração de dados de navegação, as demandas discursivas socialmente circulantes e atendê-las, assertivamente, na sua incorporação ao mercado editorial através do qual o navegante que fornece o dado, se reconhecido como cliente em potencial, é atraído para o cumprimento do funil de vendas.

Pellegrini, em meados da primeira década dos anos 2000 já prenunciava estes tempos. Segundo ela, “cada leitor aprende aos poucos a se inserir num universo de leitura, em que as coordenadas de escolha e fruição não são estabelecidas ‘por si’, mas por todo um jogo mercantil cujas regras ele não conhece e que está bem distante das letras” (Pellegrini, 2008,

p.52). Com isso a autora propunha que a censura²¹ não se encerrou com o fim da ditadura militar de 1964 e com a derrogação do AI-5, mas tinha seu conceito transformado de um veto ideológico a um veto econômico que continua ditando, de outros modos, o que pode circular em termos de produção cultural em que se inclui o mercado editorial.

²¹ Não há, nesse contexto específico, diferença entre o que Pellegrini chama de censura e o que estamos chamando, com Luiz Costa Lima, de controle. Quando ela diz que a censura da ditadura se transforma, ela quer dizer que há um novo mecanismo em voga, um controle implícito, não institucionalizado oficialmente na estrutura regulatória do Estado, que, econômico-midiático, recai sobre a produção cultural, sobre o mercado livreiro e, mais especificamente, sobre os modos de se produzir ficção e sobre as formas do romance pós-ditatorial contemporâneo.

2.4 Os romances contemporâneos que tematizam a ditadura sob o controle do imaginário contemporâneo

2.4.1 A questão do boom do romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro

Firmados nossos pressupostos teóricos, críticos e históricos, passemos agora à delimitação do problema que originou este trabalho, qual seja o *boom* do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo. Para tanto, consideremos a cena que vai se desenhando com as seguintes citações e os ressaltos que nelas fizemos. Ainda que uma sequência um tanto longa de citações, ela se faz necessária.

A inquietação que tem gerado esta tese começa com a cena que Alves nos apresenta:

O ano de 2014, quando se completou no Brasil o cinquentenário do golpe militar de 1964, **impulsionou** a rememoração do período ditatorial, trazendo à tona variadas reflexões, debates, eventos, livros e coletâneas acerca do tema. A ocasião **estimulou**, também, que autoras e autores de diferentes gerações, em publicações recentes, tomassem o período do regime militar no Brasil como mote para a construção de narrativas ficcionais (...) (Alves, 2021, p.87 – grifos nossos).

Ainda segundo Alves,

“(...) são muitas as dificuldades para quem tenta pôr em pauta a violência, as distorções e acobertamentos promovidos pela ditadura. Isso não impediu, porém, que contássemos, em diferentes momentos e adotando estratégias ora mais ora menos incisivas, **com um substancial número de autores** que, evidenciando ou tangenciando em seus textos a tortura, os desaparecimentos e os extermínios, contribuíram para preservar a memória e, além disso, para pôr em xeque as versões que negam, ou minimizam o abusos cometidos em decorrência do regime militar” (Alves, 2020, p.67 – grifos nossos).

Como se verá, é comum os especialistas da área dizerem sobre as publicações do romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro com expressões quantitativas que demarcam um fluxo um tanto mais intenso dessas publicações a partir de um determinado período: do cinquentenário do golpe, da CNV em diante. Entendemos, diante do que aqui segue, que um dos tópicos da literatura brasileira contemporânea, no sentido já explorado por Pellegrini, é a literatura da ditadura de 1964, seja ela publicada no momento em que vigorava o regime, seja durante a democratização, seja no tempo presente. Ao que parece, esse tema conforma um segmento da literatura brasileira desde o século XX.

Assim diz Gomes: “(...) O romance do século XXI, notadamente depois de 2014, tem **um número expressivo de títulos** que tematizam a ditadura brasileira (alguns poucos, menos numerosos, centram-se na ditadura argentina)” (GOMES, 2020, p.9 – grifos nossos). Ela continua: “O **número expressivo** de romance com essa temática tem estimulado estudos críticos” (Gomes, 2020, p.10 – grifos nossos).

Em conjunto, Gomes e Alves (2021, p.3 – grifos nossos) repisam: **“Há um número expressivo de romances centrados nos anos de chumbo (...)**. A maioria dessas publicações veio à luz a partir de 2014, data que marca os cinquenta anos do golpe civil-militar brasileiro”.

E Pedro Francisco dos Reis (2021, p.67) corrobora: **“É abundante o que se tem escrito acerca da Ditadura Civil-Militar no contexto da literatura contemporânea brasileira”**.

Eurídice Figueiredo afirma: “o trabalho de escavação não terminou e **a quantidade de livros publicados**, sobretudo desde 2010, comprova que o trabalho de elaboração do trauma da ditadura continua” (Figueiredo, 2017, p.30 – grifos nossos). Figueiredo reitera: “o ano de 2014, por ser uma data que marcava os 50 anos do golpe, teve **um grande número de publicações** (que se estenderam nos anos seguintes)” (Figueiredo, 2017, p.86 – grifos nossos).

Já para Luciana Coronel, no contexto em que Maria Pilla publica seu *Volto semana que vem*, “(...) **várias publicações** traziam a temática da ditadura, possivelmente suscitadas por ocasião dos cinquenta anos do golpe, em 2014 (Coronel, 2020, p.200 – grifos nossos)”.

Sobre a conjuntura de publicação do romance de Beatriz Bracher, José Carlos de Freitas (2021, p.29) afirma que *Não falei* “pertence ao **conjunto de uma série de ficções** que atualiza, em prol de uma memória que se ressentia da injustiça que foi a repressão da ditadura militar brasileira, um passado ainda não responsabilizado judicialmente”.

“Número expressivo”, “abundante”, “várias publicações”, “grande número”, “conjunto de uma série”, são expressões que se referem a uma quantidade significativa de publicações que tematizam a ditadura no romance recente publicado desde os anos 2000. Para nós que estamos pensando especificamente esse fluxo de romances que vêm cada vez mais a público de forma isolada, estamos considerando tal quantidade significativa enquanto um fenômeno no contexto do mercado editorial da literatura brasileira atual, de modo que consideramos fazer sentido chamá-lo, o fenômeno, de “boom”, como fizeram Hollanda e Gonçalves (1980) quando batizaram o “boom de 1975”. Mesmo porque Perlatto (2017, p.729 – grifos nossos) afirma que “a partir de 2014 houve uma espécie de **Boom na publicação de romances que elegeram a ditadura como contexto e cenário** das narrativas ficcionais”. “Boom” é também um termo utilizado por Da Cruz (2021, p.34) para se referir ao fenômeno de publicações de narrativas longas que tematizam a ditadura de 1964 na contemporaneidade, assim como Licarião (2021, p.47 – grifos nossos) menciona que “a convergência entre as impunidades do

passado e os problemas do presente é componente fundamental à explicação do **boom de ficções sobre a ditadura na última década**".

Como se vê, não são poucos os autores que consideram que há, neste tempo presente, um número substancial de autores e publicações que tematizam a ditadura militar de 1964. Parece ser consensual entre eles que exista uma tendência na literatura brasileira a evocar a ditadura em suas narrativas e, de modo especial, nesta literatura recente: "(...) nota-se como **a literatura contemporânea tem buscado cada vez mais explorar essas feridas**, como uma tentativa de compreender não só o que o período significou, mas que marcas gravou na pele de nosso presente" (Azzi, 2021, p.109 – grifos nossos).

Lucena (2020, p. 129 – grifos nossos) considera a existência de "**um conjunto de livros** brasileiros que, em sintonia com a instalação da Comissão Nacional da Verdade, em 2012, e com a força simbólica de uma ex-guerrilheira de esquerda a ocupar a presidência da república, trazem em seus enredos a experiência ditatorial brasileira". E ela acrescenta: "como dissemos, à semelhança do que acontece na literatura brasileira, na Argentina e no Chile **também se verifica um número importante de romancistas** registrando as ditaduras da segunda metade do século XX (Lucena, 2020, p.130 – grifos nossos)".

Pivetta de Oliveira (2020, p.143 – grifos nossos) corrobora o já apresentado:

uma das linhas de força da literatura brasileira do século XXI é a 'persistência da memória' da ditadura, instituída no Brasil com o golpe militar de 1964. **O passado ditatorial está presente em um número significativo de obras produzidas a partir dos anos 2000** e, com grande incidência, após a instalação da Comissão Nacional da Verdade, em 2011. Escritores e escritoras (...) têm se voltado, ao longo do nosso século, para a elaboração da experiência ditatorial brasileira. Se incluirmos ainda a produção feita na vigência do regime militar (1964-1985), (...), estamos diante de um verdadeiro 'arquivo' dessa experiência histórica, em muitos aspectos ainda obscura.

Por isso faz sentido que Cury (2020, p.45 – grifos nossos) fale em "**uma importante vertente da literatura brasileira contemporânea**, aquela que encena nos textos ficcionais a memória dos assim chamados anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira iniciada em 1964". E Cury (2020, p.45 – grifos nossos) também salienta que há "**inúmeras produções literárias brasileiras da atualidade**, que têm este período ditatorial como temática central ou como pano de fundo (...)".

Daí a consideração final de Welter (2020, p.171) contrapor: "Se a literatura brasileira era conhecida até pouco tempo por não ter escrito muitos romances sobre a ditadura militar, ou ainda, sem tradição dentro de uma literatura de testemunho, **a produção recente parece disposta a sanar esse índice (...)**".

Considerando, como já mencionamos, que Gonçalves e Holanda (1980) argumentam a favor da existência de um “boom de 1975” e que Perllato (2017) afirma um “boom de 2014”, inspirados pelo seu modo de olhar esse fenômeno, estamos propondo que exista também um “boom da redemocratização”. Assim podemos dizer que se durante a ditadura militar de 1964 houve o “boom de 1975” como resposta às agruras do regime, a despeito da censura, com a reabertura política, vemos uma nova onda de publicações de romances que tematizam a ditadura, o “*boom* memorialístico” (Licarião, 2021). Uma terceira onda, portanto, seria a mais recente, cujo início pode ser situado entre 2014 e 2016, como se verá adiante, o que estamos chamando de boom do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo. Por essa perspectiva nos parece ser possível ter uma ampla visão, panorâmica, da vertente da literatura que tematiza a ditadura desde seu início.

O aqui exposto, assim como o todo desta tese, não apenas nos permite falar em “boom” do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo, como também nos leva a questionar sobre o significado desse termo hoje. No contexto já descrito de expansão mercadológico-algorítmica em que nunca tivemos um capitalismo tão avançado e potente tal qual este impulsionado pelas mídias digitais, falar em “boom” implica considerar o que o termo carrega, semanticamente, em termos de valor monetário. Em outras palavras, o próprio termo parece significar, tomando a ideia de polissistema literário de Zohar, um fluxo de publicações que tem características próprias e especificidades em termos de linguagem e elaboração artística, mas também tem a interface monetária que, como veremos, funciona de forma ambivalente: se ressoa os discursos socialmente circulantes de forma a reforçá-los, todavia, em uma bolha de intelectualidade restrita em termos de alcance da literatura, violenta pautas importantes monetariamente por meio da compensação estética que é bem mais lucrativa. Nos resta, então, perguntar em que medida a própria ideia de boom, enquanto recurso mercadológico, não favorece, pelo nicho que constitui, o impulsionamento de uma proposta econômica em torno desses livros. Essa, no entanto, é uma discussão a ser melhor desenvolvida e explicada nas próximas seções.

2.4.2 Nossa contribuição para uma possível leitura do boom²²

A leitura da fortuna crítica que estuda parte desse nicho ou vertente do romance que tematiza o golpe de 1964, qual seja, o publicado nos últimos vinte e quatro anos, indicou o início de uma explicação sobre por que tantas publicações sobre o tema estão circulando agora. E, como estamos, aqui, problematizando a relação entre literatura e realidade a partir do que constitui o ficcional, não poderia ser de outra forma: a base da resposta se encontra nos fatos (que depois acabam catalisados e refrangidos na criação e na recepção inventivas próprias da ficcionalidade e da *mimesis*). De todo modo, a emergente iminência estava nos fatos. Mais especificamente, nos acontecimentos políticos que diferem, no que concerne aos ecos da ditadura, os governos petistas (2003-2016) do que veio depois: o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff e o governo Bolsonaro.

Antes, é preciso ressaltar que o olhar que nesta seção se retrata é de quem vê de dentro do tempo presente, o que dificulta asserções e só possibilita constatações fático-interpretativas. Intuições constelares. Isso quer dizer que o que trazemos em seguida e a análise que propomos do que trazemos apenas delinea um contexto, sem que se pretenda que o resultado venha a ser algum tipo de análise de conjuntura. Sobretudo porque o que apontamos neste momento não tem precisamente relações diretas de correlações e causalidades, mas são leituras possíveis para um cenário cujas dinâmicas funcionam sobre o romance pós-ditatorial contemporâneo como mecanismos externos de controle do exercício ficcional que foram, inclusive, internalizados por alguns dos romances dessa categoria. Feitas essas considerações preliminares, venhamos às vivências do e experiências no Brasil empírico.

Arnaldo Franco Jr. (2017), Eurídice Figueiredo (2017) e Oliveira e Thomaz (2020) nos ajudam a organizar a seguinte progressão fática a que somamos outras informações ainda não mencionadas ou, pelo menos sistematizadas nessa direção, pela crítica:

- 1985 – Publicação do Relatório Brasil Nunca Mais;
- 1990 – Descoberta da Vala de Perus;
- 1995 – Criação da Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos;
- 2002 – Inauguração do DEOPS-SP como Memorial da Liberdade (posterior Memorial da Resistência);

²² Esta seção foi escrita a partir de diálogo e interlocução com José Augusto de Souza, mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência Política (PPGPol) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

- 2007 – Publicação do relatório da Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos;
- 2009 – Oficialização do Memorial da Resistência (SP);
- 2010 - Sentença da Corte Interamericana de Direitos Humanos determinando que o Brasil investigasse os crimes cometidos pelos agentes estatais da ditadura e os punisse;
- 2010 – Pedido de revisão da Lei de Anistia pela ADPF 153;
- 2011 – Publicação da Lei de Acesso à Informação;
- 2011 – Instituição da Comissão Nacional da Verdade;
- 2012 – Instalação da Comissão Nacional da Verdade;
- 2012 – Primeira tentativa de tombamento e desapropriação da Casa da Morte de Petrópolis (RJ) para sua transformação em Memorial;
- 2014 – Cinquentenário do golpe de 1964;
- 2014 – Criação do Grupo de Trabalho Perus para investigar e identificar suas ossadas anônimas;
- 2014 – Entrega do relatório final da Comissão Nacional da Verdade à presidente Dilma Rousseff;
- 2015 – Abertura de inquérito contra a Volkswagen para investigação de colaboração em crimes da ditadura;
- 2015 – Chegada ao Brasil do terceiro lote de documentos provenientes da Central de Inteligência Americana (CIA) e do Departamento de Defesa dos Estados Unidos;
- 2016 – *Impeachment* de Dilma Rousseff com homenagem ao Cel. Brilhante Ustra pelo então deputado Jair Messias Bolsonaro;
- 2017 – Início do processo de tombamento e posterior desapropriação da Casa da Morte de Petrópolis (RJ) para sua transformação em Memorial;
- 2018 – Declaração do General Villas Boas (então Comandante do Exército) sobre a Intervenção Federal no Rio de Janeiro dizendo da necessidade de garantir a não-existência de nova comissão da verdade para que tenham condições de “trabalhar”;
- 2018 – Primeiro Encontro Nacional de Familiares de Pessoas Mortas e Desaparecidas Políticas;
- 2018 – Identificação de torturados políticos pelo Grupo de Trabalho Perus;

- 2018 – Cinquentenário do AI-5;
- 2018 – Bolsonaro anuncia que biografia de Brilhante Ustra é seu livro de cabeceira;
- 2019 – Início do governo Bolsonaro e nomeação de militares para cargos de primeiro escalão da burocracia do Estado;
- 2019 – Bolsonaro encerra o Grupo de Trabalho Perus, bem como suas atividades, e tenta reter em Brasília as ossadas encontradas na vala clandestina;
- 2019 – Quarenta anos da Lei de Anistia;
- 2020 – Reconhecimento da justiça brasileira da morte de Zuzu Angel pela ditadura;
- 2021 – Ministro da Defesa do Brasil, Braga Netto, institui comemoração em 31 de março para celebrar a ditadura militar.
- 2021 – Publicação de relatório que incrimina Volkswagen por ter colaborado com agentes da repressão;
- 2021 – Publicização das pensionistas de militares e transparência das pensões faz saber que governo tem gastos altíssimos com pensões de herdeiras de militares acusados de crimes na ditadura;
- 2021 – Primeira condenação penal de repressor da ditadura, Carlos Alberto Augusto.

Arnaldo Franco Jr. (2017) explica a tematização contemporânea da ditadura militar pela prosa romanesca a partir da perspectiva de que, embora o regime tenha terminado em 1985, ele ainda ecoa até o presente, sobretudo por movimentações institucionais. Movimentações essas, nós complementaríamos, oficiais (por parte do governo) ou não-oficiais (por instituições privadas).

No esboço dos principais fatos relativos ao modo como os governos dos anos 2000 até hoje lidaram com os ecos da ditadura militar, é possível verificar que desde 2010 e, sobretudo, a partir de 2014, houve maiores movimentações no trato com a reconstituição da história da ditadura, para uma política da memória pelos mortos e desaparecidos, principalmente. Coincide com esse período o “*Boom de 2014*” (PERLLATO, 2017, p.729): momento de efervescência de publicação dos romances que retomam o tema da ditadura.

Eurídice Figueiredo talvez tenha sido a primeira a registrar esse fato em seu *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Introdutoriamente, ela anota que, em face da política de apagamento da memória da ditadura implementada em âmbito governamental no

Brasil pela Lei da Anistia, contrapõe-se um movimento literário a trabalhar a partir dos vestígios do passado rasurado: “o trabalho de escavação não terminou e a quantidade de livros publicados, sobretudo **desde 2010**, comprova que o trabalho de elaboração do trauma da ditadura continua” (Figueiredo, 2017, p.30 – grifos nossos). Para Figueiredo (2017), em oposição ao efeito da Lei de Anistia – de reconciliação, de ocultação da verdade, continuação da impunidade, naturalização da violência – é necessária reflexão sobre o passado para que não ocorram novas catástrofes como aquela política de 1964. E esse aspecto reflexivo-político, de resistência e crítica, está também na literatura enquanto arquivo, em sentido amplo, quer dizer, como narrativas de transmissão da memória da repressão.

Embora Figueiredo aponte que desde 2010 há um aumento de livros publicados em torno do tema, no aprofundamento da questão ela vai dizer que “**o ano de 2014**, por ser uma data que marcava os 50 anos do golpe, teve um grande número de publicações (que se estenderam nos anos seguintes)” (Figueiredo, 2017, p.86 – grifos nossos). O que será confirmado com os dados tabulados e apresentados na próxima seção. Na esteira de Figueiredo, Fernando Perllato descreve a percepção de que “ao longo das últimas décadas, diversas foram as ‘memórias’, ‘obras sociológicas e históricas’ e ‘elaborações literárias’ que elegeram como temática ou cenário privilegiado a ditadura iniciada em 1964” (Perllato, 2017, p.723) ²³. Em face às últimas décadas ele data um epicentro específico, impulsionador de todos esses tipos de publicações:

Esta vasta literatura ganhou impulso renovado quando, em 2014, se completaram 50 anos do golpe de 1964. Datas redondas como esta se constituem como estímulos no sentido de, mediante a publicação de livros e coletâneas, organização de eventos e reportagens na imprensa, rememorar fatos traumáticos como o golpe civil-militar, lançando sobre ele novos olhares e leituras. Sob o impulso reflexivo desta efeméride, em 2014 e nos anos subsequentes os “discursos de memória” sobre este passado – para dialogar com categoria explorada por Andreas Huyssen (2000), em *Seduzidos pela memória* – adquiriram novo fôlego, e diversos foram os trabalhos memorialísticos, acadêmicos e ficcionais que afluíram no mercado editorial, contribuindo para lançar novos olhares e perspectivas sobre a ditadura, seus personagens, suas principais facetas e desdobramentos (Perllato, 2017, p.723).

²³ Observemos os “gêneros” que Perllato (2017) menciona. Eles também nos direcionam para a discussão central desta tese. Chama a atenção o fato de que o autor separa memória e autobiografia de “elaboração literária”. Adiante, no texto do autor, ele dirá que seu objetivo é “a partir de um **levantamento sistemático dos livros ficcionais lançados nesse contexto, selecionar e analisar algumas obras pertencentes ao gênero das ‘elaborações literárias’** que evidenciam e corroboram a perspectiva quanto às potencialidades da literatura no sentido de, em diálogo com pesquisas acadêmicas, lançar novos olhares para a análise de um determinado período histórico, como a ditadura civil-militar brasileira” (Perllato, 2017, p. 725 – grifos nossos). Ele parece correlacionar ficção e literatura, tirando desta as memórias e biografias, e considerá-las fonte sociológico-histórica para a compreensão do passado a contribuir para a construção mais complexa de imaginários multifacetados em relação aos diferentes aspectos do que houve em 1964. Aqui fica o ressaltado. Essa discussão será aprofundada no capítulo 3 desta tese.

No que concerne às elaborações literárias, o autor afirma que a partir de 2014 ocorreu um *boom* de publicações de romances cujos contexto e cenário enquadram a ditadura militar, o que pode se explicar, segundo ele, por certo **interesse editorial** pela rememoração do golpe por seus 50 anos ou por um movimento geracional de escritores que não viveram diretamente o golpe, mas que tentam lidar com ele via ficção (Perlato, 2017). Ressaltemos, apenas, que o interesse editorial mencionado pelo autor reforça e corrobora o que dissemos sobre o mercado editorial enquanto instituição discursiva (Salgado, 2016) econômica e midiaticamente vetorizada.

Com o objetivo de analisar como essas “elaborações literárias” lançadas pelo mercado editorial a partir de 2014 fazem parte da construção de determinados imaginários mais diversos e multifacetados sobre a ditadura brasileira e seus desdobramentos, Perlato considera perceptível e patente a recém-publicação de romances importantes e sofisticados sobre os diversos aspectos da ditadura brasileira. Ele (Perlato, 2017) afirma que há, desde os anos 1990 e 2000, um ritmo crescente – que explode em 2014 – de edição desses romances, dado o maior interesse dos escritores (muitos nascidos durante o regime, segundo o autor) de explorar ficcionalmente as facetas heterogêneas que constituíram o regime de 1964, o que é possível, em muito, em razão da distância temporal em relação aos fatos do período evocado no plano da linguagem literária.

Estando absolutamente de acordo com a notação de um movimento mais intenso no mercado editorial em relação à impressão e circulação desses romances, consideramos que um cenário político melhor delineado pode nos ajudar a compreender os próximos passos que daremos rumo à comprovação de nossa hipótese. Isso porque, ao termos por pressuposto que esse *boom* romanesco se dê circunscrito em contornos bem definidos e demarcados, qual seja um contexto sociopolítico específico que engendra discursos determinados e fagocitados pela constituição discursiva do mercado editorial, essa dinâmica atende ao que, estamos chamando, com Costa Lima, de controle do imaginário contemporâneo. Por isso, passemos ao traçado sociopolítico.

A base sobre a qual construiremos nosso argumento são os governos petistas. Não só porque aqueceram as movimentações institucionais (governamentais e não-governamentais) em relação aos crimes cometidos durante a ditadura e em relação aos mortos e desaparecidos, mas também porque a polarização política gerada em conflito com sua proposta política, levada ao extremo, nos fez temer, como brasileiros, pelo futuro que se delineava em meio aos ecos autoritários, temer que 1964 ressoasse no presente com novas roupagens (quais os limites da comparação, havendo aspectos desses tempos em contato?).

A superfície sobre a qual construiremos nosso argumento são os treze anos em que o Brasil esteve sob o governo do PT também porque, conforme Chaloub e Perlatto (2019), a emergência dos intelectuais representantes das novas direitas e de seus ideais no debate público, culminando-se na fixação da polarização radical e violenta em que o país se encontra, se dá, dentre algumas hipóteses, também pela relação da população com os sucessos e fracassos da agenda petista. O que significa dizer que se os sucessos dos projetos ocorreram sobre pontos sensíveis de nossa estrutura social (como o caso das políticas de memória em relação à ditadura), os fracassos expuseram fragilidades na composição dessa esquerda hegemônica, como alguns casos de corrupção deixados à exposição excessiva. Ambas as situações ensejaram fortes reações da sociedade que se viu na necessidade de se opor fortemente às conquistas e aos malfeitos, encontrando na escalada de certo pensamento mais contemporâneo de direita - por exemplo, o que estampa as ações do Movimento Brasil Livre, Vem pra Rua, Revoltados Online.

Desde tal base ou superfície, tomamos, então, as manifestações de junho de 2013²⁴ como ponto de partida. Assim fazemos principalmente porque foi com elas que teve mais força e amplificação um “movimento discursivo”²⁵ (próprio das acima mencionadas direitas emergentes) de criminalização da política, o que gerou um sentimento antissistema (antigovernamental, antidemocrático, antiburocrático, anti-institucional) cuja consequência principal é o estopim para a deteriorização da política brasileira. Também tomamos as jornadas de junho de 2013 como ponto de partida porque, como pontua Figueiredo (2017, p.36), apesar da pluralidade de pautas que a constituía, no fim – principalmente no discurso da mídia -, elas se tornaram protestos contra o governo Dilma Rousseff, um estopim ou sinalização do que estava por vir.

As jornadas de junho foram, então, um primeiro momento de construção discursiva que rumava à polarização manifesta em 2014, nas eleições em que se enfrentaram, em segundo turno, Rousseff (PT) e Aécio Neves (à época, senador do PSDB por Minas Gerais). A disputa acirrada pelas eleições de 2014 se deu, em muito, baseada no sentimento antissistema que engendrava também um discurso anticorrupção. Discurso esse que a oposição, à época, estrategicamente construiu e atribuiu aos governos petistas, mesmo tendo

²⁴ Luciana Tatagiba (UNICAMP) é uma das pesquisadoras que estudou profundamente o movimento das Jornadas de Junho de 2013 e suas reverberações na política hoje. Cf. Tatagiba (2018); Tatagiba e Galvão (2019).

²⁵ Esse movimento já existia antes, mas dadas as proporções das jornadas de junho de 2013 e o contingente de manifestantes nas ruas de todo o país (um marco histórico, talvez, desde as Diretas Já), passou a estar ainda mais legitimado, endossado e potente.

sido o governo de Rousseff um dos que (senão o que), historicamente, mais combateu a corrupção no país.

Dada a premida vitória de Dilma Rousseff, reeleita presidente do Brasil, coube a Aécio Neves, representado e legitimado pela maioria do grupo oposicionista (mais coeso e homogêneo, à época, do que hoje), questionar o resultado das eleições alegando suposta fraude eleitoral já comprovadamente suplantada. Porém, a contestação das eleições é um dos ingredientes de quebra do consenso que se tem sobre determinadas diretrizes e regras do jogo democrático.

Aécio Neves, que antes de concorrer à presidência era senador – portanto, parte do Congresso Nacional -, impulsiona ainda mais um desentendimento, que vai se acirrando até 2016, principalmente entre os congressistas e a presidente. Seu questionamento do resultado eleitoral, que alegava fraude, ecoou junto ao discurso anticorrupção (e antissistema, antipolítica) das ruas e da lava-jato (cuja deflagração processual se deu também em 2014).

Tem início um processo de desestabilização da tolerância mútua normal entre os poderes. Desarmonia essa que vai ganhando proporção à medida que a presidente vai perdendo coalizão no congresso e enfrenta muitos obstáculos na contenção de uma crise econômica de importância internacional e de uma crise política nacional em que, mesmo dentro do poder executivo, as relações entre a presidente (do PT) e o vice-presidente (do PMDB, partido líder de bancada no Congresso) começaram a ter cada vez mais interesses conflitantes. A soma desses fatores vai levar à desarticulação do governo de Rousseff e ao seu *impeachment*.

A base do jogo democrático se dá, em muito, pela manutenção da tolerância mútua entre a tripartição dos poderes e pela manutenção da prudência no uso de suas reservas e prerrogativas constitucionais, princípios que são fundação sobre a qual se erige o sistema de freios e contrapesos. Em *Como as democracias morrem*²⁶, encontramos uma leitura mais contemporânea dessa dinâmica que constitui o aparelho constitucional. Este só é possível, segundo Levitsky e Ziblatt (2018), havendo equilíbrio entre os três poderes do Estado Democrático de Direito. Em um plano nacional, especificamente, cabe ao Legislativo e ao Judiciário acompanhar e controlar o poder Executivo, permitindo que ele opere e caminhe sempre para uma democracia presidencial exitosa. São, então, necessárias instituições fortes e

²⁶ Este é um livro limitado e até problemático em muitos dos pontos que avulta para a construção da defesa de sua hipótese. Limitações e problemas que são dispensáveis de serem tratados aqui. Importa que a discussão sobre a relação entre os poderes constitucionais nos serve para a construção do argumento que vai se delineando.

em pleno funcionamento para que isso ocorra, além de um uso judicioso de suas atribuições e prerrogativas constitucionalmente garantidas ou permitidas, uma vez que se essas forem sendo alargadas e esgarçadas sem prudência e parcimônia, podem enfraquecer o funcionamento estatal e até colapsá-lo. Por conseguinte, se instaura um confronto:

Sob um governo dividido, em que o Legislativo ou o Judiciário estão nas mãos da oposição, o risco é de jogo duro constitucional, em que a oposição estende o mais que puder suas prerrogativas institucionais – parando de financiar o governo, bloqueando todas as indicações presidenciais para o Judiciário e, eventualmente, até votando pelo afastamento do presidente. Nesse cenário, os cães de guarda legislativos e judiciários se tornam cães de ataque sectários (Levitsky e Ziblatt, 2018, p.124).

Com a contestação das eleições e a divulgação de uma suspeita de corrupção como verdade, além dos ruídos no diálogo entre a presidente e, sobretudo, o congresso, começa um burburinho em torno da possibilidade de abertura de processo de *Impeachment* da reeleita presidente Dilma Rousseff. O que se consolidaria com qualquer pretexto, sob a forma de justificativa, acontece com o argumento da irregularidade das “pedaladas fiscais” ocorridas no primeiro governo da então presidente. Acontece o processo jurídico-político de impedimento da presidente ao longo de 2016 e, a contrapelo do constitucionalmente previsto, mas ao encontro do discurso opositor antipetista, considera-se pedalada fiscal um crime que, assomado à falta de coalizão no Congresso, encerra votação favorável à deposição de Dilma Rousseff, marcando o golpe de 2016. A votação do processo pela câmara, por si, já teria sido um marco, dado o mencionado voto do então deputado Jair Messias Bolsonaro a favor do procedimento em nome do Coronel Brilhante Ustra, sua inspiração, cuja biografia o deputado disse ter em sua mesa de cabeceira.

Com o *impeachment*, de vice à presidente interino, Michel Temer assume, como sabemos, a presidência da república de 2016 a 2018. Em quase dois anos de governo intervém nas decisões da Comissão de Anistia, que indeniza as vítimas da ditadura; e duvida das afirmações contidas em documentos da CIA sobre os assassinatos e torturas durante o governo Geisel, defendendo as Forças Armadas e deixando-a mais proeminente ante os discursos que pediam intervenção militar. É importante lembrar que o governo Temer ampliou a presença de militares²⁷ na vida política do país, nomeando-os para cargos

²⁷ Em “Desconfiança política na América Latina”, Timothy Power e Giselle Jamison (2005) analisam os dados da série histórica do latinobarômetro produzidos entre 1996 e 2003. Parte dos dados sugere que aliado aos índices de desconfiança na democracia (nos partidos, parlamentos e outras instituições), existia um aumento ou manutenção dos altos índices de confiança nas Forças Armadas, mesmo após o fim da ditadura militar no Brasil. Esses dados, portanto, já demonstraram como o papel dos militares na política brasileira é absolutamente forte. A partir desse estudo, nós estendemos seu argumento até o presente, o que se confirma pelo que já expusemos até aqui e pela explicação em sequência.

estratégicos e dando a eles carta branca para o processo de intervenção federal no Rio de Janeiro.

É de se observar que muitos dos discursos pautados nas jornadas de junho de 2013 ecoaram no discurso de Aécio Neves, que junto ao PSDB e às forças oposicionistas se aproveitaram da onda de insatisfação popular com o governo Dilma e sua gestão da crise econômica e política. Esses ecos também reverberaram na postura de Michel Temer e do PMDB antes do golpe e após o golpe de 2016. E, consolidado o antipetismo, este é radicalizado nas vozes bolsonaristas e de seu representante que sucedeu a presidência interina.

A eleição de Jair Bolsonaro é, até o presente momento desta escrita, o ápice, o clímax da fragilidade democrática resultante do que foi prenunciado em 2013. Sua eleição representa um entrelaçamento dos discursos das jornadas de junho, da anticorrupção e do antipetismo das eleições de 2014 com discursos sectaristas, armamentista, negacionista, anticientificista, conservador nos costumes, moralista e antipolítica. Inicialmente respaldado pelo Congresso e ainda tendo o apoio de sua maioria constituinte, o então presidente trava um governo facilitador de suas medidas de caráter, quase sempre, autoritários. Levitsky e Ziblatt explicam como isso acontece:

Sob um governo unificado, em que instituições legislativas e judiciárias estão nas mãos do partido do presidente, o risco não é de confrontação, mas de abdicação. Se a animosidade sectária prevalecer sobre a tolerância mútua, os que estão no controle do Congresso podem priorizar a defesa do presidente à realização de seus deveres constitucionais. Num esforço para adiar a vitória da oposição, eles podem abandonar seu papel de supervisão, capacitando o presidente a escapar impune de atos abusivos, ilegais e autoritários. Essa transformação de cão de guarda em cachorrinho de estimação – (...) – pode ser um agente facilitador importante para governos autoritários (Levitsky e Ziblatt, 2018, p.124).

O estado do Brasil bolsonarista passou por um momento em que foi constituído pela relação tripartite caracterizada mais pela abdicação que pela oposição. No entanto, hoje, a estabilidade política é ainda maior em razão de uma relação estranha que, talvez, estivesse entre a oposição e a abdicação. Isso porque a harmonia entre os poderes é constantemente colocada em xeque pelo jogo da estrutura que sustenta o executivo nacional, o que pauta a necessidade constante de supervisão, pelos demais poderes, do esgarçamento constitucional incitado pela esfera presidencial (que tem usado sua inexpressiva, porém agressiva legitimidade popular, colocando-a contra os poderes, ao encontro de seus interesses). O judiciário tem sido cada vez mais exigido para controle de constitucionalidade, o legislativo tem jogado forte a favor dos interesses do Centrão, ora em prejuízo ora a favor do posicionamento executivo. Há expectativas de forças vetoriais diversas interpostas nessas relações, forças que podem ou não combinar conservadorismo, autoritarismo, liberalismo, etc.

O jogo político entre os poderes se tornou enfrentamento político constante e como forças vetoriais diferentes e de mesma intensidade sobre um determinado ponto geram movimento igual à zero, não saímos do fundo do poço.

Diante da estrutura governamental e discursivo-política mencionadas, é plausível e coerente que Bolsonaro, desde a votação do *impeachment* e de sua campanha eleitoral, tenha feito e continue fazendo retomadas lisonjeiras e simpáticas ao regime ditatorial e seus representantes, celebrando, inclusive, de forma saudosa, os aniversários da “Revolução”. Assim como é coerente e plausível que parte de seu eleitorado, desde as manifestações pré-eleitorais favoráveis, pede por intervenção militar para “arrumar” o Brasil sob a justificativa de que os tempos da ditadura é que eram bons moralmente e politicamente, pela censura às pautas sociais e pelo falseamento discursivo de anticorrupção. Outra parte de seu eleitorado ecoa o discurso da “ditabranda”²⁸ e nega que tenha havido tortura ou violência durante o período ou que apenas os que mereciam sofrer suas consequências foram violados. E particularmente hoje vivemos um período de negacionismo não apenas científico, mas social, incluído aí nesse último a negação de que tenha havido ditadura militar.

Segundo Lehnen (2020; 2021), todo esse cenário, desde a Onda Rosa na América Latina, e sua particularidade brasileira nas proposições dos governos petistas, até a organização do golpe e o golpe em si, em 2016, está em questão um processo de esgarçamento democrático até seu limite, o que é discursivamente amplificado e inaugurado na conjuntura das jornadas de junho de 2013 e consolidado no *impeachment* de Dilma Rousseff. Institui-se, aí, um estado de fragilização democrática que vai ganhando contornos mais nítidos com os retrocessos perpetrados contra o Brasil no âmbito social e cultural pelo governo interino de Michel Temer e culmina, enfim, no atual governo Bolsonaro, cujo substrato nostálgico-autoritário retoma o *status quo* colonialista, patriarcal e classista do país. Considerando-se que a agenda petista tem início em 2003 e, desde então vimos os fragmentos contextuais descritos, é sob o processo de erosão democrática que, neste segundo milênio, acontece a produção literária nacional em que se inclui o movimento de publicações do romance contemporâneo que tematiza a ditadura militar).

Tendo-se em vista o cenário muito brevemente descrito de 2013 ao presente, e principalmente a partir do Golpe de 2016, parte do campo progressista passou a ser assombrados pelo medo iminente de que 1964 viesse a se repetir no presente, ou seja, pelo

²⁸ Ideia negacionista sobre a ditadura militar brasileira de 1964 não ter sido exatamente uma ditadura em sua acepção precisa porque foi branda, não tendo sido todo o horror que dizem que foi.

receio de certo retorno de determinadas práticas autoritárias que pareciam se reconfigurar no contexto bolsonarista, dada a crescente instabilidade política que foi gradativamente sendo instaurada e publicizada no país. Esse medo levou a um resgate midiático do que houve, resgate esse que foi construído alicerçado ao discurso da necessidade de políticas de resistência e memória.

Enquanto gradativamente cresceu a instabilidade democrática brasileira, igualmente cresceram as pautas por políticas de resistência e memória que também foram proporcionalmente impulsionadas pelos dados provenientes dos relatórios da Comissão da Verdade nacional e locais (que foram igualmente, em termos de intensidade, sufocadas e caladas pelos anos de bolsonarismo no poder) e vice-versa, em relação de retroalimentação.

Isso não só pode ser explicado pelo já conceituado e contextualizado *boom* de 2014 (Perlatto, 2017), quando já vivíamos o conflito ideológico PSDB *versus* PT, pós-jornadas de junho, i.e., pelo ambiente político que começava a ser fragilizado, como confirmado pelo levantamento bibliográfico feito por Perlatto (2017) e Figueiredo (2017), e também pelo levantamento de dados apresentado na próxima seção e que ora antecipamos superficialmente.

A antecipação: na cena literária contemporânea foram não apenas **noventa e nove romances** que tematizam a ditadura recém-publicados, mas também e, por conseguinte, uma quantidade significativa de produção crítica que aborda tais obras, majoritariamente, pelo viés da resistência pela necessidade da memória e vice-versa, em relação de retroalimentação.

Por tudo exposto até aqui, Franco Jr. (2017) frisa que o século XXI permite maiores possibilidades de dizer, i.e., uma expansão dos limites de dizibilidade sobre a ditadura, oportunizando-se reativar, (re)criar, deslocar e/ou pluralizar discursos e memórias referentes às experiências do regime, o que proporciona dizer o que vai além da própria ditadura, tentando desfazer visões superficiais, simplistas e reducionistas.

O governo Dilma foi um governo pró-políticas da memória. Era parte de seu projeto de governabilidade continuar o incentivo às políticas públicas que suportam as investigações pelos mortos e desaparecidos, os familiares das vítimas, as comissões da verdade, a fundação de memoriais, ficando a ser discutida a revisão da lei de anistia. Seria por essa revisão que lutaríamos. Mas, com um golpe prenunciado pelo questionamento do resultado eleitoral, com o *impeachment*, com a ascensão bolsonarista, com os negacionismos em evidência – sobretudo aquele em relação ao regime militar brasileiro –, com a simpatia pela ditadura e os pedidos de intervenção militar como solução para o que setores da direita chamam de corrupção, desconsiderando a importância da coalizão, é pauta, principalmente dos setores de

esquerda, uma necessidade de resistir pela memória, para que não viesse a se repetir um estado de exceção como 1964.

Tanto essa pauta progressista quanto a escalada desse pensamento das novas direitas são elementos que podem movimentar o mercado editorial. Este impulsionado, no campo da esquerda, pela efeméride do golpe, pelos discursos de resistência e memória, emplaca uma quantidade significativa de publicações de romances que evocam a ditadura militar.

Como vimos no início deste capítulo, o mercado editorial é uma instituição discursiva (Salgado, 2016) que se constitui de práticas discursivas sócio-historicamente condicionadas (Salgado, 2016) emergentes – em muito pela mídia – no grande mercado (não percamos de vista que discursos fazem oscilar até mesmo a bolsa de valores!). Por ora nos basta ter no horizonte que o mercado editorial brasileiro é, portanto, “todas as discursividades que nele se produzem e que assim o sustêm” (Salgado, 2016).

Portanto, se ganha força um discurso pró-política da memória e de resistência, na proporção de se impulsionar publicações de romances que tematizam a ditadura, em nome do discurso “para que dela nada se repita”, esta passa a ser uma discursividade constitutiva do mercado editorial até quando o fundo de necessidade de memória e resistência fizer sentido. Assim sendo, o mercado editorial, como todo mercado em capitalismo avançado, fagocita a pauta social e a transforma em mercadoria - o que, sublinhe-se, não desmerece as obras publicadas sob sua égide.

Nosso argumento se encaminha para a seguinte direção, já a guisa de conclusão desta abertura: o Brasil, de 2013 até a reeleição e posse do Presidente Lula em 2023, viveu uma gradativa - porém crescente - instabilidade política, cujo epicentro está nas jornadas de junho. Os discursos de oposição ao PT (no governo até 2016) que começam a aparecer desde então, pouco a pouco, alardeiam marcas evidentes de autoritarismo e sectarismo. De encontro a essas marcas, um contra-discurso se apoia na conclamação da memória de 1964 como pauta de resistência para que o havido não se repita de forma alguma, nem no todo nem na retomada de uma ou outra característica. A ditadura emerge nesse contra-discurso opositor aos discursos de impugnação do PT também por estarem recentes as discussões – instituídas sobretudo pelos governos petistas – a respeito da necessidade de se começar a implementar uma política da memória, iniciada pelo trabalho das Comissões da Verdade²⁹ e por um prelúdio de justiça aos mortos e desaparecidos em nome de seus familiares. Por conseguinte, com o contra-discurso de resistência, ganham amplificação, ante a polarização política instaurada desde

²⁹ Não ignoramos o fato de a Comissão Nacional da Verdade ter funcionado como uma espécie de segunda Anistia, já que investigou e apurou alguns crimes mas não os julgou como legalmente deveria.

2014, as vozes em que a ditadura e a intervenção militar aparecem como solução (violenta em todos os sentidos). Ambos os posicionamentos alçaram a ditadura militar a uma posição de assunto em evidência. E o mercado, especificamente o mercado editorial brasileiro, a partir de seu mecanismo mais basilar, se abre às publicações – ficcionais e não-ficcionais – que abordam o tema, impulsionando a discussão a esmo. O mercado assume e passa a sustentar em sua formação discursiva, de um lado, os discursos de memória e resistência a uma possível e constante iminência de repetição de elementos da ditadura; de outro lado, os discursos de ódio da outra parte.

Assim, ao mesmo tempo em que, por exemplo, a simpatia pelo Coronel Brillhante Ustra por parte de Bolsonaro ou a negação da ditadura militar por um secto das novas direitas impulsiona (re)publicações como a biografia de Ustra ou o livro resultante do projeto Orvil (*A verdade sufocada*), ou ainda obras como as de alguém da estirpe de Olavo de Carvalho... em contraparte, como a classe artística, de maneira geral, historicamente é, em sua maioria, mais à esquerda ou contra posturas autoritárias; e, ainda, como são muitos os escritores que ou viveram a ditadura, ou são filhos dos que a vivenciaram, ou integram grupos que lutam pela democracia contra a ditadura, vem à tona, entre 2014 e 2020, o número significativo de obras literárias e, especificamente, de romances que evocam o assunto, dado o ensejo de resistir ao que está acontecendo em nome da memória de um passado com o qual a política brasileira não se resolveu bem.

É tão patente o alçar do tema da ditadura como um tópico destes tempos, incorporado pelo mercado editorial, que até no campo das novas direitas vemos surgirem obras que a abordam, claro, de modo elogioso, revisionista e inclusive negacionista. Mas é imprescindível ressaltar, a essa altura, um fenômeno especial no mercado editorial brasileiro, que reflete o contexto maior de ascensão das (ultra)direitas no mundo: a consolidação dessa nova direita como um gênero editorial (Silva, 2018). A disputa de ideias no campo político entre esquerda e direita, disputa essa refletida nos modos de se abordar o tema da ditadura, ressoa no e é fagocitada pelo mercado editorial. Chama-se atenção, aqui, para a força do mercado no campo cultural e das ideias uma vez que nichos editoriais diferentes são atendidos, muitas vezes, por uma mesma editora que possui catálogos específicos para cada fatia de seu público. Essa estratégia de atuação múltipla é iniciada, principalmente, pela editora Record que, segundo Silva (2018), diminui os riscos de seu investimento ao atender as mais diversas parcelas de leitores, incluindo-se aí os consumidores conservadores.

Segundo Chaloub e Perlatto (2019), corroborando o influxo da conjuntura que vimos tentando descrever e interpretar, há seis possíveis explicações sobre o fenômeno da ascensão

de intelectuais da nova direita como Olavo de Carvalho, Rodrigo Constantino, Guilherme Fiuza, Diogo Mainardi, Leandro Narloch, etc. A primeira é que o fenômeno decorre do fortalecimento dos discursos de (ultra)direita no mundo, como acima mencionado. A segunda e, para nós, central, é o afastamento temporal do que houve na ditadura militar de 1964, que no âmbito do imaginário social foi um regime de direita, de modo que aqueles que simpatizam com tal posicionamento direitista se sentiram mais confortáveis para, ante ao referido contexto mundial anteriormente referido, defenderem publicamente ideias e agendas políticas que rememorem a ditadura. E tendo os últimos governos petistas adotado posturas contrárias aos projetos encampados pela ditadura, eles se tornaram os principais inimigos a serem combatidos atualmente. A terceira explicação diz respeito às transformações que sofreu a dinâmica midiática no âmbito da cultura e da circulação de informação, sobretudo com o auge da internet, que proporcionou inserção e capilaridade enormes a esses intelectuais. Registre-se aqui o lembrete de que a tamanha repercussão do Orkut e suas comunidades no Brasil reuniu pessoas dispostas a esse tipo de debate, como bem lembra Silva (2018), de modo que as redes sociais serviram como instrumento principal de disseminação dessas ideias aos descontentes politicamente, que acabaram cooptados³⁰. Inclui-se aí, de modo fundamental para este trabalho, a propulsão que o mercado editorial, cujo fim precípua é o lucro, proporcionou à circulação dessas ideias. Figuram como protagonistas desse movimento a editora Record e seu Editor responsável pelo setor de não-ficção, Carlos Andreazza - neto do ex-ministro dos transportes do governo ditatorial de 1964, Mário Andreazza, ressalta Silva (2018), bem como o fluxo de publicações que, para além da teoria, integram o movimento dos *instant books*. A quarta interpretação- justificativa de Chaloub e Perlatto (2019) - é a que lembra o surgimento dos institutos à *Think Tank* que aterrissaram no país, ao menos desde a década de 1980, mas que, nessa corrente de acontecimentos recentes, como que mencionamos até esta quarta explicação, ganharam ainda mais evidência. É o caso do Instituto Liberal, do Instituto Millenium, do Instituto Ludwig Von Mises e, inclusive, de outras formas de engajamento mais direto, como o Movimento Brasil Livre, criado sob as circunstâncias das Jornadas de junho de 2013. A quinta hipótese explicativa é a de que os sucessos e fracassos dos governos petistas, que despertou fortes reações opositivas de alguns setores sociais, preconizando a forte polarização que vimos vivendo, aproximadamente, desde as eleições de 2018. E o último prognóstico a tentar dar conta da ascensão das novas direitas tem a ver com

³⁰ Lembremos que as redes sociais são um potente mecanismo de mineração de dados e perfilagem, servindo à lógica algorítmica de controle.

a crise do sistema partidário brasileiro que vem sendo anunciada e prevista ao menos desde as jornadas de 2013.

O processo eleitoral disputado por Bolsonaro, candidato à reeleição, e Luiz Inácio Lula da Silva só deixou o país ainda mais imerso nas polarizações já descritas, aumentando substancialmente os índices de violência política no país. Bolsonaro, conhecidamente o primeiro presidente do Brasil que governou via Redes Sociais (de novo: vejamos o poder dessas redes algoritmicamente organizadas), inflamou seus simpatizantes, até o último minuto, contra os eleitores de Lula. E usou dos subterfúgios mais baixos para sobrepor sua campanha àquela feita por Lula. Assim, sob o argumento de fraude das urnas eletrônicas vociferou que não aceitaria o resultado eleitoral e, diante da reeleição - numericamente apertada - de Lula, convocou um ato de ocupação do palácio do planalto por seus eleitores, o que, tudo indica, foi suportado, temos acompanhado midiaticamente a repercussão das investigações, por militares oficiais-generais quatro estrelas da estirpe de Augusto Heleno e outros comparsas.

A reeleição do presidente Lula traz à tona, desde a cerimônia de posse, os discursos em absoluto opostos aos da agenda política bolsonarista e de seus seguidores. A icônica imagem em que Lula sobe a rampa do planalto, durante sua cerimônia de posse, acompanhado de representantes de diferentes grupos dissidentes: mulheres, negros, indígenas, LGBTQIAP+, deficientes, etc., já anuncia a que o governo veio. A pauta da inclusão social, que já era forte desde o início da primeira administração petista no país, em acordo com a política neodesenvolvimentista cuja noção de democracia passa pela inclusão social a ser promovida, também, através de um exercício de cidadania economicamente mais igualitário, ocupa a rampa do palácio do planalto junto do presidente. A postura de Lula de bancar que seu governo teria por diretriz, principalmente, a igualdade racial, também anuncia a demarcação de limites entre o que o campo progressista entende como governabilidade em oposição à extrema direita.

O fato é que, ainda assim, o bolsonarismo continua e seus seguidores se mantêm fiéis, vide a quantidade de manifestantes presentes na avenida paulista na última manifestação em 25 de fevereiro de 2024. Eles ainda possuem capacidade de articulação e mobilização e, assim como os trumpistas, ambicionam a reeleição de Bolsonaro, caso ele não seja preso ante as investigações em curso sobre os crimes que cometeu durante sua gestão. Nesse cenário, não temos notícia de uma discussão intensa, tal qual foi de 2013 até os anos de governo Bolsonaro, sobre o tópico da ditadura militar. O que diz, também, que o presidente Lula não tem, em sua agenda, nenhuma intenção de pautar a problemática da Lei da Anistia e

incentivar a continuidade de trabalhos tais quais os que foram feitos durante a Comissão Nacional da Verdade. O bolsonarismo, por sua vez, já é explicitamente coadunado com a ideia de que o retorno da ditadura seria ideal. Isso não se altera porque é fundamento da agenda política de Bolsonaro, é também a sua história enquanto ex-militar fã de Ustra. Ao menor sinal de uma contrariedade mais acirrada entre os polos políticos da cena atual brasileira, eles estarão a postos para chamar a ditadura como solução para qualquer problema que entendam que contrariem os seus valores.

De todo modo, é fato que a afluência desses discursos e contradiscursos influi diretamente nas questões de construção ficcional e *mimesis*. Se realidade, imaginário e ficção literária estão imbricados, especialmente no romance, aquilo que circunscreve essa relação influi diretamente no modo como ela acontece. Assim como o acontecimento dessa relação a refaz, na medida de sua repercussão: realidade externa e interna da obra estão socialmente determinadas no âmbito de todo o sistema literário. A relação entre realidade, imaginário e ficção resulta da catalisação sócio-subjetiva do contexto que enreda essa relação e a repercussão dessa catalisação em determinado tempo e espaço ressoa e rasura tal contexto. Isso é infinitamente menos simples do que cabe na expressão. O motivo é o fato de que tal relação entre realidade, imaginário e ficção está enredada na fatura do vivido (ilógico, contingente, circunstancial, não-causal, etc.). E esse estado dinâmico de fluxos interfere diretamente (nem sempre explicitamente) naquela relação, acrescentando diferenças, sem que tal relação tenha igual contundência de modificação do ecossistema interferente.

A subjetividade escritora é constituída por discursos transversais entre si desde o momento em que vão sendo subsumidos pelo processo sócio-ideológico formativo de sua personalidade e de sua identidade. Processo formativo esse que compreende, por exemplo, a percepção ideativa e axiológica familiar, religiosa, escolar, acadêmica, do ambiente de trabalho, etc. Tudo que enreda o sujeito escritor, suas fraturas e contradições, são fragmentos interpretativos da realidade prismada e catalisada pela formação recebida (Mello, 2019). Entre esses excertos do vivido, a individualidade que escreve seleciona recortes e os recombina na construção da realidade interna da obra, a partir da teoria de Iser (2013), desrealizando o real e realizando o imaginário, para a produção do que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. Esse processo criativo se repete no ato de ler, o que significa dizer que a subjetividade leitora, igualmente formada pelos discursos implicados em suas vivências e experiências, percebe o texto a partir do jogo entre semelhanças e diferenças com a sua própria realidade (Costa Lima, 2014). No entanto, criação e recepção não são ações próprias ao sujeito-escritor ou ao sujeito-leitor, sendo específica de todo sujeito-produtor envolvido na

constituição do literário e estão absolutamente vulneráveis às constrações do ecossistema interferente e à dinâmica de fluxos imediatamente anterior descrita.

Literatura é não apenas linguagem e técnicas de composição que amplificam seu alcance pela espessura atribuída à sedimentação de sentidos na densidade da metáfora, senão também o inextrincável discursivo que (im)possibilita e (i)motiva a *inventio*, atualizando a espessura e a densidade metafórica ao mesmo tempo em que nelas se renova, em uma via de mão dupla. Portanto, todos os acontecimentos aqui narrados, analisados e interpretados produzem e são produzidos por discursividades socialmente circulantes neste presente. Esses discursos, que se desdobram nos eventos e deles decorrem, mencionados ao longo desta seção, dão existência para o romance pós-ditatorial contemporâneo e concomitantemente se constroem a partir dele.

2.4.3 Considerações sobre o boom a partir de uma análise de dados

2.4.3.1 Metodologia utilizada para o tratamento dos dados

Estamos colocando à prova a existência de um mercado recente da prosa romanesca que internaliza evocações da ditadura. Com isso queremos dizer que estamos tentando comprovar que existe mesmo um nicho, uma vertente do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo no mercado editorial que estrutura o “Boom de 2014” (Perlatto, 2017). Mercado esse que, aparentemente, percebeu lucratividade neste tópico, uma vez que o contexto lhe foi favorável – como já começamos a mostrar. O que está em questão agora é que, para entendermos os reflexos (de controle) desse movimento nas questões de *mimesis* e ficção, precisamos nos deter em discussão que aprofunde a pura caracterização dessa lógica de capital.

Para tanto, recorreremos a uma lista de romances do tipo que está aqui em questão para a partir dela obter informações sobre seus autores, editoras de publicação e prêmios. Essa lista intenciona abarcar toda a produção romanesca (ficcional e não-ficcional) e suas características contextualizadas desde os anos 2000 até o presente desta escrita. Com isso, pretende-se obter uma visão ampla do mercado editorial dessa produção literária específica de modo a comprovar as hipóteses aventadas nas seções anteriores.

Antes, porém, da apresentação dos dados para as comprovações que pretendemos efetuar, é necessário um preâmbulo que circunscreve as condições de legibilidade dos dados.

Nesse contexto, o primeiro tópico a ser considerado diz respeito ao caráter provisório do que se apresenta. Isso porque esse tipo de levantamento de dados a delinear uma cartografia do mercado editorial de um determinado tipo de literatura é uma construção permanentemente inacabada, uma vez que o mercado é dinâmico e, provavelmente, após a publicação desta tese, haverá outros romances que se enquadrarão em nossos termos, mas não estarão aqui contabilizados³¹. Sobre isso, ainda vale ressaltar que essa base de dados, sob constante (re)construção, se estrutura por um processo de acumulação e descarte das obras: como não há tempo para a leitura de todos os romances listados e nunca foi nosso objetivo considerá-los nesta tese, (1) as considerações que fazemos sobre o conjunto são gerais; (2)

³¹ Há a intenção de manter esses dados atualizados com alguma constância ou periodicidade na página do site do Observatório do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo, sediado no site do Núcleo Interdisciplinar Literatura e Sociedade, do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). O site: <https://bit.ly/observatorio-romance-posditadura>. Esta pesquisa é financiada com investimento público do estado de São Paulo, de modo que fica sendo esta uma forma de deixar ainda mais acessível à comunidade parte deste trabalho colocando em prática a tão importante divulgação científica.

intentamos continuar, após a defesa, acumulando e descartando obras, na medida em que formos entendendo algum “desencaixe” de nossos critérios ou “encaixe” de alguma nova obra aos mesmos critérios, quando nos aproximarmos mais de cada leitura listada.

O segundo tópico a ser explicitado diz respeito às nossas fontes para composição da tabulação. Como já dissemos, desde, pelo menos, 2017, vimos observando a presença dos romances que são objetos desta pesquisa na mídia, especialmente em anúncio de lançamentos e divulgações de semifinalistas, finalistas e vencedores de prêmios literários. Além disso, com frequência, as redes sociais³² de professores e pesquisadores de literatura e história fazem circular notícias sobre novas produções como as de nosso interesse aqui. Foi assim que elegemos como fonte uma lista de autoria de Regina Dalcastagnè (Dalcastagnè¹, 2021), constantemente atualizada por ela em postagens na sua página do *Facebook*. Depois soubemos de outra postagem de autoria de Berttoni Licarião - orientando de doutorado de Dalcastagnè na Universidade Federal de Brasília (UNB) -, que, *bookstagrammer*, tem destacado em seu perfil duas seções dedicadas às publicações que centralizam a literatura que tematiza a ditadura (Licarião¹, s/d; Licarião², s/d) que também elegemos como fonte.

Ainda, a crítica que começa a aparecer sobre esses romances, sobretudo a partir de 2016, foi crucial para o levantamento de dados. Esta que surge de forma esparsa, em artigos acadêmicos – por exemplo, o já mencionado de Fernando Perllato; ou em livro – como o *A literatura como arquivo da ditadura* (2017), de Eurídice Figueiredo, ou como os dossiês temáticos tais quais os publicados pela *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* em 2014 e 2016, intitulados “Literatura e Ditadura”, ou como as coletâneas, tal qual a organizada por Oliveira e Thomaz (2020), também intitulada *Literatura e ditadura*, e as organizadas por Gomes: *Vozes da resistência* (2021) e *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão* (2020) -, também contribuíram para a catalogação dos romances. Além disso, de modo especial, a tese de doutoramento de Licarião (2021), *Sintomas de precariedade: a memória da ditadura na ficção de Bernardo Kucinski e Micheline Verunschik*, foi imprescindível, uma vez que apresenta uma listagem que, diferente de nossa proposta, traz prosa e poesia que centralizam a questão da ditadura publicadas entre a década de 1960 e o presente. Esse pequeno, em termos quantitativos, arcabouço crítico foi fundamental como base para a tabulação dos romances como a apresentamos.

³² Veja-se como a plataformização da internet e sua dinâmica algorítmica tem seus aspectos positivos enquanto ferramenta de pesquisa, no campo da literatura, para um trabalho sobre o controle por ela exercido sobre a estética literária.

Daí em diante, contamos com os mecanismos de busca da internet para irmos ampliando o repertório. Assim, se antes se recorria ao suporte dos impressos jornais, revistas, periódicos para este tipo de empreitada, como fizera Tânia Pellegrini em *Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70*, atualizamos a opção pela mídia assim amplificando a potencialidade de encontrar resultados.

Todas essas fontes e mecanismos de pesquisa nos impõem a consideração de que este processo de investigação resulta em construção de caráter coletivo. Nosso trabalho, em muito, foi o de sistematizar e reunir em um só lugar o que fomos encontrando, construir o Observatório que mencionamos e mantê-lo atualizado. Outra dimensão deste trabalho, essa sim absolutamente autoral, foi a análise desses dados para oferecer uma vista da cena do mercado dos romances que vimos estudando. Com essas dimensões podemos contribuir com as fontes que contribuíram conosco, como ponto de partida, bem como com os demais interessados nessa compilação de dados não mais tão espalhados nos desvãos das redes.

Com relação aos critérios utilizados para a seleção dos romances listados, nosso terceiro tópico deste preâmbulo, eles são dois. O primeiro é temporal: as obras listadas são aquelas publicadas dos anos 2000 até o presente. E isso tem uma razão de ser: é consensual, entre a crítica literária³³, uma divisão da produção poética, em sentido amplo, sobre o período repressivo em questão compreendendo (1) os romances publicados durante a ditadura militar de 1964 (podendo serem divididos entre os anos iniciais, de 1964-68; e os anos de chumbo, de 1968-74); e (2) os publicados durante a reabertura política, de 1974-79, retorno dos exilados, de 1979-85, e redemocratização, 1985-88³⁴. Figueiredo (2017) já sugere a divisão desses três tempos: publicações durante o regime; publicações da reabertura; e publicações recentes.

Assim, nos parece, os anos 2000 já não configuram a mesma geração de escrita e, tampouco, um mesmo movimento estético-representacional, diferenciando-se da literatura da ditadura das duas décadas anteriores. Isso faz com que precisemos olhar com mais cautela e atenção para esses escritos recentes. Não por acaso Eurídice Figueiredo (2017, p.87), embora com base teórico-epistemológica distinta da nossa, argumente no sentido de que os romances que evocam a ditadura neste milênio “transfiguram experiências, considerando que, em sua maioria, os autores eram jovens durante os anos da ditadura”, i.e., neles os anos ditatoriais figuram transmutados depois de um tempo de decantação e depuração, muito embora algumas

³³ Cf. Machado (1981), Sussekind (1985), Dalcastagné (1996), Pellegrini (1996), Franco (1992; 1998), Silverman (1999), Bastos (2000), Schollhammer (2009), Figueiredo (2017).

³⁴ Cf. Dalcastagné (1996); Pellegrini (1996); Franco (1998), Sussekind (1985), Figueiredo (2017).

obras interponham esse período como fantasma que continua a nos assombrar. Por isso, e com razão, Figueiredo (2017, p.47) afirma que “não se escreve, com efeito, sobre a ditadura da mesma maneira nos anos 1960, nos anos 1980 e no momento presente porque a experiência se transforma com o passar do tempo”.

Essas considerações nos fazem retomar o artigo de Perlatto (2017) que - em razão do argumento de que os romances que tematizam a ditadura publicados no contexto do cinquentenário do golpe contribuem historicamente para uma complexificação e um multifacetamento do olhar para aspectos do regime - esboça uma primeira demonstração mais detida de como os temas que aparecem nesses romances também variam em relação ao que já fora escrito. O que não quer dizer que os temas de antes não reapareçam: a militância, as guerrilhas, a tortura, a violência, o poder, as contradições políticas, o exílio, o cotidiano daquele período são o centro de muitos dos romances que, todavia, os tratam, no plano da linguagem, de maneira mais nuançada e ainda mais heterogênea. No entanto, o tema da busca pelos mortos e desaparecidos, o sofrimento imputado às famílias que viveram o desaparecimento dos entes queridos, a diversidade da militância, o justicamento, os limites e as incoerências da luta armada, os ruídos comunicacionais entre a militância e os oprimidos pelos quais ela lutava, o evidenciamento dos múltiplos setores da sociedade que apoiaram o regime... todos esses temas são tratados a partir dos mais diversos modos de pensá-los, o que mostra um efeito reflexivo prático da depuração do que houve sem anular toda a luta passada, tornando esses romances heterogêneos não só temática, mas também formalmente.

O segundo critério de entrada dos romances na tabulação tem a ver com a centralidade da ditadura de 1964 como determinante para os desdobramentos do enredo, bem como para sua concepção estética. Em outras palavras, o romance, ficcional ou não, cuja presença da ditadura não é lateral, senão que central e determinante para o desenvolvimento das obras, deverá estar inscrito em nossos registros. Há muitos romances em que o assunto da ditadura aparece, mas não influi no enredo de modo que, se não aparecesse, seria indiferente no encaminhamento e encadeamento dos acontecimentos. Esse é o caso, por exemplo, de *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, bastante diferente do seu *Outros cantos*. É também o caso de *Antônio* de Beatriz Bracher, distinto do seu *Não falei* ou de *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha.

Por fim, o último ponto deste preâmbulo diz respeito ao fato de que não temos aqui a pretensão de analisar individualmente os romances mapeados, mesmo porque eles configuram um conjunto de noventa e nove romances, o que faria deste trabalho um manual, uma apostila, uma coletânea de resenhas nos termos do que fez, por exemplo, Malcom Silverman em

Protesto e o novo romance brasileiro e esta não é, nem de perto, essa a nossa intenção. Essa base de dados não nos serve senão para o delineamento, um esboço do mercado editorial desses livros, categoria fundamental para pensarmos a hipótese central e fundamental desta pesquisa.

Delineado, nas primeiras seções deste capítulo e no capítulo anterior, o entendimento do mercado editorial no polissistema literário e o surgimento e consolidação dos mecanismos de controle do imaginário contemporâneo, essa cartografia do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo que estamos construindo, portanto, tem a função de começar a esboçar a cena do controle do imaginário contemporâneo sobre os romances publicados desde os anos 2000. Os dados que traremos no próximo tópico, então, nos permitirão entender como se dá a incidência do controle do imaginário contemporâneo sobre o romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro.

Feito o preâmbulo, vamos às vias de fato do e com o mercado desse tal romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo. São noventa e nove romances publicados, até o momento, por oitenta escritores e cinquenta e cinco editoras (que publicaram e republicaram essas obras).

2.4.3.2 Uma primeira aproximação crítica aos dados: reflexões iniciais

Abrimos esta seção com a lista a partir da qual faremos nossa discussão:

Tabela 1 - Lista de títulos, autores e editoras dos romances pós-ditatoriais contemporâneos, organizada por ano de publicação.

O romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro				
	Título	Autor	Ano	Editora
1	Dois irmãos	Milton Hatoum	2000	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
2	Os leopardos de Kafka	Moacyr Seliar	2000	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
3	Diário do farol	João Ubaldo Ribeiro	2002	Editora Nova Fronteira (Rio de Janeiro)
4	Prova contrária	Fernando Bonassi	2003	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
5	O beijo da morte	Carlos Heitor Cony Anna Lee	2003	Editora Objetiva (Rio de Janeiro)
6	Não falei	Beatriz Bracher	2004	Editora 34 (São Paulo)
7	O fantasma de Luís Buñuel	Maria José Silveira	2004	Editora Verbena (Brasília)
8	Na teia do sol	Menalton Braff	2004	Editora Planeta (São Paulo)
9	Cinzas do norte	Milton Hatoum	2005	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
10	As netas da Ema	Eugênia Zerbini	2005	Editora Record (Rio de Janeiro)
11	História natural da ditadura	Teixeira Coelho	2006	Editora Iluminuras (São Paulo)
12	Antônio	Beatriz Bracher	2007	Editora 34 (São Paulo)
13	A chave da casa	Tatiana Salém Levy	2007	Editora Record (Rio de Janeiro)
14	Não és tu Brasil	Marcelo Rubens Paiva	1996	Editora Mandarin (São Paulo)
15	Solidão calcinada	Bárbara Lia	2008	Governo do Paraná – Secretaria de Estado da Cultura (Imprensa Oficial)

16	Soledad no Recife	Urariano Mota	2009	Editora Boitempo (São Paulo)
17	Nem tudo é silêncio	Sônia Regina Bischain	2010	Sarau da Brasa – SB Edições (São Paulo)
18	Azul corvo	Adriana Lisboa	2010	Editora Rocco (Rio de Janeiro)
19	O punho e a renda	Edgard Telles Ribeiro	2010	Editora Record (Rio de Janeiro)
20	Ordem – sem lugar, sem rir, sem falar	Leusa Araújo	2010	Editora Scipione (São Paulo)
21	O filho da ditadura	Juvenal Payayá	2010	Editora Fast Design (Salvador)
22	Todos os filhos da ditadura – Romance	Judith Grossmann	2011	Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba)
23	K. Relato de uma busca	Bernardo Kucinski	2011	Editora Expressão Popular (São Paulo)
24	Amores exilados	Godofredo de Oliveira Neto	1997	Editora Nova Fronteira (Rio de Janeiro)
25	Em nome do pai dos burros	Sílvio Lancelotti	2011	Editora Global (São Paulo)
26	Dois rios	Tatiana Salém Levy	2011	Editora Record (Rio de Janeiro)
27	Mar azul	Paloma Vidal	2012	Editora Rocco (Rio de Janeiro)
28	Estive lá fora	Ronaldo Correa de Brito	2012	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
29	Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia	Liniane Haag Brum	2012	Arquipélago Editorial (Porto Alegre)
30	Vidas provisórias	Edney Silvestre	2013	Editora Intrínseca (Rio de Janeiro)
31	Imaculada	Denise Assis	2013	Editora Topbooks (Rio de Janeiro)
32	Qualquer maneira de amar: um romance à sombra da ditadura	Marcus Veras	2014	Ponteio Edições (Rio de Janeiro)
33	Damas da noite	Edgard Telles Ribeiro	2014	Editora Record (Rio de Janeiro)
34	Tempos extremos	Míriam Leitão	2014	Editora Intrínseca (Rio de Janeiro)
35	O inventário das coisas ausentes	Carola Saavedra	2014	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
36	O irmão alemão	Chico Buarque de Holanda	2014	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
37	Que mistério tem Clarice?	Sérgio Abranches	2014	Editora Globo (Rio de Janeiro)
38	A resistência	Julian Fúks	2015	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
39	Bazar Paraná	Luiz Sérgio Krausz	2015	Editora Benvirá (São Paulo)
40	Ainda estou aqui	Marcelo Rubens Paiva	2015	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
41	Palavras cruzadas	Guiomar de Grammont	2015	Editora Rocco (Rio de Janeiro)
42	Volto semana que vem	Maria Pilla	2015	Editora Cosac Naify (São Paulo)
43	Mulheres que mordem	Beatriz Leal	2015	Editora Imã (Rio de Janeiro)
44	Outros cantos	Maria Valéria Rezende	2016	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
45	De mim já nem se lembra	Luiz Ruffato	2007	Editora Moderna
46	Lua de vinil	Oscar Pilagallo	2016	Editora Companhia das Letras
47	Rio-Paris-Rio	Luciana Hidalgo	2016	Editora Rocco (Rio de Janeiro)
48	Aqui no coração do inferno	Micheline Verunschck	2016	Editora Patuá (São Paulo)
49	Depois da rua Tutóia	Eduardo Reina	2016	11 Editora (Jaú)
50	Cabo de guerra	Ivone Benedetti	2016	Editora Boitempo (São Paulo)
51	Os visitantes	Bernardo Kucinski	2016	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
52	O amor dos homens avulsos	Victor Heringer	2016	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
53	Nuvem negra	Eliana Cardoso	2016	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
54	Silêncio na cidade	Roberto Seabra	2016	Editora Camará (Brasília)
55	Viandante: labirinto e entressonhos	Sônia Regina Bischain	2017	Ciclo Contínuo Editorial (São Paulo)
56	Tempos de cigarro sem filtro	José Maschio	2017	Editora Kan (Londrina)
57	A noite da espera	Milton Hatoum	2017	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
58	Noite dentro da noite	Joca Reiners Terron	2017	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
59	Espiral	Dau Bastos	2017	Editora Ponteio (Rio de Janeiro)
60	O peso do coração de um homem	Micheline Verunschck	2017	Editora Patuá (São Paulo)
61	O indizível sentido do amor	Rosângela Vieira Rocha	2017	Editora Patuá (São Paulo)
62	A glória e seu cortejo de horrores	Fernanda Torres	2017	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
63	Dois	Oskar Nagasaki	2017	Editora Tordesilhas (São Paulo)

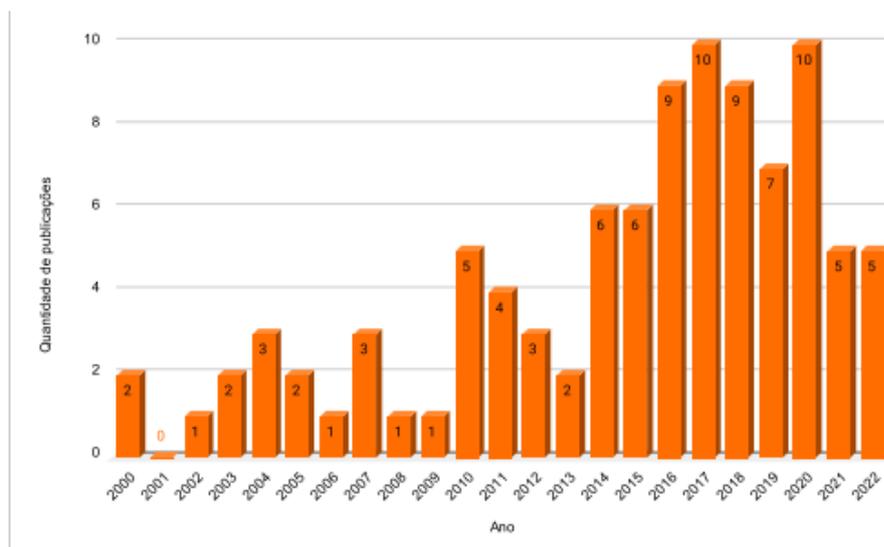
64	Nunca houve um castelo	Martha Batalha	2018	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
65	Sob meus pés, meu corpo inteiro	Márcia Tiburi	2018	Editora Record (Rio de Janeiro)
66	Outono	Lucília Garcez	2018	Outubro Edições (Brasília)
67	O amor, esse obstáculo	Micheline Verunsch	2018	Editora Patuá (São Paulo)
68	Uma mulher transparente	Edgard Telles Ribeiro	2018	Editora Todavia (São Paulo)
69	Os últimos dias em branco e preto	Marcus Veras	2018	Editora Ponteio (Rio de Janeiro)
70	Correio do fim do mundo	Tomás Chiaverini	2018	Editora Solo (Rio de Janeiro)
71	O segredo da boneca russa	Celma Prata	2018	Editora Sete (Fortaleza)
72	Clarice	Roger Mello	2018	Editora Global (São Paulo)
73	Pontos de fuga	Milton Hatoum	2019	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
74	O corpo interminável	Cláudia Lage	2019	Editora Record (Rio de Janeiro)
75	A nova ordem	Bernardo Kucinski	2019	Editora Alameda (São Paulo)
76	Setenta	Henrique Schineider	2019	Editora Dublinense (Porto Alegre)
77	Que fim levaram todas as flores	Otto Leopoldo Winck	2019	Kotter Editorial (Curitiba)
78	O último dia da inocência	Edney Silvestre	2019	Editora Record (Rio de Janeiro)
79	Operação Condor	Carlos Heitor Cony Anna Lee	2019	Editora Ediouro (Rio de Janeiro)
80	Tocaia do norte	Sandra Godinho	2020	Editora Penalux (São Paulo)
81	Júlia: nos campos conflagrados do Senhor	Bernardo Kucinski	2020	Editora Alameda (São Paulo)
82	Aldeia dos mortos	Adriana Vieira Lomar	2020	Editora Patuá (São Paulo)
83	Apenas três palavras	Eduardo Baccarin-Costa	2020	Editora Madrepérola (Londrina)
84	Há um débito em seu nome	Maurício Corrêa	2020	Editora Ramallete (Belo Horizonte)
85	Calendas de março	Ivete Nenflídio	2020	Fundo Municipal de Cultura de Santo André e Lei Aldir Blanc
86	A importância dos telhados	Vanessa Molnar	2020	Cepe Editora (Recife)
87	Meu corpo ainda quente	Sheyla Smaniotto	2020	Editora Nós (São Paulo)
88	No fundo do oceano, os animais invisíveis	Anita Deak	2020	Editora Reformatório (São Paulo)
89	Só os diamantes são eternos	Taylor Diniz	2020	Editora Folha da Relva Edições (São Paulo)
90	Degeneração	Fernando Bonassi	2021	Editora Record (Rio de Janeiro)
91	Elas marchavam sob o sol	Cristina Judar	2021	Editora Dublinense (Porto Alegre)
92	Baixo esplendor	Marçal Aquino	2021	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
93	O militante tem medo	Maurício Corrêa	2021	Editora Ramallete (Belo Horizonte)
94	Sob as estrelas de Alto Paraíso	Maurício Corrêa	2021	Editora Ramallete (Belo Horizonte)
95	Elefantes no céu de piedade	Fernando Molica	2022	Editora Patuá
96	A lua ao avesso	Justine Strand / Berttoni Licarinho (tradutor)	2022	Editora Luar Livros (Internacional)
97	Humanos exemplares	Juliana Leite	2022	Editora Companhia das Letras (São Paulo)
98	O corpo e o caleidoscópio	Thays Albuquerque	2022	Editora Castanha Mecânica (Recife)
99	Um dia essa noite acaba	Roberto Elisabetsky	2022	Editora Boitempo (São Paulo)

Fonte: Observatório do romance pós-ditatorial contemporâneo

Um dado importante para iniciarmos esse esboço de cartografia do mercado editorial desses romances é que, do ano 2000 até 2014, o número de publicações por ano variou entre zero e cinco. Em 2014, o número de publicações por ano aumentou para seis, número que se manteve em 2015. Ocorre, porém, que o ano de 2016 é a marca de um aumento importante, com nove publicações, seguido por dez publicações em 2017, nove publicações em 2018, sete

publicações em 2019 e dez publicações em 2020. É o que pode ser constatado pelo gráfico a seguir:

Gráfico 1- número de publicações por ano



Fonte: Observatório do romance pós-ditatorial contemporâneo

De acordo com o que se pode atestar, a partir do gráfico acima, antes de 2014 a média de publicações por ano era de 2,1 e de 2014 a 2022 passou a ser 7,4. Em outras palavras, nos 14 primeiros anos a média era 2,1 e nos últimos 9 anos a média passou a ser 7,4. A virada se dá realmente em 2014, como apontam Figueiredo (2017) e Perlatto (2017). E nós concordamos que 2014 foi um ano importante dado o cinquentenário do golpe e a entrega do relatório final da Comissão Nacional da Verdade. No entanto, conforme o gráfico acima, o ano de 2016 e 2017 configuram o pico de maior publicação por ano. Por isso consideramos que o *boom* começa em 2014 e se consolida entre 2016 e 2017, desde o golpe contra Dilma Rousseff. Ou seja: o *boom* se dá, de fato, com a publicação de 31 romances (6 em 2014, 6 em 2015, 9 em 2016 e 10 em 2017). Durante esses quatro anos, a média de publicação por ano foi de 7,7, isto é: em 4 anos a média de publicação foi maior que a dos 14 primeiros anos (2,1) e dos últimos 9 anos (7,4), o que também justifica considerar que o *boom* começa em 2014 e se consolida entre 2016 e 2017.

Realmente, como aponta Eurídice Figueiredo (2017), podemos dizer que a partir do ano de 2010 há um aumento na média de publicações por ano, sendo o ano de 2014 aquele em que o número de publicações por ano aumenta mais em relação aos anos anteriores. No conjunto desse recorte temporal podemos, sim, situar o *boom* das publicações e explicá-lo pelo aquecimento do mercado que já vinha acontecendo desde o primeiro decênio dos anos

2000 em direção ao cinquentenário do golpe, em que há, de fato, um aumento nas publicações. O mercado, portanto, veio sendo aquecido desde 2010, com o pedido de revisão da Lei de Anistia; com o impulso da Corte Interamericana de Direitos Humanos sobre a investigação dos crimes cometidos durante a ditadura; com a publicação da Lei de Acesso à informação em 2011; com a instituição da Comissão Nacional da Verdade em 2011/2012; com as jornadas de junho de 2013; com a movimentação pré-eleitoral para 2014, etc. E os discursos postos em circulação, desde então, ensejam o *boom* de 2014, propulsionado pelo cinquentenário do golpe de 1964, pela entrega do relatório final da Comissão Nacional da Verdade e pelos desdobramentos do governo Dilma Rousseff ante sua reeleição.

Assim, no acúmulo desses anos de aquecimento³⁵ até o cinquentenário houve um *boom* que pode ser marcado em 2014, como o fizeram, principalmente, Figueiredo (2017) e Perlatto (2017). O que é notável e não fora mencionado ainda é como o período entre os anos de 2016 e 2017 – em que culminam os desgastes do governo petista, o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff e seus desdobramentos – talvez seja o estandarte do *boom* editorial, sua consolidação efetiva, o que nos faz reorganizar as datas.

Venhamos à reorganização. Se desde a redemocratização até 2010 as movimentações institucionais oficiais e não-oficiais em relação à ditadura se deram de maneira mais esparsa no tempo³⁶, desde 2010 - com a sentença da Corte Interamericana de Direitos Humanos a determinar a investigação e a punição dos crimes cometidos pelos agentes estatais da ditadura, o que veio a colocar em questão a Lei da Anistia e impulsionar seu pedido de revisão, feito no mesmo ano, por meio da ADPF 153 -, essas movimentações se adensaram no tempo, não havendo um ano depois dele que não tenha sido marcado por algum acontecimento importante que trouxesse à tona o assunto de 1964. O ano de 2014, cinquentenário do golpe, é emblemático não apenas pela efeméride da data, mas pela entrega do relatório final da Comissão Nacional da Verdade cujas sessões vinham acontecendo desde 2012, quando a comissão começou seus trabalhos. De 2012 a 2014, portanto, viemos elaborando o ocorrido e descobrindo, documentalmente, os horrores e as agruras que sofreram aqueles que acreditaram na idealização de um Brasil melhor e idealmente democrático. Os discursos oriundos dessas movimentações governamentais e não-governamentais – e a mídia teve papel fundamental na circulação e propagação desses discursos – aqueceu o mercado durante levando a um aumento das publicações entre 2014-2017.

³⁵ Estamos entendendo por aquecimento o modo como pouco a pouco o tema da ditadura foi escalando e ganhando mais e mais circulação entre grupos intelectuais com capilaridade na mídia, que deu ainda mais divulgação às pautas relativas ao regime.

³⁶ Cf. seção “Nossa contribuição para uma possível leitura do *boom*”, neste capítulo.

O ano de 2014 foi o ano em que se acumularam os discursos das jornadas de 2013 que se assomaram à reeleição da presidente Dilma Rousseff, representante do Partido dos Trabalhadores, agressivamente questionada por Aécio Neves, representante do Partido Social Democrata Brasileiro. Esse também foi o ano de deflagração processual da Lava-Jato, que ampliou o processo de *lawfare* e marcou a ampliação do sentimento antipetista e antiesquerda, assim como um sentimento de contestação geral da ordem político-democrática. Podemos, assim, dizer que o décimo quarto ano deste milênio parece figurar como um *turning-point* detonador da *démarche* pela fragilização ou reconfiguração da democracia brasileira que culminará, justamente, entre 2016 e 2017, período em que se deu o *impeachment* e seus desdobramentos, e de maior número de publicações do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo até o momento.

Em resumo, podemos falar de um cenário mais amplo em que houve, em 2003, a eleição da esquerda hegemônica do Brasil, representada pelo ex-presidente Lula, sob o influxo da Onda Rosa na América Latina; o início do governo Dilma em 2011 (um dos maiores apoiadores das investigações pelos mortos e desaparecidos); as manifestações de junho de 2013; a reeleição da ex-presidente Dilma Rousseff em 2014 em um contexto complexo de polarização política do processo eleitoral; o aumento da insatisfação com os acertos e fracassos desses governos que ensejou o fortalecimento e a insurgência das novas direitas brasileiras; a deflagração da operação Lava Jato em 2014; o golpe de 2016; as políticas interinas que começaram o desmonte do país; e a eleição do presidente Bolsonaro em 2018. E também podemos falar de um cenário específico dentro daquele maior em que ocorreram as movimentações da Comissão Especial dos Mortos e Desaparecidos, da revisão da Lei de Anistia, da Comissão Nacional da Verdade, do cinquentenário do golpe de 1964, das interdições dos trabalhos relativos às Comissões da Verdade e dos grupos de trabalho em prol da busca e identificação dos mortos e desaparecidos. Ambos os cenários retomam direta e indiretamente o tema da ditadura de 1964 e conformam uma única e mesma história neoautoritária e antidemocrática que deixa frágil, instável e vulnerável a democracia brasileira (Lehnen, 2020; 2021).

Desde a redemocratização, o tema da ditadura sempre foi um tópico corrente em razão dos mortos e desaparecidos políticos, da Lei de Anistia, etc. Quando o 1º governo do PT é eleito, tudo o que a classe conservadora, pró-ditadura, acredita é questionado de modo que o saudosismo do regime é também um saudosismo de quando eram hegemônicos. Por isso o governo Bolsonaro foi reconfortante para esse grupo, porque retomou muito dos valores de que ele, o grupo, sente falta. No entanto, de fato, os trabalhos diretamente relacionados à

ditadura se intensificaram durante os anos de governo Dilma, em razão dos incentivos às Comissões da Verdade, aos Grupos de Trabalho e, é claro, a efeméride dos 50 anos do golpe (que ensejou uma série de eventos, debates e produção de conteúdos a respeito, pela memória do havido e para que ele não voltasse a se repetir). Todos esses acontecimentos foram responsáveis imediatos maiores pelo aquecimento do mercado com essa pauta, o que deu azo para o aumento do tipo de publicação de que estamos falando.

O que nos parece, então, é que, a despeito do *boom* que acontece em 2014 (ensejado pelos discursos circulantes na sociedade desde 2010, que aqueceram o mercado com o tema da ditadura), de 2013 até 2016-2017 houve discursos e movimentações políticas suficientes para deixar o mercado aquecido não só em prol da luta por uma política da memória da ditadura que minimamente tateie uma remição da dívida do Estado com os mortos e desaparecidos políticos, mas em prol de uma política da memória que seja, também, resistência para que, ante a fragilização democrática e o golpe de 2016, novas agruras e horrores não se repitam.

Resta claro, então, que as casas editoriais, servindo-se dos mecanismos de especulação e prospecção, próprio do grande mercado, apreenderam o contexto que vimos vivendo e as demandas que ele suscita ante os fatos e os discursos que essas ocorrências fazem circular. Corroboram o argumento construído até aqui o dado de que, dos 99 romances listados, 10 foram republicados, às vezes mais de uma vez. O maior número dessas republicações acontece justamente no ano de 2016, seguido do ano de 2014, como se pode constatar pela tabela e gráfico abaixo:

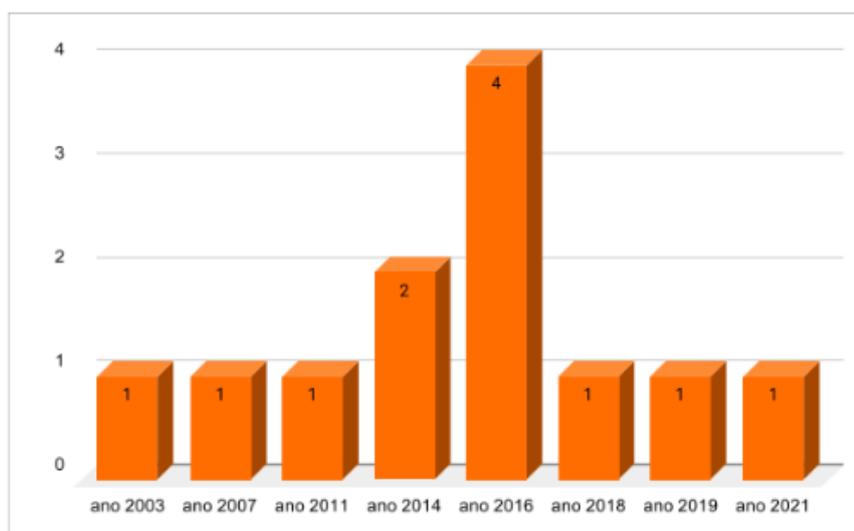
Tabela 2 - republicações organizadas por ano de publicação original e anos de republicações, conforme quantas vezes o mesmo romance foi republicado

	Título	Autor	Ano de Publicação	Editora de publicação	Ano de Republicação 1	Editora de republicação 1	Ano de Republicação 2	Editora de republicação 2
1	Não és tu Brasil	Marcelo Rubens Paiva	1996	Editora Mandarim (São Paulo)	2003	Editora Benvirá / ARX (São J. dos Campos)	2007	Editora Companhia das Letras / Objetiva (São Paulo)
2	Amores exilados	Godofredo de Oliveira Neto	1997	Editora Nova Fronteira (Rio de Janeiro)	2011	Editora Record (Rio de Janeiro)		
3	Diário do Farol	João Ubaldo Ribeiro	2002	Editora Nova Fronteira (Rio de Janeiro)	2016	Editora Companhia das Letras / Alfabeta (São Paulo)		
4	O fantasma de Luís	Maria José Silveira	2004	Editora Verbena	2018	Editora ZLF (São Paulo)		

	Buñuel			(Brasília)				
5	Na teia do sol	Menalton Braff	2004	Editora Planeta (São Paulo)	2016	Primavera Editorial (São Paulo)		
6	De mim já nem se lembra	Luiz Ruffato	2007	Editora Moderna (São Paulo)	2016	Editora Companhia das Letras (São Paulo)		
7	Ordem - sem lugar, sem rir, sem falar	Leusa Araújo	2010	Editora Scipione (São Paulo)	2019	Edições Barbatana		
8	Azul corvo	Adriana Lisboa	2010	Editora Rocco (Rio de Janeiro)	2014	Editora Companhia das Letras / Alfabeta (São Paulo)		
9	K. Relato de uma busca	Bernardo Kucinski	2011	Editora Expressão Popular (São Paulo)	2014	Editora Cosac Naify (São Paulo)	2016	Companhia das Letras (São Paulo)
10	Só os diamantes são eternos	Taylor Diniz	2020	Folha de Relva Edições	2021	Editora Taverna (Porto Alegre)		

Fonte: Observatório do romance pós-ditatorial contemporâneo

Gráfico 2- número de republicações por ano



Fonte: Observatório do romance pós-ditatorial contemporâneo

Dos noventa e nove romances de que estamos falando, cinquenta e dois deles ou foram premiados (nas três primeiras colocações) por grandes e pequenas instituições ou estiveram na iminência de ser, ficando entre os semifinalistas ou finalistas na disputa. Entendemos que as premiações não significam muita coisa em termos de qualidade do texto, dada a existência de outras relações políticas e de poder que amainam os resultados, contudo, os prêmios encarecem os produtos literários pela camada de distinção que a ele atribuem. Os prêmios, assim como as feiras e os eventos consagram obras e autores, distinguem-nos já que os

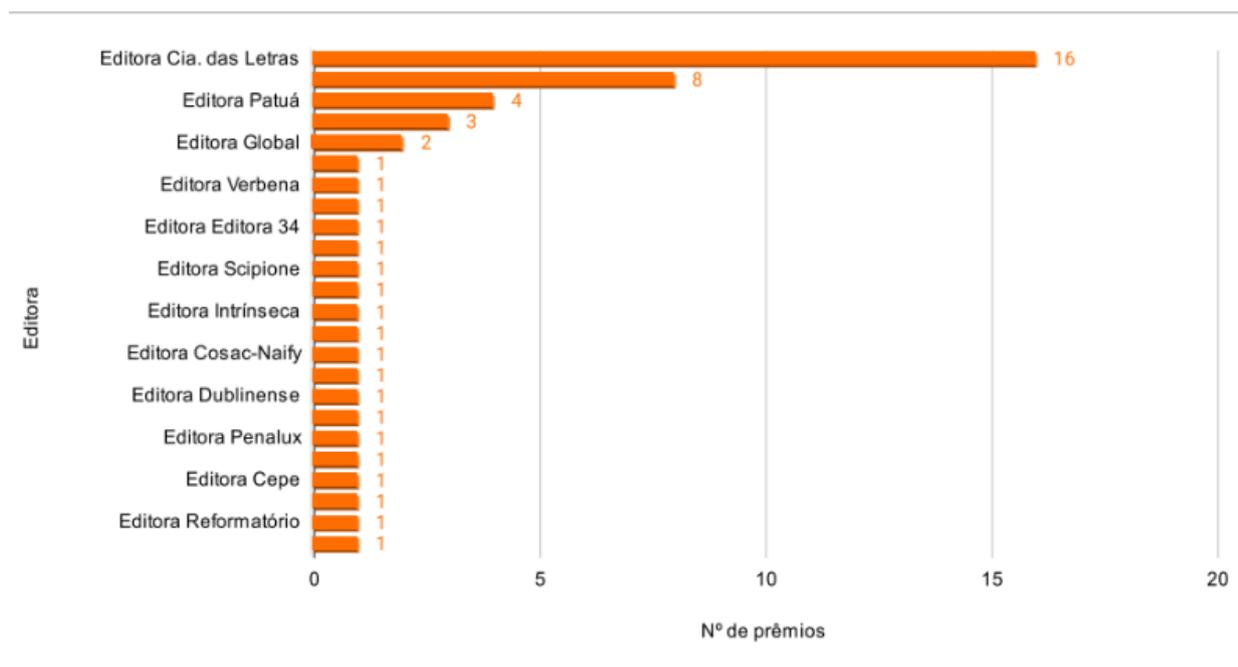
escolhidos para participar, seja do evento, seja da premiação, são “poucos” entre “muitos”. Isso, na aparência. Sabemos os torneios políticos necessários para alcançar a consagração e a legitimação no campo. Mas é interessante que tantos romances sobre a ditadura estejam nessa disputa. Por isso achamos importante ressaltar as premiações como forma de ilustrar como o mercado no em torno dessas obras não é algo paralelo nas vendas livreiras, senão algo que figura em seu centro.

Assim, destacamos que cinquenta e duas obras ou foram premiadas, e/ou receberam menção honrosa e/ou foram quase vencedoras e laureadas nos renomados prêmios: Prêmio São Paulo de Literatura, Prêmio Rio de Literatura, no Prêmio Jabuti, no Prêmio Oceanos e Prêmio Portugal Telecom, Prêmio Biblioteca Nacional, Prêmio José Saramago, APCA de Literatura, Prêmio Casa de las Américas e Prêmio Açorianos de Literatura. Ou, também, em prêmios de menor renome, como Prêmio Nestlé de Literatura, Prêmio Bravo!, Prêmio Sesc de Literatura, Prêmio Nacional PEN clube do Brasil, Prêmio Juca Pato, Prêmio CEPE nacional de literatura, Prêmio Paraná de Literatura, Prêmio Manaus de Literatura, Prêmio Petrobrás Cultural, Prêmio Outras palavras, *International Latin Book Awards*, Prêmio Anna Seghers de Literatura e Prêmio Zaffari & Bourbon de Literatura.

Para a listagem das congratulações, consideramos títulos premiados (entre primeiros e terceiros lugares), indicados a semifinalistas e finalistas, bem como os que receberam menções honrosas sob uma mesma categoria analítica, porque em termos de efeitos de mercado (distinção, revalorização, aumento de circulação) todos essas congratulações resultam praticamente iguais, sem considerarmos outros atributos tais como o renome do autor, seu tempo de trabalho e de inserção no mercado, o renome da editora, a divulgação em torno da publicação, etc.

As editoras mais agraciadas com algum *status* de premiação foram, majoritariamente, Companhia das Letras (16 congratulações), Record (8 congratulações), Patuá (4 congratulações) e Rocco (3 congratulações) em um espectro de cinquenta e cinco editoras.

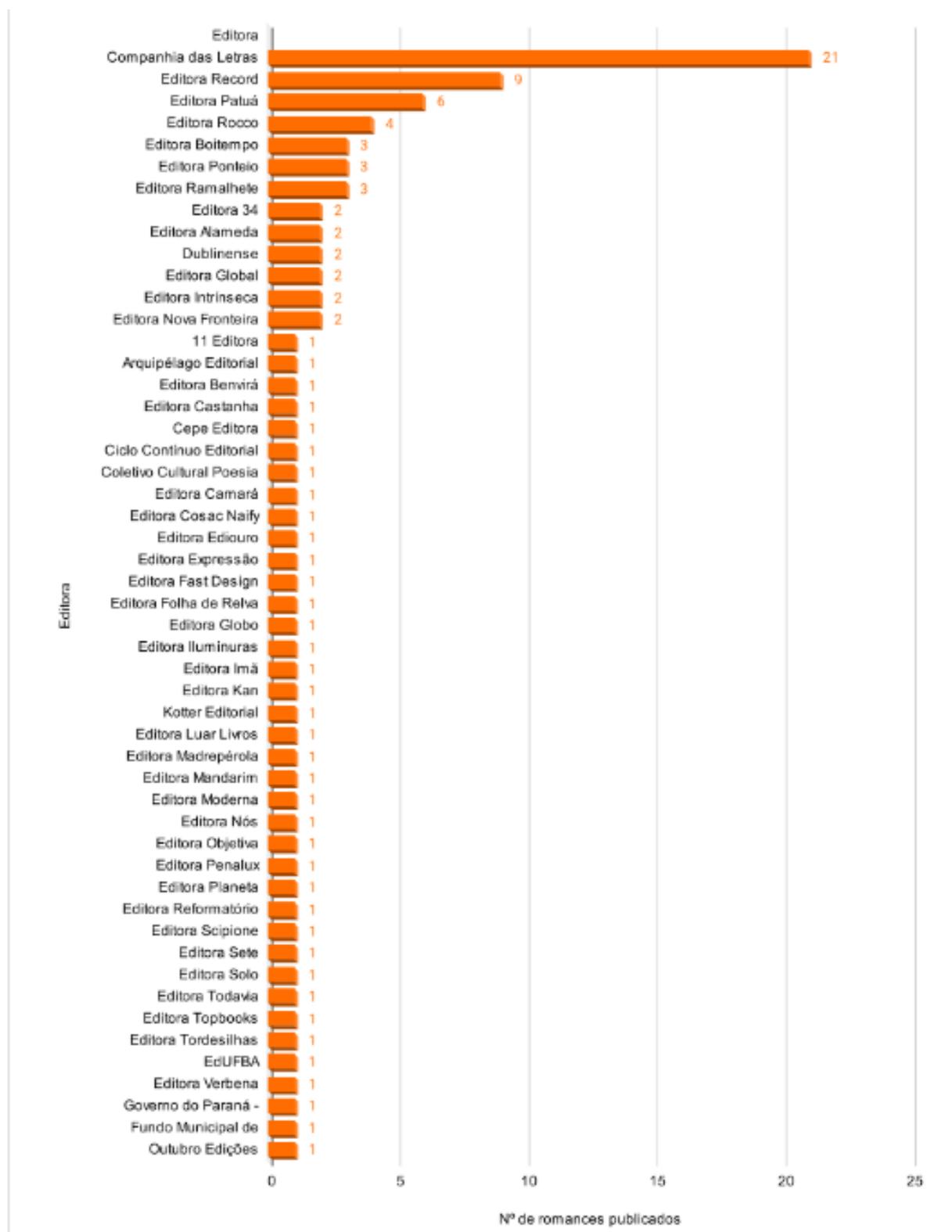
Gráfico 3 – n° de romances premiados por editora



Fonte: Observatório do romance pós-ditatorial contemporâneo

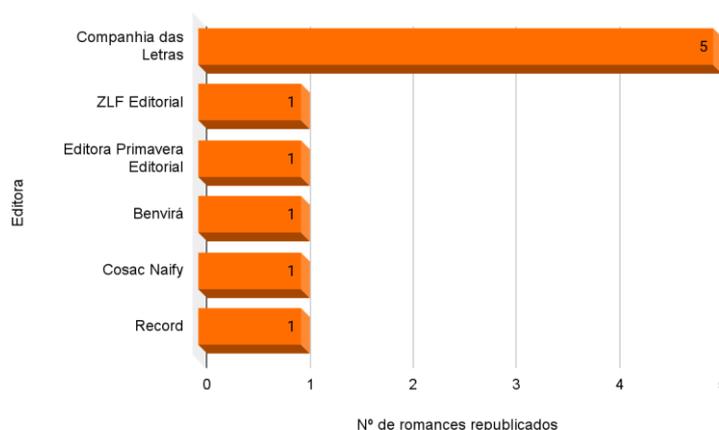
Percebe-se que as editoras mais premiadas são as mesmas que mais publicaram. Nos gráficos abaixo é possível dimensionar as editoras que mais publicaram e republicaram os romances de que estamos falando:

Gráfico 4 - nº de romances publicados por editora partícipe do mercado editorial do romance pós-ditatorial contemporâneo



Fonte: Observatório do romance pós-ditatorial contemporâneo

Gráfico 5 – nº de romances republicados por editora partícipe do mercado editorial do romance pós-ditatorial contemporâneo



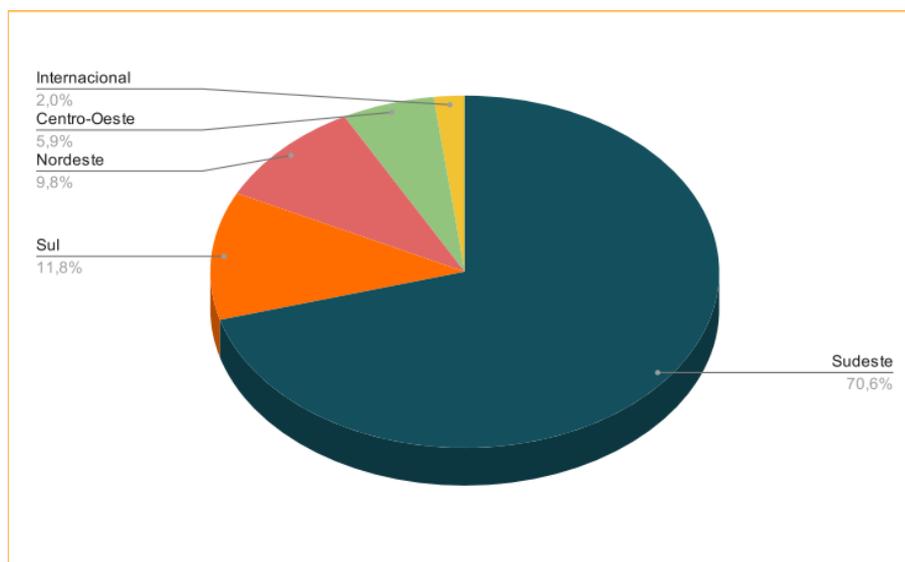
Fonte: Observatório do romance pós-ditatorial contemporâneo

A coincidência entre as editoras mais premiadas e as que mais publicaram nos leva a pensar que, a despeito do renome ou não dos autores agraciados, editoras são empresas que, por sua localização, tempo de funcionamento, atuação, compreensão da dinâmica de retroconsagração autor – obra – editora – prêmio, etc., estiveram mais abertas e, por isso, mais sensíveis à demanda do mercado que vimos apontando na seção anterior em relação ao romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo.

Como se pôde constatar nos gráficos acima, cinquenta e cinco editoras estruturam, neste momento, o mercado editorial do romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro. A Companhia das Letras (e seus selos) é a editora com mais publicações desse tipo (21 títulos) e com mais republicações (5 de 10 romances republicados). Na sequência estão editora Record (com 9 títulos publicados e uma republicação), Patuá (com 6 títulos publicados) e Rocco (4 títulos publicados).

Em tempo, é importante ressaltar que das cinquenta e cinco editoras que publicaram o romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo, a maioria das editoras (36 delas, 70,6%) estão situadas na região Sudeste, seguidas de 11,8% (6 editoras) localizadas no Sul, 9,8% (5 editoras) no Nordeste, e 5,9% (3 editoras) no Centro-Oeste do país. É o que pode ser visto no gráfico abaixo:

Gráfico 6 - concentração de editoras integrantes do mercado editorial do romance pós-ditatorial contemporâneo por região do país



Fonte: Observatório do romance pós-ditatorial contemporâneo

E 90% das editoras de republicação (9 de 10 editoras) do romance em questão estão na região Sudeste. Em termos financeiros, a alta concentração dessas editoras na região Sudeste é mais um retrato da desigualdade no Brasil. Atualmente, essa é a região com maior índice de desenvolvimento econômico no país, sede da cidade de São Paulo, o município mais rico do Brasil, e de outras cidades que funcionam como centros econômicos importantes para o desenvolvimento nacional. Trata-se de uma área estratégica com alto índice de industrialização e concentração comercial, onde gira maior capital financeiro, o que resulta em prosperidade para os mercados de que dela fazem parte, proporcionando maiores recursos, sobretudo financiamentos e subsídios para a produção, circulação e distribuição de mercadorias, o que é absolutamente favorável ao mercado editorial.

Além de ser o principal espaço de onde trabalhou a Comissão Nacional da Verdade (suportada pelas Comissões Locais, é verdade), que esteve sediada no Rio de Janeiro onde ocorreram as audiências públicas, sobre o Sudeste do Brasil recaíram as luzes históricas da resistência militante dos anos do regime, pouco se sabendo sobre o que foi a ditadura militar de 1964 em outras áreas nacionais. Esse tipo de informação é recente no âmbito da história do país. Até pouco tempo atrás, nada se sabia, do pouco que agora se sabe, sobre os extermínios das populações indígenas, LGBTQIA+, ciganas, ou sobre a Guerrilha do Araguaia, sobre a destruição ecológica promovida pelo desenvolvimentismo a todo preço, além dos desaparecimentos e assassinatos políticos nas outras regiões do país. Presentemente, esse

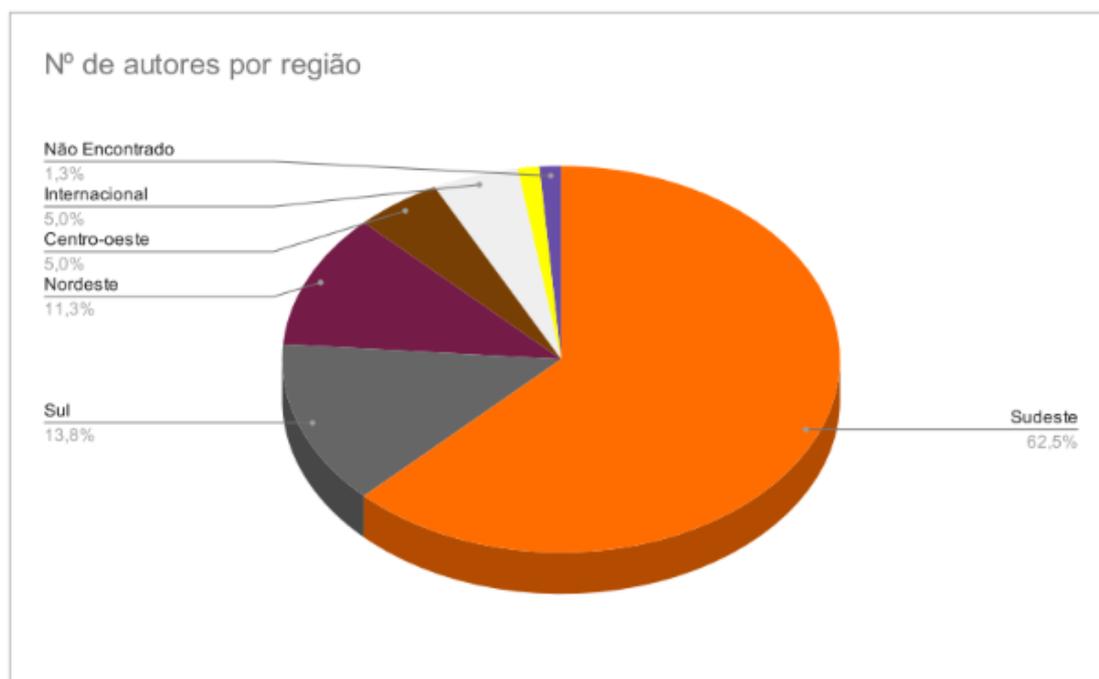
conhecimento vai ficando cada vez mais estagnado, dadas as interrupções nas atividades das Comissões Locais da Verdade e dos Grupos de Trabalho que buscam esclarecer o paradeiro dos mortos e desaparecidos.

Em tempo, sendo a região Sudeste o pivô econômico do país, ela é a principal responsável pelas balizas financeiras internas e externas, no que concerne ao cenário internacional. Essa área é significativa para grande parte da inserção do Brasil em uma dinâmica econômico-financeira global. Estando o mercado editorial contemporâneo marcado pelas dinâmicas do capitalismo pós-industrial, essencialmente globalizado, o que corrobora sua transnacionalidade, nos termos de Saferstein e Szpilbarg (2014), a concentração editorial no território sudestino ganha uma outra camada de sentido na medida em que serve às casas editoriais como horizonte de expansão societária e de capital, se aceitas, é claro, as regras do grande jogo financeiro. Uma vez que o mercado livreiro tem estado cada vez mais concentrado, dada sua organização progressiva em conglomerados de capital estrangeiro, a região do sudeste, para esses grupos editoriais que visam o crescimento, é imprescindível. E mesmo às pequenas e médias editoras porque, dados os recursos, oportunidades e visibilidade que a localização oferece em termos de capital, facilita um pouco a luta para essas editoras de menor porte econômico manterem no páreo suas ofertas frente ao contexto dos *marketplaces*.

A maioria das cinquenta e cinco editoras listadas está entre médias e pequenas editoras. Uma minoria, como Companhia das Letras (Grupo Penguin Random House), Record (Grupo Editorial Record) – as duas editoras que mais publicaram e foram premiadas pelos romances pós-ditatoriais –, editora Global, editora Objetiva (Grupo Prisa-Santillana, hoje parte do Grupo Companhia das Letras), editora Nova Fronteira (Grupo Ediouro, que hoje funciona colaborativamente com o Thomas Nelson-HarperCollins), a editora Planeta de Livros Brasil (grupo Planeta) e a editora Globo (Grupo Globo) fazem parte de conglomerados transnacionais e operam com capital estrangeiro. A maioria dessa minoria de editoras transnacionais está no sudeste.

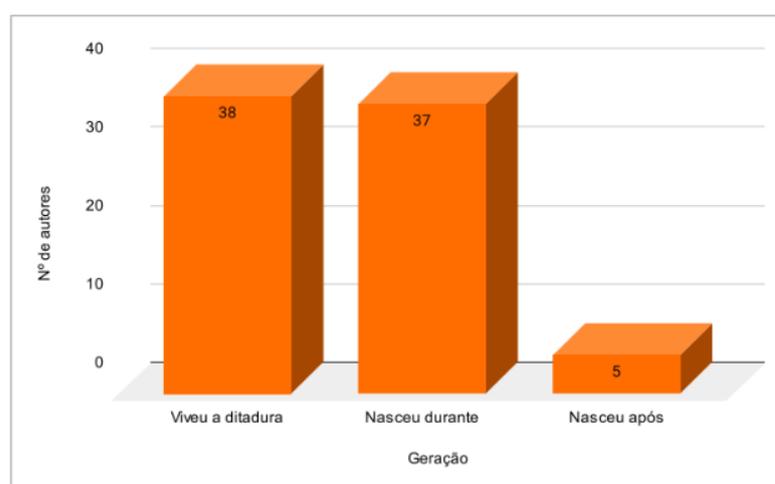
Além disso, a maioria (62,5%, 50) dos oitenta escritores/as do romance pós-ditatorial também são sudestinos, assim como a maioria pertence à geração que viveu a ditadura (47,5%, 38), ou seja, passavam da adolescência para a adultez nesse período, muito embora não sejam poucos os que nasceram durante os anos do regime militar (46,2%, 37).

Gráfico 7 – nº de autores do romance pós-ditatorial contemporâneo por região de nascimento



Fonte: Observatório do romance pós-ditatorial contemporâneo

Gráfico 8 – nº de autores por geração a que pertencem



Fonte: Observatório do romance pós-ditatorial contemporâneo

O fato de a maior parte dos escritores e escritoras ter vivido a ditadura militar ou terem nascido durante esse período é sintomático. É claro, quem viveu ou nasceu durante o golpe tem alguma conexão particular ou pessoal com ele: ou porque viu como as coisas se deram e foi marcado pelo correr dos acontecimentos ou porque teve alguém que viu ou vivenciou e

transmitiu essa memória. Assim, há uma memória direta ou indireta que vincula ao tempo da repressão e que entrecruza a história social e a individual nos dois casos. Estamos falando, portanto, de um período que ainda constitui diretamente gerações vivas hoje. A ditadura é ainda parte da experiência de vida dessas pessoas e as constitui enquanto sujeitos.

No entanto, conforme Figueiredo (2017, p.47), é possível afirmar que “não se escreve, com efeito, sobre a ditadura da mesma maneira nos anos 1960, nos anos 1980 e no momento presente porque a experiência se transforma com o passar do tempo. Dá-se uma depuração da percepção dos afetos envolvidos nesse processo de elaboração do trauma”. Primeiro porque tudo que passa pelo sujeito, como demonstramos em *O real e o poliedro...* (Mello, 2019), já é depurado uma vez que catalisado, prismado e refratado pelo que constitui a individualidade, tanto no que concerne ao autor e ao leitor, quanto às subjetividades construídas ficcionalmente, as personagens. E depois porque o constructo ficcional tem especificidades, entre elas, a depuração pela subjetividade, no que concerne à dinâmica de (de)formação do imaginário pelos atos de fingir de Wolfgang Iser (2013). Daí que as subjetividades, hoje, catalisam e prismam a ditadura a partir de um horizonte de expectativa deste tempo presente, seja retomando uma vivência, seja herdando o relato de uma experiência.

E quanto ao dado de que a maioria esmagadora dos autores e autoras são do sudeste, é possível aventar outras explicações que se desdobram das que vimos fazendo até este ponto. A começar pelas condições de alfabetização e oportunidade de trabalho no Sudeste. Além disso, o sudeste brasileiro foi, junto à Brasília, palco dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade e foi, também, onde se descobriu a maioria das valas comuns onde se encontravam alguns mortos e desaparecidos pelo regime. É também a região do Brasil sobre a qual mais se falou a respeito da incidência da repressão ditatorial e para onde houve um enorme fluxo de emigração em busca de melhores condições de vida (vide a obra *A festa*, de Ivan Ângelo). Mas isso significa, de certo modo, a não-tematização dos outros acontecimentos da ditadura, como o genocídio indígena, cigano e LGBTQIA+ nos campos de concentração do interior, muito embora, por outro lado, autores do sudeste tenham tematizado não apenas o assunto do genocídio mencionado, caso de Sandra Godinho (2020), como também a Guerrilha do Araguaia, caso de Anita Deak (2020).

O total de escritores e escritoras configura um cenário em que 50%, ou seja, 40 delas são mulheres e 50%, o que corresponde a 40 deles, são homens. É significativa a mudança do cenário de publicação do romance pós-64 para o romance que viremos a chamar de romance pós-ditatorial contemporâneo. Os romances publicados durante o caos instaurado pelo regime e durante a redemocratização são majoritariamente escritos por homens e dos anos 2000 até o

presente há um aumento considerável de publicações femininas sobre essa temática. Esses romances recentes que tematizam a ditadura militar de 1964 igualaram a quantidade de homens e mulheres escrevendo, conforme os nossos dados, diminuindo a marginalização das mulheres, reflexo dos cânones mais tradicionais em que figuram os epígonos da literatura nacional e universal. Mais do que ter relação com o regime em si, esse dado reflete um movimento recente, importante socialmente, impulsionado pelos Estudos Culturais, de começar a abrir espaços para que se amplificasse a recepção da escrita feminina. O ganho, diga-se de passagem, de tal corrente crítica para os nossos tempos é este: dar espaço e voz às pessoas escritoras que sempre foram periféricas ao cânone por questões culturais (classistas, machistas, racistas, homofóbicas, etc.), por meio das pautas identitárias que têm aberto clareiras no campo literário, a despeito do *a priori* linguístico, estético e metafórico que, essência da literatura, não pode ser desconsiderado (Costa Lima, 2022).

Os dados brevemente apresentados e analisados nesta seção importam na medida em que constituem a instituição discursiva que é o mercado editorial, com base em Salgado (2016). Isso quer dizer que o mercado editorial brasileiro, aquecido pelos discursos de medo e resistência política, bem como de convocação de políticas da memória, quando reage a eles, neste presente, os refrata nas obras, que também trazem discursos outros caracterizadores desta contemporaneidade. Ou seja, esses dados marcam uma prática editorial romanesca específica, que resulta, sócio-historicamente, das discursividades de seu tempo, sendo essas espirais de um passado, dobras no tempo.

CAPÍTULO 3 – Tentacularidade narrativa,
insurgência e violência monetária como
mecanismos de controle

3.1 Uma história possível para a insurgência

A história do Brasil é, em si, uma sequência de momentos autoritários com alguns intervalos mais democráticos. Desde a invasão que fundou o país - processo colonizador que dizimou e explorou os povos originários para a construção de uma outra sociedade; passando pela escravidão, que sustentou a economia brasileira por séculos; pela oligarquia centenária e pelo coronelismo, que orientou nossa política por décadas; pelo período republicano, altamente atravessado pela presença militar em vários momentos-chave e que teve por culminância o golpe militar de 1964; até este presente, que ressoa traços de todos esses tempos, são poucos os períodos de respiro democrático que pudemos ter. São quase 600 anos de um país que vive a continuidade de práticas políticas autoritárias com algumas rupturas democráticas.

Segundo Renato Janine Ribeiro (1999), nascemos, enquanto brasileiros, herdando, de pronto, uma formação social que resulta da dizimação dos povos indígenas (que se estende aos dias de hoje em moto contínuo), e da escravidão. Desde então, nossa formação social lida com assujeitamentos, agressões, explorações e violências físicas e simbólicas de toda estirpe em prol de uma ordem e progresso específicos que atendem aos interesses das classes dominantes que nos gerirem: o latifúndio, o patriarcado, a heteronormatividade, o apagamento e exclusão dos grupos minorizados. A sociedade brasileira é marcada e historicamente conservadora.

Mais ou menos 400 anos depois do início do processo colonial, passamos a lidar, sobretudo a partir da administração de Dom Pedro II, com uma presença militaresca cada vez mais forte no país. E, por tradição, os militares estiveram presentes em diversos momentos-chave de instabilidade política do país, sendo, a ditadura militar de 1964, mais um momento em que os militares, como comumente fizeram, ao menos desde 1824, invocaram para si a quimera-presença de um poder moderador para legitimarem-se como quem deveria restabelecer a “ordem” no país (GREEN, notas de aula)³⁷. Com o golpe de 1964, os militares reclamam o legado do poder moderador sob cuja lógica funcionaram desde a regência de Dom Pedro I e tal reclame era uma forma de atribuir legitimação ao golpe. Nos termos de Christian Lynch (2021, p.84):

Deflagrada a partir do controverso impeachment da Dilma Rousseff (2016), a crise constitucional do regime democrático brasileiro atingiu seu ápice quatro anos

³⁷ Durante o Estágio de Pesquisa na Brown University, desenvolvido de Agosto de 2022 a Agosto de 2023, tive a oportunidade de ter sido aluna do professor James Green, a quem agradeço por ter me aceitado como sua aluna ouvinte na disciplina *Politics and culture during the Brazilian Military Dictatorship, 1964-85* e pelas conversas e discussões sempre enriquecedoras, que resultaram em diversas notas de aula que atravessam este capítulo.

depois, quando o presidente Jair Bolsonaro e seu gabinete militar confrontaram o Supremo Tribunal Federal. Ameaçando descumprir decisões judiciais a pretexto de que seriam expressivas de um “ativismo judiciário”, declararam que as Forças Armadas deteriam um “poder moderador” que os autorizaria a intervir politicamente para preservar a divisão e a harmonia entre os poderes. A nota assinada pela presidência da República e pelo ministro da Defesa declarava que “as FFAA [Forças Armadas] do Brasil não aceitam tentativas de tomada de Poder por outro Poder da República, ao arrepio das Leis, ou por conta de julgamentos políticos” (In: Barbosa, 2020). De acordo com o jurista conservador Ives Gandra Martins, essa doutrina militarista ou excepcionalista das Forças Armadas como “poder moderador” encontraria respaldo no art. 142 da Constituição de 1988. Martins alegava que, caso “um Poder sentir-se atropelado por outro, poderá solicitar às Forças Armadas que ajam como Poder Moderador para repor [...] a lei e a ordem”; que, “se o conflito se colocasse entre o Poder Executivo Federal e qualquer dos dois outros Poderes, não ao Presidente, parte do conflito, mas aos Comandantes das Forças Armadas caberia o exercício do Poder Moderador” (Martins, 2020).

Para Lynch (2021, p.111), portanto, “seria em nome da doutrina militarista do ‘poder moderador’ que as Forças Armadas interviriam em nome da segurança nacional até a década de 1980, ameaçando fazê-lo novamente trinta anos depois”. Trata-se de disputar com quem mais questione isso a conclusão sobre “quem deve articular a visibilidade da unidade soberana em uma ordem pluralista” (Lynch, 2021, p.111).

Sobretudo desde 1889, com a inauguração da república do Brasil, que se dá também com um golpe militar guiado por Marechal Deodoro, ofereceu-se ao poderio militar brasileiro uma sensação de posse sobre a república justamente porque, como mencionamos, historicamente os militares sempre se fizeram presentes nos momentos decisivos da política do país³⁸ ou, nos termos de Skidmore (1988, p.6), “(...) o exército, sempre o árbitro final na política brasileira”³⁹. Ainda conforme Skidmore, (1988, p.19), os militares, da instauração da ditadura militar de 1964, “eles quiseram parar o círculo vicioso no qual intervenções militares, recorrentes desde 1945, eram seguidas pelo rápido retorno às regras civis”⁴⁰.

A divergência entre militares e civis também tem longa data. Sobretudo durante o golpe de 1964, havia uma grande desconfiança da classe militar sobre os civis de modo que dar o golpe era parte do plano de “limpar” e “organizar” o país em nome da democracia. Disso decorrem duas coisas que chamam a atenção. A primeira, o fato de como consideravam que a democracia era um valor, ainda que de fachada, para sustentar a legitimação do golpe. E a segunda, ainda em termos de legitimação, o fato de que a presença de civis no governo militar instaurado era também um modo de atribuir legitimidade ao governo majoritariamente

³⁸ Nota que devo a James Green e às discussões na disciplina *Politics and culture during the Brazilian Military Dictatorship, 1964-85*.

³⁹ Tradução minha do original: “(...) *the army, always the ultimate arbiter in Brazilian politics*” (SKIDMORE, 198, p.6).

⁴⁰ Tradução minha do original: “*They wanted to stop the merry-go-round in which recurrent military interventions since 1945 had been followed by the rapid return to civilian rule*” (SKIDMORE, 1988, p.19).

constituído de militares. Uma cúpula ou uma junta militar quase sempre regeu o país, de Vargas à década de 1970. É também desde Vargas que um forte sentimento anticomunista se desenvolve nos meandros da Escola superior de Guerra, que tinha influências do Colégio Nacional de Guerra norte americano.

É preciso lembrar que a presença militar no Brasil, sobretudo a partir da década de 1960, com o golpe, além de desdobramento dessa tradição da violência constitutiva do país, é continuidade do fortalecimento da classe desde a abertura da república. O que tem consequências até hoje, considerando-se o cenário atual de violência policial, das milícias paramilitares, da máfia e do crime organizado⁴¹. Daí não queremos perder de vista o fato de que, por exemplo, foi no contexto da ditadura de 1964 que vimos a ascensão do jogo do bicho e outras associações criminosas atreladas à polícia, bem como a amplificação do problema com o tráfico de drogas, em especial da cocaína, e à formação de milícias. Desde então a associação entre militares e crime organizado é um tópico a ser discutido, assim como o uso da tortura como procedimento policial tal qual se deu com o pedreiro Amarildo em 2013, por exemplo.

As heranças do autoritarismo militar não findam nessas brevíssimas considerações, é claro. O que estamos pontuando aqui são aspectos importantes que se desdobraram no argumento desta tese. Conforme considera James Green, a anistia não fez nada contra a polícia e os militares como um reflexo da carta branca que sempre tiveram para agir impunemente no país. Há uma longa tradição brasileira de “*mistreating people*”, de acordo com James Green (2023, notas de aula): é uma tradição do Brasil tratar algumas “*lower classes*” com violência. E a polícia, em relação a isso, sempre passou impunemente pelos seus atos.

É, no entanto, interessante pensar que tal violência fez surgir, lentamente, um movimento de insurgência contra as arbitrariedades políticas, econômicas e sociais, desde os anos do golpe de 1964, se consolidando durante e com o incentivo dos recentes governos petistas. James Green (2023, notas de aula), por exemplo, considera que o PT resulta ou se desdobra dessa resistência à ditadura no sentido de que a luta contra o autoritarismo naquela época também se deu através de uma movimentação da classe trabalhadora, dos sindicatos, dos operários que em um certo momento se juntaram para lutar contra as arbitrariedades e, depois, foram se tornando cada vez mais organizados a ponto de terem um partido e elegerem dois presidentes mais recentemente, o que vimos nos anos do governo Lula e Dilma. Assim,

⁴¹ Cf. Figueiredo (2017, pp.36-40).

se durante a ditadura militar, conforme aponta Skidmore (1988), diante de um contexto de fascínio pelos Estados Unidos e pela economia capitalista geradora de fortes conflitos políticos e econômicos no Brasil, aparecem resistências nas figuras dos sindicatos trabalhistas de esquerda, intelectuais, sindicatos de trabalhadores rurais, parte da igreja, estudantes e universidades, é também a partir desses focos de resistências que começam a aparecer algumas estruturas para posterior construção de movimentos sociais no país.

De acordo com Ridenti (2003, p.133):

Talvez os anos 1960 tenham sido o momento da história republicana mais marcado pela convergência revolucionária entre política, cultura, vida pública e privada, sobretudo entre a intelectualidade. Então, a utopia que ganhava corações e mentes era a revolução - não a democracia ou a cidadania, como seria anos depois -, tanto que o próprio movimento de 1964 designou a si mesmo com revolução. As propostas de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com significados mais variados, marcaram profundamente o debate político e estético. Rebeldia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa também nas manifestações artísticas.

Conforme James Green (2023, nota de aula), a própria ideia de redemocratização incluiu a ideia de busca por justiça social e democracia contra as normas autoritárias, o que abriu flanco para o surgimento de movimentos que desafiavam as noções tradicionais de raça, gênero e sexualidade diante dessas normas. Os movimentos sociais em consolidação foram importantes durante a reabertura como uma força em direção à democratização.

Principalmente nos anos de 1978 e 1979 começa-se a falar mais intensamente sobre o que aconteceu durante os anos de chumbo. O primeiro tópico que começa a aparecer com mais intensidade são as denúncias sobre a tortura, principalmente feitas por movimentos clandestinos de estudantes, pela igreja, por membros das famílias dos torturados e por advogados. A história da repressão, da perspectiva de James Green, é formada ou modelada pela história de como a classe média, os estudantes e a classe trabalhadora resistente foram torturados. A questão dos indígenas e da população negra sob o regime, a questão do *Gorilla Movement*, as questões ambientais, etc, só aparecem mais recentemente e acabaram sendo, à época, secundariamente registradas. Ainda assim, com as denúncias sobre a tortura, começamos a ver uma certa tradição por direitos humanos e civis se consolidar e ganhar força no país.

Em “Inclusão, democracia e novo-desenvolvimentismo - um balanço histórico”, Vera A. Cepêda (2012) explica que, a partir de 1930, acontece a instituição e o início de um processo de consolidação de uma onda longa – e intermitente – de desenvolvimentismo no Brasil. Intermitente porque, desde então, o desenvolvimentismo tem suas fases velha e nova

que oscilam numa escala democrática, não democrática e autoritária. Essa onda longa tem em sua base a ideia de um Estado agente forte com instâncias suficientes para investir no melhoramento dos problemas estruturais de nossa sociedade hipossuficiente. No entanto, de acordo com as fases e oscilações, ela se transforma ao logo do tempo.

O fato é que a questão social é o mínimo divisor comum, que rejeita ou coloca em xeque a força da sociedade civil em relação a sua capacidade de auto-organização a partir do mercado, da organicidade dos indivíduos em conjunto ou do jogo político como impulsionadora do progresso. Além disso, esse mínimo divisor comum coloca em questão os limites do desenvolvimentismo na insuficiência de produzir (caso da perspectiva velha) e na incapacidade de distribuir (caso do novo desenvolvimentismo). Entre essas fronteiras está um emaranhado complexo de problemas de toda sorte que, ao colocar o desenvolvimentismo em movimento, lida com a pluralidade de diferentes demandas, interesses, ideologias e projetos.

O novo-desenvolvimentismo, de forma geral, inaugurado no influxo das dinâmicas discursivas que instituíram a constituição de 1988, pauta-se pela inclusão social, no sentido de redistribuição e equidade, como diretriz principal, através da economia e da política, em face da situação de exclusão social histórica que constitui o Brasil. Importa, portanto, o crescimento do país, como no antigo desenvolvimentismo, mas também distribuir, sendo a distribuição, agora, o centro do projeto desenvolvimentista a gerar políticas de produção como estratégias para o progresso. As estratégias consistem, portanto, em aposta na economia da inovação, da sustentabilidade, de exportação, além de estratégias cambiais e creditícias. No entanto, cabe ainda ressaltar que também é crucial o investimento em um plano para consumo e renda popular, i.e., em uma via de desenvolvimento por consumo de massa, transferência de renda direta, políticas de crédito popular e economia social. Essa distribuição de recursos tem como fundamento a distribuição de recursos estratégicos de empoderamento e geração de capacidades de crescimento/investimento popular, essa via se torna distributiva e inclusiva de diversas formas. Esse contexto de redistribuição estratégica de potência social impacta as relações entre local *versus* regional, as questões de gênero e de exclusão social, no sentido de promover a inclusão em vários aspectos. Tudo isso é levado em conta e posto em prática, de forma mais detida, pelo PT.

Toda a construção sobre o novo desenvolvimentismo articulada por Cepêda (2012) nos fez pensar sobre a democratização ao acesso à educação superior e à cultura, como foi o caso com os pontos de cultura durante os primeiros anos do governo Lula. Tanto o acesso à educação quanto o acesso à cultura, de maneira geral, impulsiona, a longo prazo, mobilidade social, inclusão política etc. Em resumo, o resultado inclusivo do atual novo

desenvolvimentismo amplifica e potencializa o significado do que se entende por cidadania e por práticas de cidadania.

Isso pode ser confirmado no texto de Cepêda. O texto reflete justamente o fato de que essa centralização na distribuição que valoriza a inclusão como motriz para o novo desenvolvimentismo, economicamente, resulta em manter o mercado aquecido, dinamizando e estimulando a produção industrial, o comércio e os serviços; e, politicamente, inclui, em tese, como consumidor ou proprietário, todo cidadão, que passa a ter mais direitos no exercício de sua cidadania. Por isso, de acordo com a autora,

se o novo-desenvolvimentismo manteve elementos do modelo original do velho desenvolvimentismo, como a noção de sistema integrado e do protagonismo do Estado na solução de entraves estruturais para os quais a livre ação dos indivíduos e do mercado não são forças suficientes para os transformar, mudou, no entanto, o foco de seu propósito: as deficiências atuais são sociais, filhas da desigualdade e da pobreza (Cepêda, 2012, p. 86).

Essa dimensão dos movimentos sociais em prol de direitos e melhorias sociais para as classes minorizadas esteve à margem da história oficial, é claro, o que corrobora com o fato de que são minorizadas e, portanto, classes sequer dignas de registro histórico e do que passaram durante os anos autoritários. No entanto, com os Estudos Culturais e, mais contemporaneamente, com o *cultural/historic turn*, de que fala Luiz Valente (2021), bem como os estudos decoloniais, que propuseram a ideia de virada decolonial, essas vozes ganham não apenas espaço para serem vistas e registradas na história, como têm arduamente lutado por espaços políticos estratégicos que possam garantir mais visibilidade, direitos e efetividade legislativa em prol de suas identidades e existências.

Essa recuperação histórica nos importa na medida em que, nos parece, os romances recentes que tematizam a ditadura sopesam essa tradição conservadora, militaresca e violenta, que não nasce com a ditadura de 1964 ou com a ditadura de Vargas, mas culmina nelas, através de um longo processo histórico que começa com a violência colonial, depois escravocrata, depois oligarco-coronelista, depois ecológica e agroeconômica, depois militar (que se estende aos dias de hoje) e todo o conservadorismo que atravessa esses tempos. Esses romances recentes que tematizam a ditadura refletem, de forma mais ampla, esses temas quando problematizam novos ângulos violentados pelo regime, como a questão dos indígenas, das mulheres, da população LGBT, etc.

Como o contexto cultural e as políticas culturais se estruturaram nesse período, nós já discutimos suficientemente no capítulo anterior. Interessa-nos, agora, delimitar melhor o que estamos chamando de romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo dentro da tradição do

romance brasileiro que tematiza a ditadura militar e entender de que modo esse romance tem sido recebido pela crítica literária.

3.2 Figurações da ditadura de 1964 no romance: da urgência à insurgência

Eurídice Figueiredo (2017) sistematiza e organiza em sua obra uma divisão bastante consensual⁴² dentro dos estudos literários sobre a literatura que tematiza a ditadura brasileira. Essa divisão diz respeito aos modos de ver e entender o fluxo das publicações no tempo. A autora dispõe, portanto, um primeiro período, que vai de 1964 a 1979 em que, em suas palavras, “a tônica é ora a perspectiva utópica, ora distópica diante do fracasso dos projetos revolucionários” (Figueiredo, 2017, p.47). Em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (Figueiredo, 2017) encontramos, portanto, nesse primeiro momento, um jogo entre as ilusões de transformação do país na contraface das propostas do governo militar e as desilusões ou desencantamentos em tom trágico e crítico que assumem a impossibilidade de lutar contra os militares em face da desproporcionalidade de forças e recursos envolvidos.

O segundo período corresponde ao intervalo entre os anos de 1980 a 2000. Ele está inteiramente atravessado por “relatos autobiográficos de ex-presos políticos e exilados, beneficiados pela Lei da Anistia, que voltaram ao Brasil, como Fernando Gabeira, ou recém-saídos da prisão ou da clandestinidade” (Figueiredo, 2017, p.48). Esse segundo período se caracterizaria, portanto, “pelos relatos autobiográficos e por romances parcialmente autobiográficos, nos quais se evidencia um teor testemunhal marcante” (Figueiredo, 2017, p.86), o que se tornará um pouco mais raro a partir dos anos 2000.

O terceiro período seria o que se estende dos anos 2000 até 2016 (ano de finalização de sua obra) e que “é retrospectivo, aborda o passado de pessoas reais ou fictícias, utilizando a forma do romance para transmutar o vivido através de um trato mais literário” (Figueiredo, 2017, p.48). São romances que figuram representações da ditadura de maneira mais depurada e cujo tom é o de denúncia, variando, esteticamente, entre o realismo e o fantástico (variação que, em nossa opinião, também se aplica ao primeiro período).

Se o que estamos chamando de romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro é o que foi escrito a partir dos anos 2000, ele se encaixaria no terceiro momento de que Figueiredo (2017) fala. Segundo ela,

O ano de 2014, por ser uma data que marcava os 50 anos do golpe, teve um grande número de publicações (que se estenderam nos anos seguintes). É de se destacar o fato de se tratar de textos ficcionais que, embora conservem um lado testemunhal, se distanciam do puro testemunho porque os autores não são *superstes*, não foram

⁴² Gonçalves e Hollanda dividem a produção literária da década de 1970 por fases: a primeira, “antes do boom de 1975”, em que a literatura caminhava um tanto à deriva e sujeita às vicissitudes dos acontecimentos, momento de poucas publicações (Gonçalves e Hollanda, 1980, pp.13-33); a do “boom de 1975”, em que começam a aparecer inúmeros escritores e obras tematizando de maneira direta ou indireta a situação – política – repressiva (Gonçalves e Hollanda, 1980, pp. 33-69); e a posterior, em que aparecem publicações de cunho memorialístico a respeito da experiência da guerrilha, da tortura e/ou do exílio (Gonçalves e Hollanda, 1980, pp. 69-81).

vítimas diretas da repressão, ou, pelo menos não se apresentam no papel de vítimas de tortura. São romances que transfiguram as experiências, considerando que, em sua maioria, os autores eram jovens durante os anos da ditadura, conheceram-na de perto e podem reelaborar o vivido no modo ficcional, inspirando-se de casos verídicos, porém já transmutados. Alguns escritores das novas gerações, ainda que em pequeno número, tratam do assunto como um fantasma que continua a assombrar o país. A qualidade de boa parte da produção do período revela que se operou a decantação necessária para que a experiência traumática pudesse se transformar em objeto estético (Figueiredo, 2017, pp. 86-87)

Um pouco mais recentemente, em 9 de setembro de 2022, Regina Dalcastagnè, a convite do grupo de estudos literaturas e ditaduras, ministrou uma aula aberta, on-line, transmitida pelo *Youtube* e intitulada “A ditadura escrita por mulheres”. Nessa ocasião, ela afirmou que o Brasil possui um conjunto de textos muito grande referente a uma literatura produzida durante a ditadura de 1964. Segundo ela, essa literatura foi produzida por autores que tentaram, durante o regime, denunciar suas agruras tomados de uma preocupação muito grande de dizer, de alguma maneira, para as pessoas os absurdos que estavam acontecendo sob a gestão política militar brasileira. No entanto, segundo Dalcastagnè, há inúmeras diferenças entre as obras publicadas entre os anos 1970 e 1980 e aquilo que vem sendo publicado hoje, inclusive já depois da CNV. Especificamente, ela diz que entre os anos 1960 até o final da década de 1970, havia uma literatura com urgência e necessidade de denunciar, entendendo-se essa denúncia, desde este presente, como um gesto ilusório de resistência: como se, através também da literatura, se pudesse ajudar a combater e a soltar os presos pela ditadura. Nesse sentido ela comenta sobre como houve livros da época marcados por uma certa angústia de lidar com aquele presente do qual não se via o fim e em que a situação ainda não se resolvera ou estava longe de alguma solução. Assim, aqueles autores se debruçaram, para Dalcastagnè, sobre seu tempo sem conseguir oferecer a resposta ou sem conseguir conquistar o resultado almejado.

Já em 1979, a diferença em relação às obras anteriores se daria pelo contexto da volta dos exilados, o que geraria uma produção literária um pouco mais diferente. O que parece que Dalcastagnè está propondo é que dos anos 1960 até a volta dos exilados, a literatura esteve marcada pela urgência de denunciar os tenebrosos fatos ensejados pela ditadura militar. Já a literatura dos anos 2000 em diante seria aquela em que há certa urgência em denunciar o esquecimento do passado em face à realidade enfrentada com o golpe de 2016 e a ascensão do Bolsonarismo. Assim, durante os anos 1970 e início dos anos 1980 se nota, de acordo com Dalcastagnè, uma produção mais intensa da literatura sobre a ditadura por parte do mercado editorial. Depois disso, há uma certa estagnação entre meados dos anos 1980 e 1990, de modo que o assunto da ditadura não tem tanta força ou espaço no mercado livreiro.

Já a partir dos anos 2000, considerando-se os anos de 2010 e 2014 como marcos importantes dadas as discussões em torno da Comissão Nacional da Verdade e sua posterior instalação, seu trabalho e sua conclusão com a entrega dos relatórios no ano de 2014, ano em que também marcou a efeméride pelos 50 anos do golpe, muitos outros livros apareceram na cena literária. Em suas palavras, aparição que se dá “em um volume bastante extenso” (Dalcastagnè, 2022, 18 min. a 18 min. e 53 seg.) incluindo-se aí, além de novos títulos e republicações de obras dos períodos anteriores.

O que parece a Dalcastagnè é que a discussão sobre o que aconteceu durante a ditadura ganhou um novo peso e se tornou ainda mais impactante com a recente abertura de alguns documentos e com a entrevista com os algozes. Esses discursos em circulação refundaram o debate trazendo de volta o tema da ditadura para o contexto literário. Nesse contexto, contudo, a abordagem deixa de ser baseada na angústia narrativa sobre o que ainda não havia acabado, como nos momentos anteriores, e passa a ser uma discussão sobre o horror que é o esquecimento da ditadura. Isso porque se esquecemos o passado, estamos suscetíveis a repetições tal qual tem se vivenciado, segundo Dalcastagnè, com o Bolsonarismo.

Em artigo intitulado “Literatura e resistência no Brasil hoje”, Dalcastagnè (2020, pp.25-26) antevê sua ideia - melhor elaborada na aula inaugural de 2022:

De um modo geral, os livros, lá [produzidos e publicados nos anos 1960 e 1970], possuíam uma urgência que não existe aqui. Falavam de um presente que parecia que não acabaria nunca e, por isso, dobravam-se, doloridos, sobre si. A resistência, então, estava ligada ao ato de falar, às vezes cifradamente, sobre aquilo que não se podia dizer. Resistia-se no gesto de contar, na esperança de que alguém ouviria, e de que alguém pudesse ser salvo. As pessoas liam, durante a ditadura ou anos depois, querendo entender e não permitir que voltasse a acontecer. Líamos com a compreensão de que aquela história falava daquele tempo e daquele lugar, mas que se referia a cada um de nós.

Nos romances recentes, parece que a resistência tem a ver, ainda, com a luta contra o amesquinamento da própria experiência da dor (da perseguição, da tortura, do desaparecimento, da morte). Mas está relacionada, também, com a necessidade de dizer que eles não terão a última palavra sobre nossas vidas e sobre nossos corpos.

Em uma primeira impressão, o romance pós-64, aquele produzido durante o regime, é intertextual e dialoga com uma certa tradição moderna desconstruindo-a e repropondo-a dentro de um novo projeto estético que embasava a nova narrativa do período⁴³. Esse primeiro olhar nos obriga a voltar a nossa dissertação de mestrado⁴⁴, um primeiro esforço mais denso, de nossa parte, de pensar esse romance pós-64 e pós-anistia. Em seu primeiro capítulo,

⁴³ Essa primeira impressão se concretiza quando, no período Estágio de Pesquisa no Exterior, assistia a aula de Luiz Valente sobre o romance *Sempre-Viva*, de Antônio Callado, em disciplina que Valente ministrava no POBS/Brown University durante o *fall semester* (2022), intitulada “Nation and Narration”.

⁴⁴ Cf. MELLO, 2019.

especificamente a partir da seção 1.3 em diante, é possível encontrar uma longa fortuna crítica⁴⁵ que caracterizou esses romances quase em uníssono a partir das seguintes características: fragmentação; acumulação; polifonia; múltiplas perspectivas; mistura de gêneros literários e discursivos; pop; reciclagem e reinvenção da tradição das vanguardas e do modernismo, misturando recursos linguístico-estéticos novos e vanguardistas-modernistas; inovação; colagem; montagem; pastiche; justaposição; cortes; alegoria; metonímia; metalinguagem; auto reflexividade; anarquia formal; forte influência do jornalismo, do cinema, da telenovela, do teatro e dos novos recursos gráfico-visuais da época; tom de denúncia; perspectivas críticas; registro documental; engajamento (iludido e desiludido); deselitização da literatura na prática e na representação dos enredos; o grotesco; o brutalismo; a violência; o desespero; o caráter político.

Além disso, também conforma um certo consenso o fato de que esses romances são obras que ensejaram questionamentos de noções tradicionais como tempo, espaço, narrador e personagem; ou textos que colocaram em xeque a estrutura da matéria narrativa; ainda, romances que propuseram uma nova consciência narrativa; obras que levantaram novas questões a respeito da própria forma romance, motivando a construção de uma nova consciência sobre a estruturação romanesca; narrativas que possibilitaram novas sondagens sobre os (i)limites da linguagem.

Não à toa, Antônio Candido (1989) teria dito que a ficção dos anos 1960 e 1970 se constituía de uma multiplicidade cujo timbre tenha sido afinado e ajustado pela sobreposição entre o trabalho experimental e a abordagem ideológica, entre o popular e o urbano, o particular e o universal em meio a “contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (Candido, 1979, p.209). Ou seja, esses romances conformaram um conjunto literário “do contra” formal e ideologicamente, nos termos de Candido (1979, p.212):

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e

⁴⁵ Cf. Arriguicci Jr. (1979); Holanda e Gonçalves (1980); Machado (1981); Nunes (1983); Santiago (1988); Candido (1989); Franco (1992); Franco (1998); Dalcastagnè (1996); Pellegrini (1996); Schollhammer (2009); Figueiredo (2017); entre outros.

pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, storm-center que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente (Candido, 1979, pp.208-209).

Vale ressaltar que se nossa primeira lista de características parece dizer apenas de um tipo de romance específico produzido durante a ditadura, aqueles do “*Boom* de 75” (Gonçalves e Holanda, 1980), como *Zero, A festa, Reflexos do baile*, etc., Antonio Candido, na citação acima esclarece que mesmo a biografização da ficção ou a ficcionalização da biografia, mesmo os testemunhos ficcionais ou as ficções testemunhais, mesmo a ideia do romance que é também reportagem, mesmo a incorporação da estrutura do *bestseller* aos romances de integração nacional, como em Jorge Amado (Gonçalves e Holanda, 1980), ou ainda mesmo os romances que estavam experimentando novas formas, mas não de forma tão radical... mesmo esses textos estão incluídos nessa onda inovadora que, de algum modo, dialogam com certa tendência desestruturante, com a incorporação, na ficção e no romance, de gêneros tradicionalmente não ficcionais, com certa ruptura com determinado pacto realista, com abordagens insólitas (provavelmente advindas do *boom* da ficção hispano-americana em 1960).

Retomando brevemente Iser (2013), a produção ficcional começa pela seleção de elementos do real que se recombina para recriar a realidade interna da obra que, como tal, se autodesnuda, no ato de criação e recepção, pela noção de que não é a realidade factual tal e qual, mas é como se a fosse, causando o efeito de desrealização do real e de realização do imaginário. A literatura não existe, portanto, sem o fundo de semelhanças que enseja o contraste com a produção da diferença em relação àquele, em termos costalimianos (COSTA LIMA, 2014). Nesse sentido, é claro que o horizonte de expectativas da época, para retomar Jauss (1994) - sem recair no utopismo final e nem nas limitações de sua proposta -, possibilita que leitores e escritores da época de publicação dos romances de que estamos falando e leitores do presente retomem essas obras pelas características de seu tempo sejam elas discursivas, sejam elas estéticas, sejam elas políticas, econômicas, sociais, etc..

No entanto, considerando os discursos em circulação na sociedade da época, constituídos por tais características, e considerando o mercado editorial, tal qual já mencionamos segundo Salgado (2016), como instituição discursiva, não podemos deixar de pensar que o discurso modernista⁴⁶ é transversal aos demais uma vez que, recente, nos 40

⁴⁶ Entenda-se por “discurso modernista” aquele que coloca em questão, após a crise da representação da virada do século XIX, a problemática da linguagem, tornando seu foco não mais a significação, mas as formas de apreensão do vivido. Nesse sentido, não estamos falando de um discurso cujo corpo é monolítico, mas composto por muitas formas diversas e contingentes de representar as várias maneiras de se apreender e perceber a

anos anteriores se acumulou até a inovação que esses romances trouxeram. Discurso modernista esse que torna, então, a novidade (nem que ela seja a noção de uma hiper-reciclagem) trazida pelos romances publicados durante a ditadura e durante a reabertura política legatária da crise da representação que marca a virada do século XIX para o XX, motivo pelo qual tais romances podem e reúnem às vezes algumas, outras vezes todas as características acima listadas, o que já chamamos, durante o mestrado, de “Estética da Refração” (Mello, 2019).

Não nos esqueçamos de que o que separa tal crise desse romance que tematiza a ditadura de 1964 no Brasil são apenas 60 ou 70 anos, o que em termos históricos é pouco. Assim, dentre os discursos emergentes nas décadas do regime, havia um discurso residual e transversal às ideias de representação do real que reverberaram, ainda, o experimentalismo modernista.

Melhor explicando, estamos entendendo que esses romances, legatários de tal crise que é mais diretamente respondida, na literatura brasileira, principalmente pelo modernismo inaugurado em 1922, não são modernistas ou retomam o modernismo em si, senão o experimentalismo, no sentido que expandimos a partir de Antonio Candido, que dinamizou a tradição da ruptura proposta por Octávio Paz (2013). O que quer dizer que não carregam em si a utopia estética modernista uma vez que, como começamos a delinear no capítulo anterior e de acordo com o que desenvolveremos na seção seguinte, porque regulados por operadores do mercado e do mercado editorial especificamente, não possuem um projeto de utopia. Isso porque o mercado a essa altura em processo de formação e consolidação segundo a lógica da modernização conservadora sobretudo, no campo da literatura, impulsionado pela Política Nacional da Cultura e pelos incentivos à publicação dos *bestsellers* majoritariamente norte americanos começa a precluir a utopia estética em direção a um consumo literário utópico.

E talvez seja esse o início da demarcação entre o romance publicado durante a ditadura e a redemocratização e o romance pós-ditatorial contemporâneo. Se o romance das décadas de 1960, 1970 e 1980 são atravessados pelo experimentalismo que apontamos, que resolve melhor os impasses da crise da representação mencionada que o próprio projeto modernista utópico, o romance pós-ditatorial contemporâneo, ausente de tais experimentos linguísticos (o que não faz dele, absolutamente, uma literatura menor), apresenta novas características que sugerem um outro momento em termos de abordagem temática, estética e mercadológica da ditadura militar.

realidade, o que perpassa a descoberta do inconsciente, de novas técnicas e tecnologias, etc, em um movimento constante de rompimentos e novas incorporações em relação à tradição artístico-literária (cf. Karl, 1985).

Assim, não se trata de diminuir o romance pós-ditatorial contemporâneo em termos de ausência de uma proposta estética porque não é experimental. Muito pelo contrário. A proposta estética mudou. Se nas épocas anteriores o romance que tematiza a ditadura era experimental porque legatário da crise da representação, resolvendo melhor os impasses modernistas, isso era possibilitado pelos discursos em circulação que importavam para o mercado que se inaugurava: se o horizonte de expectativas da época reverberava soluções experimentais à falência modernista utópica por meio do experimentalismo mencionado, incluindo-se aí o diálogo com as mídias daquele tempo, o romance pós-ditatorial contemporâneo, desde os anos 2000, funciona sob uma outra lógica de mercado e se conforma dentro de um horizonte de expectativas em renovação.

A começar pelo fato de que, hoje, o consumo literário já não é mais utópico senão que a preclusão definitiva da utopia experimental estética consolida e expande cada vez mais metas de consumo que, quando atingidas, são repropostas dentro da linha de produção editorial com novas impressões, novas produções, novos títulos, até o discurso cair em desuso. O que, em se tratando do tema da ditadura militar, ainda não aconteceu por diversos motivos.

Da urgência à insurgência, o romance recente que tematiza a ditadura preclui a experiência estética utópica em detrimento de um utopismo estético democratizante. Enquanto o romance pós-64 tinha a urgência de resistir mostrando, no plano estético da linguagem, as diferentes formas de lidar com aquela realidade; uma urgência de resistir na esperança de que se salvaria alguém ou o país através do trabalho formal que, em toda sua complexidade linguística e simbólica, daria conta dos impasses colocados pela crise da representação do fim do século anterior; este romance pós-ditatorial lida com a utopia de insurgir contra o que ficou histórica e socialmente mal resolvido, através de perspectivas que, independente de forma, imprimem à representação camadas semânticas que tradicionalmente não foram exploradas. Contextualizado em um período de respiro democrático da história, ecoa toda a movimentação do *cultural e historic turns* no refletir da política inclusiva, de justiça e equidade que denuncia um passado violento e opressivo contra os grupos em inclusão. Não se trata de tematizar a violência, mas de através da estética democratizante, ser insurgente, ser propositivo, ser convocatório de uma movimentação que não aceite a neutralidade das representações anteriores. Vemos, contudo, que na inquestionável importância da proposta, mantemos a tradição da referência de submetermos o vetor da diferença à semelhança na pragmatização do discurso literário, um veto - estético - ao ficcional.

Da urgência experimental de, como disse Dalcastagnè (2022), denunciar os fatos que estavam acontecendo, passamos a um novo contexto de insurgência contra o esquecimento das raízes históricas nutridas por uma violência fundacional no caso de um país como o Brasil. Violência essa cujos desdobramentos também passam pelos modelos militarescos ou de uma tradição militar que se arraigaram em nossa cultura. Segundo Chiarelli,

Nessa direção, vale pensar que alguma coisa na prosa brasileira atual se movimenta, na convocação urgente do não esquecimento (...) e no gesto de recusa de uma reconciliação pacífica - (...). Fazer justiça, acertar contas, cobrar: atos que remetem à vigilância, (...), para que o passado não seja apagado, e não retorne como violência persistente (Chiarelli, 2022, pp.56-57).

Essa movimentação pode ser explicada diante de um contexto que extrapola as explicações restritas aos fatos que guardam relação com a ditadura militar de 1964. Os discursos socialmente circulantes, nesses anos 2000, perpassam, principalmente, uma crise política e institucional que, se ganha algum respiro com os governos petistas, também é expandida com as manifestações de 2013, o questionamento do resultado eleitoral e a operação Lava-Jato em 2014, o golpe de 2016 e a ascensão do bolsonarismo até a eleição de Bolsonaro como presidente do país.

Nesse entretempo, o governo Dilma Rousseff deu amplo espaço para a discussão da ditadura e os efeitos da Lei da Anistia, ainda que o funcionamento da Comissão Nacional da Verdade tenha sido, no fundo, bastante político e renovado os efeitos da Anistia para os torturadores. Os governos petistas no Brasil, em especial o de Dilma Rousseff, foram fundamentais para a promoção de atos de memória, onde se inclui a abertura à possibilidade de revisão da Lei da Anistia, como também a instauração da Comissão Nacional da Verdade, o incentivo ao seu trabalho assim como ao trabalho dos Grupos que buscavam as ossadas dos assassinados. É fato que, sobretudo, os anos de 2011 a 2016 foram primordiais para uma melhor gestão da memória, resistente à violência de sua rasura endereçada. É nesse contexto que a efeméride dos 50 anos de ditadura militar ganha visibilidade assim como amplifica o alcance dessas questões. As discussões em torno da revisão da Lei da Anistia e o trabalho das Comissões da Verdade tornam o marco dos 50 anos desde o golpe militar de 1964 propício para conjurar debates sobre o tema que passa a ganhar mais destaque e profusão.

No entanto, é preciso ressaltar, esses acontecimentos nos parecem estar emoldurados por um contexto recente mais amplo. A ditadura se torna também um tópico atual evidente em circulação no diálogo nacional por toda uma conjuntura política brasileira mais contemporânea que se estende, principalmente, dos desdobramentos da Onda Rosa no Brasil a um processo de fragilização e erosão democrática (Lehnen 2020; 2021), por que passa o país,

ao menos desde 2013, ano do qual as manifestações de junho, bem lembra Figueiredo (2017), aparentam ser, no mínimo, premonitórias em relação ao que estava por vir.

Desde a consolidação do fenômeno da Onda Rosa na América Latina, sob o influxo da qual elegemos o presidente Lula, ou seja, desde o início do governo petista no Brasil em 2003, passando, cronologicamente, pela publicação do relatório da Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos em 2007; pelo pedido de revisão da Lei de Anistia pela ADPF 153 em 2010; pelo início do governo Dilma Rousseff (um dos maiores apoiadores das investigações pelos mortos e desaparecidos políticos) em 2011 e as reações à figura de Dilma, presidenta mulher e ex-guerrilheira; pela instituição, instalação e finalização da Comissão Nacional da Verdade em 2011, 2012 e 2014, respectivamente; pelas manifestações de junho de 2013; pela reeleição da presidente Dilma, em 2014, ao largo de um complexo e polarizado processo eleitoral; passando ainda pelo cinquentenário do golpe de 1964 em 2014; pela deflagração da Lava Jato em 2014; pelo golpe de 2016; pelas políticas interinas que começaram o desmonte do país e a interdição das buscas e investigações de restituição que a Lei da Anistia não promoveu; até culminar na eleição de Bolsonaro, em 2018, com agenda constituída por traços autoritários, simpatizantes e saudosos dos anos de chumbo... Todos esses acontecimentos sociopolíticos recentes dizem respeito ao tema da ditadura militar de 1964 e conformam uma mesma história neoautoritária e antidemocrática a reforçar as origens e raízes da história brasileira.

Uma crise política no Brasil, que se desdobra de uma crise econômica mundial entre 2008-2009, coloca em questão o funcionamento das instituições do país em face de especulações sobre corrupção. Desde então, os governos petistas passaram a estar cada vez mais sob ataques. Para muitos, a solução para a suposta corrupção seria a volta do regime militar. Luciana Tatagiba (2018) lembra que, por exemplo, o movimento Revoltados Online, uma das organizações que se destacou na convocação dos protestos de 2013, 2015 e 2016, tinha por pauta a defesa da intervenção militar. Se as manifestações de junho de 2013 já assumiam também um caráter de movimento contra a presidente Rousseff, também já trazia à tona pedidos de volta da ditadura em seus cartazes.

Com a deflagração da Operação Lava-Jato em 2014, ano em que também se reelege a presidente Dilma, a polarização entre os antipetistas (conservadores e de direita) e o campo progressista, entre os saudosos da ditadura e os que não querem e temem a volta da repressão, entre os revisionistas e os defensores da história, entre os que acham as políticas afirmativas e de inclusão injustas e os que acreditam em seu mínimo poder reparador da história... a polarização entre esses dois grupos e seus matizes só aumentou. Igualmente, seu campo de

atuação semântica foi se alargando à medida das pautas políticas, sociais e econômicas que foram aparecendo ao longo dos anos. Ser progressista ou antipetista também significou, de modo geral, acreditar nas instituições estatais ou duvidar delas, ser contra a liberação do uso de armas ou a favor dela, ser a favor da luta pela efetivação dos direitos das minorias e contra eles, acreditar na ciência ou reputá-la ideologicamente dirigida, etc.

Todos esses discursos, direta ou indiretamente, carregam em si heranças ditatoriais. Sobretudo quando o presidente da república passa a se aproveitar de uma sociedade insatisfeita politicamente e inflamá-la com ideais autoritários que só incentivam ainda mais a violência, a desigualdade, a misoginia, o machismo, o racismo, o patriarcalismo, o patriotismo ufanista, o (para)militarismo e todas as chagas que atravessam a nossa história até os dias de hoje.

Sem confundir correlação com causalidade, as correlações históricas que aqui estabelecemos nos oferecem circunstâncias que ensejam discussão sobre um aumento da circulação do tema da ditadura como pauta social nos últimos onze anos. Os desdobramentos contra a ineficiência da Lei da Anistia, os trabalhos e resultados das Comissões da Verdade assomados a esse cenário de enfraquecimento da democracia brasileira colocam o tema em evidência tanto entre os grupos a favor dos ideais presidenciais e militares, em que está incluída a ditadura, quanto entre os grupos que não só temem o retorno ditatorial como persistem resistindo como podem.

Tudo isso resumido aqui e detalhado no capítulo anterior enseja a ideia de certa denúncia da apatia social diante de um passado historicamente violento e militarizado, bem como das rasuras negacionistas que tem sofrido. Melhor dizendo, motiva a ideia de uma insurgência contra o enfraquecimento da memória, da diluição da memória, de sua perversão, de sua rasura. Uma vez que estamos dizendo que o tema da ditadura militar é emergente nos anos 2000, principalmente a partir de 2013, se estamos, portanto, considerando que há, de algum modo, certa alta em sua circulação e do interesse sobre o assunto, não concordamos com a ideia de que a ditadura tenha sido apagada. Em geral, nos parece, esta geração ainda convive com pessoas que viveram o período da ditadura e que sabem alguma coisa sobre ele, ainda que possam ser informações falaciosas: “era só uma ditabranda”, “a educação naquele tempo é que era boa”, “como era bonito a valorização do país”, etc. O que entendemos como fenômeno, desde então, é a perversão da história e a rasura dos fatos através de versões que não correspondem ao que de fato foi a ditadura militar. Caso emblemático dessa rasura é o que fizeram as Novas Direitas fundadas na ideia de revisionismo histórico a fim de oferecer novas versões da história do golpe de 1964, corroborando a versão militar da revolução.

A insurgência, portanto, parece ter a ver com uma movimentação reativa oriunda com a *New Left* e desdobrada nos Estudos Culturais, na Nova História e muito mais recentemente, com a ideia de Pós-colonialidade e Decolonialidade. Tudo isso é parte de um movimento de revisão da história por meio de abordagens mais justas quanto às vozes e as perspectivas a partir das quais se aborda a História. Os grupos minorizados passam a poder ter o direito de documentar sua experiência, assim como os fatos históricos passam a ser revisitados e iluminados por esses novos documentos.

E a literatura reverbera esses temas, passa a integrá-los na onda temática e reforçá-los no mínimo que alcança. E como o tema da ditadura esteve em questão por causa dos governos petistas, da abertura de alguns arquivos, da CNV, do cinquentenário do golpe de 1964, por causa do golpe de 2016 e os pedidos de intervenção militar e em razão da ascensão e consolidação do Bolsonarismo, o tema se tornou um catalisador e prisma para a abordagem dessas formas de violência e opressão.

Há nessas narrativas uma potência de subsunção de pautas efervescentes no Brasil ao longo dos últimos anos. O que quer dizer que o romance pós-ditatorial contemporâneo é marcado por certa tentacularidade⁴⁷ de suas narrativas que, em regra, fazem da ditadura seu tema central e articulador ou conector de diferentes formas históricas de opressão constitutivas do Brasil.

Não são raros, por exemplo, romances que tematizam a ditadura e discutem o meio ambiente. Tampouco não são raros os que centralizam o regime e discutem questões atinentes à mulher na sociedade brasileira. Alguns poucos através das agruras de 1964 falam das questões indígenas. Outros revisitam a História e a invocam de diferentes perspectivas para humanizá-la e torná-la mais justa ficcionalmente através da tematização de questões do luto, do trauma, das famílias dos desaparecidos. Nos termos de Perlatto (2017, p.725):

(...) essas narrativas literárias lançadas no mercado editorial a partir de 2014 contribuem sobremaneira para a conformação de determinados imaginários sobre a ditadura brasileira e seus desdobramentos que possibilitam uma compreensão mais multifacetada de suas características principais.

Parece-nos que se hoje não há uma preponderância de uma estética experimental, de uma estética da refração que consolida uma resposta à crise da representação da virada do século XIX para o XX, no romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo há, aparentemente, por outro lado, uma transição em questão ou uma nova crise da

⁴⁷ Devo essa reflexão à Leila Lehnen e às nossas reuniões de supervisão no âmbito do Department of Portuguese and Brazilian Studies, durante meu estágio na Brown University.

representação⁴⁸, na direção desse utopismo estético democratizante que quer fazer justiça e ser reativo via literatura. Se antes, na virada do século mencionada, novas linguagens apareceram em resposta a uma inacessibilidade ao real, senão pela sua recriação subjetiva, agora, as novas vozes e suas linguagens colocam em questão o fato de que já não falamos da mesma subjetividade, mesmo mantendo a ideia de que ela é fraturada, mas de outras subjetividades culturalmente plurais e, por conseguinte, que representam, também, fora dos padrões da tradição ocidental. O que coloca uma série de questões para a representação em termos teóricos: a perspectiva de um determinado povo indígena representada na literatura não pode ser tão tranquilamente taxada de ficção, porque da perspectiva daquele povo eles estariam mais perto de algo como o realismo; igualmente, se se pensar nas questões que dizem respeito às leituras ecocríticas e às existências não-humanas, às leituras decoloniais, de forma geral, há um movimento necessário de, ao menos, se discutir as subjetividades fraturadas e seus modos de catalisarem e refrangirem o real.

Se na crise da representação anterior, falávamos que não existe uma realidade orgânica e geométrica em relação à linguagem, mas realidades que são catalisadas e refrangidas por sujeitos diferentes em termos de formação familiar, social, política, econômica, etc., esta é a época em que esses sujeitos diferentes lutam e afirmam suas múltiplas identidades (indígenas, LGBT, etc.). Assim, essas novas subjetividades, que dizem respeito a uma sociedade mais plural, mais democrática porque mais cidadã, colocam em circulação pautas que são de suma importância para a sua afirmação e a construção de uma sociedade mais justa mas que, no entanto, acabam violentadas por um sistema de mercado que faz de suas pautas produtos a renderem lucro. Daí o fato de que não importa, exatamente, a técnica em questão nas representações advindas dessas múltiplas perspectivas, senão uma afirmação de múltiplas identidades que, por si, já colocam em xeque a apropriação subjetiva do real. Não existe, enfim, uma apropriação subjetiva do real, mas apropriações que não são vetorizadas por um só corte social, identitário, etc., mas por diversos, o que implica diretamente no fato de que a literatura (e a produção cultural) aos poucos e lentamente se deselitiza em termos de sua produção, muito embora a recepção das artes e da cultura, de maneira geral, seja, ainda, bastante elitizada em razão do acesso aos bens artísticos e culturais.

Valente (2021) aponta para a possibilidade de termos passado, após o “*linguistic turn*” (subsequente àquela crise da representação) que deu fundo para o desenvolvimento do que ficou conhecido como “alta teoria”, para um momento constituído de três mudanças

⁴⁸ Devo essa reflexão a Andressa Maia, uma companheira de doutorado na Brown University, com quem tinha o hábito de conversar sobre essas questões.

fundamentais: um *cultural turn*, outro *historical turn* e, por fim, um *affection turn*. Considerando que os Estudos Culturais têm início na década de 1960 na Inglaterra, mas que só se arraiga nos Estados Unidos ao longo dos anos 1980, no Brasil, se tomarmos em conta que as primeiras traduções⁴⁹ para o português mais importantes para o campo começaram a circular entre os anos 1990, podemos dizer que seus efeitos no campo da crítica vão efervescer a partir dos anos 2000.

Para Valente (2021), o *historical turn* diz respeito, principalmente, a dois movimentos fundamentais, quais sejam, a Nova História e o Pós Colonialismo. Se considerarmos que essa bibliografia começa a ser traduzida no Brasil ao longo dos anos 1990, podemos dizer que as análises literárias sob essas perspectivas também começam a efervescer a partir dos anos 2000 num processo de acumulação que fará parte da arqueologia discursiva do período.

Isso significa que dos anos 2000 em diante, as teorias de perspectiva mais intrínseca (ou imanente) - que começam a se desvanecer em meados da década de 1980 - abrem espaço para uma discussão de fundo mais extrínseco (menos imanente), o que ocorre sem se problematizar muito as possibilidades intermediárias que eventualmente podem renovar ou até fazer cessar essa dualidade da qual a teoria literária ainda não se livrou e a qual Jauss, na década de 1960 já criticava. O fato é que esses novos *turns* de que fala Valente (2020) dão azo, no contexto dos estudos literários, para que ao se revisitar a história, ao se permitir que ela seja abordada e tematizada a partir de novas vozes e perspectivas, se enseje uma insurgência contra o que sempre esteve oficialmente posto.

No caso do tema da ditadura, poder revisitá-lo em suas múltiplas faces, problematizando o luto, a memória, os familiares das vítimas, a guerrilha do Araguaia, e, ainda, ter a oportunidade de ver isso materializado por perspectivas antes minorizadas - lembremos que, no capítulo anterior vimos que 50% das pessoas que estão escrevendo essas obras são mulheres -, é, por si, insurgir-se contra uma tradição histórica e, também, contra toda a tradição de violência que marca a história do país desde sua invasão e dizimação dos povos originários, da escravidão, do patriarcalismo, do machismo, da militarização autoritária, etc. Daí as palavras de Eurídice Figueiredo:

A cultura da violência e do medo está disseminada na sociedade: de um lado, clivagem por classe social, de outro lado, clivagem por gênero. O feminicídio, o assédio sexual, o estupro, as várias formas de violência contra mulheres, de qualquer classe social, continuam em número elevado; a violência policial atinge negros e pardos das periferias e favelas; no meio disso tudo, uma classe média cada vez mais trancafiada em seus prédios gradeados, revoltada e com medo (Figueiredo, 2017, p.39)

⁴⁹ Devo essa reflexão à Joyce Fernandes, companheira de doutorado na Brown University, com quem tinha o hábito de conversar sobre essas questões.

Figueiredo ainda lembra que muitos dos problemas sociais do Brasil, hoje, tiveram origem no próprio período da ditadura militar, o que não diz respeito apenas à violência policial, mas também à corrupção por trás dos jogos de azar, o surgimento do crime organizado, o tráfico de drogas, tudo com participação efetiva do contingente militar das mais baixas patentes.

O romance pós-ditatorial contemporâneo é esse escrito na conjuntura de discursividades circulantes sobre identidade, diversidade, justiça social e equidade, sejam essas discursividades que registram posicionamentos a favor ou contra tais pautas, que tematizam a ditadura, daí o estrangulamento da metáfora e da *mimesis* pelo contexto. Em outras palavras, entre a *Pink Tide* e o neodesenvolvimentismo populista do PT, é o romance que, na extensão de sua tentacularidade narrativa articula, tomando a ditadura como tema metonímico do violento conservadorismo brasileiro, diferentes opressões históricas constitutivas do país para se insurgir contra elas no questionamento mesmo da ditadura enquanto período que dinamizou todas essas formas de violência a favor de uma empresa do mal específica. É também, em termos de produção literária, aquele romance que vive essa outra crise da representação em que a resposta não está na forma, mas na heteronomia que responde à pluralidade como um valor enquanto algo essencialmente importante. Enquanto isso, esses romances existem pelo horizonte de expectativas socialmente compartilhado cujas pautas importantes são captadas pelo mercado. Pautas essas que nascem em confronto com o *status quo* e são neutralizadas por ele na instituição mercadológica do controle através de seu mecanismo monetário, que é parte do fluxo discursivo constituinte do mercado editorial e nele atua como força geradora de mais lucro.

Como se verá, esses romances são parte de um movimento de construção de imaginários que trabalham, compensatoriamente, via literatura, um combate, uma reação político-social contra uma axiologia que fundou e ainda sustenta a nossa sociedade em nome da diversidade democraticamente plural no campo da temática e às vezes da estética na literatura brasileira. Isso quer dizer que, de fato, esses romances estão compondo a reestruturação dos imaginários da sociedade, no sentido de se somarem aos discursos e trazerem acréscimos a esses mesmos discursos.

A insurgência sempre fez parte dessa produção literária brasileira (já que o controle aqui instituído é transversalmente político, no sentido de que tem efeitos até hoje, embora o controle preponderante seja o mercadológico-midiático). Contudo, tal insurgência acontece de forma singular no romance pós-ditatorial deste presente, inserto em um contexto mais amplo, que vem no influxo da ascensão dos discursos acima mencionados, bem como de mudanças

econômicas, políticas e sociais no país. Essa conjuntura a se configurar tem características específicas que ressignificam os modos de produção de sentido e de elaboração artística em uma era em que os discursos socialmente circulantes são ambivalentemente monetizados: em acepção positiva, mas de alcance restritivo por parte de uma intelectualidade específica em se tratando de literatura; em acepção negativa, violentando pautas importantes monetariamente, o que implica a compensação estética.

Melhor entendamos a questão. A violência de que dizemos é a perpetrada em face dos grupos que lutam por ou contra igualdade e justiça social (onde se inclui a luta pela justiça de transição e pelos direitos dos mortos e desaparecidos políticos e seus familiares). Tal violência é praticada pela classe hegemônica, que controla a especulação e prospecção de informação, o capital deste momento. Esse processo se dá na medida em que à classe hegemônica e ao mercado interessa precificar as ideologias pelas quais se luta, dos grupos que querem (ou não) igualdade e justiça social, porque, em termos de discursos que os conflitos que travam produzem, elas são potencialmente lucrativas. Assim, se por um lado é próprio da dinâmica deste sistema capitalista que tudo se torne produto, a mercantilização dos discursos que lutam por uma causa é absolutamente plausível e, no entanto, a violência consiste no fato de que os grupos produtores desses discursos pagam para consumir o que eles mesmos produzem, apostando – utopicamente, em termos de literatura - na reverberação e expansão de suas ideias à medida que ganham repercussão e circulação. O que está em jogo é o fato de que, em verdade, os produtores/consumidores das ideias, quando da fagocitação e cooptação das mesmas pelo mercado, pagam, no consumo dos produtos em que são transformadas, para manterem as ideias em circulação, pagam pela manutenção da própria luta que, em âmbito literário, mantém a pragmatização da literatura que compensa a ausência de oportunidade, em termos políticos (e até de políticas públicas, em alguns casos) para darem efetividade, de fato, para suas causas.

Por exemplo: quando os discursos sobre a ditadura começam a ganhar espaço e repercussão midiática e, pouco a pouco, os romances começam a ser publicados, o grupo de origem da causa por uma justiça de transição e pelo atendimento aos direitos dos mortos e desaparecidos são violentados monetariamente, em termos de discurso, na medida em que ao pagar por tais romances, estão pagando para a classe hegemônica que, em geral, conservadora que é, tem seus valores contrapostos às pautas porque lutam os produtores/consumidores. E pagam para a classe hegemônica para poderem continuar lutando contra ela através de uma aposta – utópica – de que a literatura amplificará e reverberará sua luta, fazendo do discurso literário algo que compensa a ausência de políticas públicas, nesse caso, para que ao menos

postulem as suas pautas de forma prática, organizada e com foco em um resultado concreto. Daí, também, o aspecto neutralizador do controle.

A monetização discursiva⁵⁰ dos discursos em circulação na sociedade pela literatura é positiva no sentido de reforçar o aparato democrático e o espaço para o diálogo e o dissenso produtivo, na medida em que o conflito ideológico (que tem aspectos negativos também) pode ser produtivo no direcionamento rumo a uma sociedade mais inclusiva e mais diversa. É claro, no caso dos grupos que lutam por justiça social, a monetização é positiva no sentido de reforçar no imaginário social pró-inclusão e pró-diversidade, em construção, a necessidade de reparação histórica, de aprimoramento do aparato democrático, de políticas públicas, apesar do lucro que isso rende para a classe hegemônica. No entanto, o alcance da literatura, não é de hoje, sempre esteve restrito a um pequeno grupo de intelectuais. É certo que esse grupo vem aumentando, justamente por causa de políticas que, por exemplo, aumentam o acesso às universidades públicas, que incentivam e facilitam o acesso à cultura, etc. Ainda assim, o lado positivo da monetização desses discursos no âmbito da literatura fica limitado ao acesso à literatura: por quem e para quem?

Por outro lado, considerando que livros são produtos vendidos por editoras, donas do capital produzido pela literatura, já que o escritor não tem lucro com a sua produção artística, a monetização dos discursos é negativa no sentido de que se lucra explorando pautas sociais importantes e esse lucro fica concentrado na mão dos donos do capital. A monetização é um problema na medida em que gera a violência monetária de que começamos a falar e que era melhor desenvolvida na próxima seção. Ela é um problema quando explora as demandas sociais e seus demandantes, lucrando com o consumo das demandas transformadas em produtos e consumidas pelos próprios demandantes que “gratuitamente” propuseram as demandas. É dessa violência que estamos falando. Não acreditamos que o lucro possa ser melhor distribuído em um sistema como esse. O enfrentamento das grandes corporações é um enfrentamento que envolve forças absolutamente desiguais no embate. No entanto, consideramos ser possível pensar em estratégias que diminuam minimamente os efeitos da distribuição desigual dessas forças, rendas e produções intelectuais.

⁵⁰ Entendemos por monetização discursiva o processo de transformação dos discursos que carregam as pautas socialmente/midiaticamente circulantes em matéria de valor mercadológico e monetário a ser transformada em produto. Não nos esqueçamos, por exemplo, que, em um mundo *google*, palavras-chave, que engendram temas, têm custos embutidos na sua circulação, como o custo por clique, custo por impressão, custo por conversão ou aquisição, o que significa que há alguém lucrando com os temas buscados na *web* (não à toa existe toda uma área de *Search Engine Optimization* para levar os conteúdos mais assertivos ao público que busca por eles).

3.3 Violência monetária: o custo discursivo da resistência e da reexistência

Luiz Costa Lima comenta sobre a literatura do Holocausto:

Embora a mania do pós hoje esteja em baixa, no caso do ‘pós-utópico’, como se intitulava o poema de Augusto de Campos, a designação tem a seu favor o tom de amarga ironia que o acompanhava; ironia tão contundente que provocou a resposta intolerante de alguém que não queria aceitar que a alternativa proposta ao capitalismo deixara de existir. Mas desde quando desaparecera? Costuma-se pensar que depois da queda do muro de Berlim, que simbolizava o império soviético. Na verdade, a utopia socialista acabara desde que Stalin consolidou-se no poder. Esse esclarecimento importa porque indica que a resposta à indagação há de ser pensada em um lapso de quase um século! Nesse entretempo, o ‘fetichismo da mercadoria’ passou a atuar de dois modos: 1. de modo direto, isto é, pela feita de objetos - estarei pensando apenas no objeto literário - que já nascem havendo internalizado o fetichismo. Como o fazem? São compostos já considerando em que sejam vistos e lidos como fetiches. A maneira mais fácil de fazê-lo consiste em serem feitos conforme os hábitos, expectativas e desejos de seu público. É o livro feito conforme a receita do best-seller; 2. de modo indireto: sem a mínima colaboração do autor salvo a de que ele toca em um ponto sensível de nosso tempo, e, como tal, explorado sem cessar pelos media e noticiaristas de plantão. Essa insistência se torna tamanha que o objeto assume o caráter de fetiche e, assim, se torna comercializável. Exemplo máximo disso: a poesia de Paul Celan e o evento que engendrou: o Holocausto. Hoje, há uma indústria do Holocausto, assim como há uma indústria do best-seller. Assim, a ficção contemporânea ‘democratiza’ alhos e bugalhos - o cáustico sombrio e obscuro de Celan com a alegria otimista do que não merece sequer ser nomeado. Por isso não é ocasional nem despropositado que, mesmo em um país em que não se costuma pensar, Vladimir Safatle, em seu *Cinismo e falência da crítica* (2008), retome e desenvolva a formulação de Sloterdijk: o nosso é o tempo da ‘razão cínica’, ou seja, aquele em que, o capitalismo não mais exigindo ‘espécie alguma de crença cega nos conteúdos normativos que ele próprio apresenta’, se mostra como um ‘capitalismo carnavalesco’, em que domina a ‘retórica da transgressão’. Vale tudo porque nada vale, fora da cínica mais-valia (Costa Lima *apud* Bastos, 2010, pp.346-347).

O cerne do que está dito é fundamental para a hipótese que ora está em fase de comprovação. Os produtos literários, como vimos demonstrando, são, cada vez mais, frutos da lógica midiático-mercadológica e, como tal, na medida em que são consumidos, atualizam tal racionalidade. Como a principal regra da consumação literária hoje é o lucro, já que a maioria dos objetos literários circulam condicionados pela monetização, a produção literária não deixa de estar enviesada por tal horizonte e sujeita a encomendas e interferências vindas de um movimento especulativo e prospectivo que tem a ver com uma escuta e apropriação dos discursos emergentes. O que leva direta e indiretamente, consciente e inconscientemente, a criação literária a se fazer em torno dos tópicos sensíveis do tempo, potencializando o aspecto comercializável do produto literário.

Antes de aplicarmos essa discussão ao tópico do holocausto e fazer um paralelo com o tema da ditadura e das pautas que a acompanham no romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo, é importante fazer um parêntese. Vale aqui fazer uma reflexão a respeito do

lucro advindo da venda de livros. O escritor, é claro, é parte da cadeia produtiva do livro. Muito embora ele seja, não é ele que lucra com a venda de sua produção, mas, ao contrário, as editoras. O lucro não chega ao escritor mas predetermina o circuito monetário-estético sobre o qual vimos falando. Isso porque o escritor, assim como o editor, como já disse Bourdieu (2018), é uma figura dupla com uma face intelectual ou artística e outra de agente econômico dentro da cadeia produtiva do livro. Isso significa que o escritor se adéqua às demandas do mercado que especula e prospecta os discursos socialmente circulantes para poder ser publicado. E importa ser publicado para divulgar seu trabalho criativo, para colocá-lo em circulação. O poder de uma editora em amplificar a circulação é muito maior do que o trabalho envolvido na produção e circulação de uma autopublicação. O retorno, portanto, é muito maior, em termos de reconhecimento e legitimação no campo, quando uma editora trabalha pela divulgação do trabalho do escritor. Assim, o lucro de que falamos, é o lucro da editora com o trabalho do escritor, já que o repasse do lucro das editoras para o escritor é ínfimo.

Do mesmo modo, o editor é só mais um agente desse mercado, determinado pelas variáveis que movimentam o capital. O editor precisa ser criativo e idealista, mas tem que lidar com toda uma dinâmica econômica que mantenha sua cadeia produtiva ativa. Assim, não é uma figura que age maquiavelicamente contra a faceta artística da literatura. É só mais uma figura a tentar sobreviver no mercado em que disputam os grandes conglomerados transnacionais, que vendem e distribuem livro por preços de difícil competição com as editoras, em si, enquanto empresas que também são. Nesse sentido, não é uma figura que age maquiavelicamente contra o escritor, mas, às vezes, monetiza serviços “contra” o escritor, interfere nos textos de modo a atender as demandas discursivas socialmente circulantes para manter a empresa para a qual trabalha ou de que é dono.

O exemplo do holocausto e de uma indústria construída ao seu redor é muitíssimo pertinente. Desde a consolidação de um discurso pós-guerra, durante os anos 1950, 1960 e 1970, com o aparecimento dos pós-modernos, com o abandono das premissas iluministas, questionou-se fortemente a razão enquanto o que subsidiou os horrores da segunda guerra, explica Magalhães Pinto (2021, anotação de aula). Na tentativa de justificar ou endossar isso, dos anos 1970 em diante, os esforços se voltam à memória e ao testemunho. Ao lidar com as experiências da guerra e suas reverberações, deste modo, por intermédio desse tipo de escrita, eurocentricamente memória e testemunho acabam se tornando uma forma universal de reflexão sobre os autoritarismos subsequentes. Por isso e porque, da década de 1970 em diante, o mundo ocidental do norte já se estabelecia sobre um mercado em amadurecimento, o

fenômeno mencionado se torna um *boom* editorial mundial. Coincide com esse período o momento em que Dubrowsky, por exemplo, começa a falar em autoficção, consolidando todo um pensamento, que é também teórico, ao redor do testemunho, das memórias, do valor da verdade da história oral, registra Magalhães Pinto (2021, anotações de aula). Como até a década de 1980 o Brasil viveu sob a ditadura militar, é a partir daí que começam a chegar ao Brasil as obras e traduções que refletiam o holocausto, bem como é quando eclodem as memórias e testemunhos à brasileira, sobre as agruras do regime. Esse tipo de texto, originalmente de lastro documental, acaba se tornando, sobretudo aqui, um processo cultural que como se verá nos próximos parágrafos, é parte de uma cultura global decorrente de um fenômeno gerado a partir do Holocausto. E é forte, até hoje, na literatura brasileira, a presença das memórias e testemunhos.

Andreas Huyssen (2000, pp.11-12), em *Seduzidos pela memória*, ressalta os anos 1980 como um marco amplificador do debate sobre o holocausto que, a partir de 1990 acaba assumido como um “lugar-comum universal para os traumas históricos”. Como já mencionamos que as discursividades em circulação têm a potência de institucionalizarem práticas, com a globalização da memória e dos discursos em torno do holocausto como paradigma para falar das agruras de outros regimes genocidas, em maior ou menor grau, “o Holocausto se transformou numa cifra para o século XX como um todo e para a falência do projeto iluminista” (Huyssen, 2000, pp.12-13), ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, passou a ser tomado como “figura de linguagem universal”. Ou, noutros termos, metonímia para outras narrativas de violência, para além de suas especificidades e propriedades, o testemunho faz com que o paradigma se particularize no que dele se distingue nas memórias das brutalidades locais. Nas palavras de Huyssen (2000, pp.12-13), a universalização paramétrica do holocausto o torna “um poderoso prisma através do qual podemos olhar outros exemplos de genocídio”.

No entanto, o aspecto fundamental mencionado por Huyssen, para a fatura desta tese, é a questão de tal universalização acabar performando monetariamente. As memórias e os testemunhos se tornaram produtos em circulação e vendidos sob diversas formas: filmes, fotografias, narrativas, autobiografias, biografias, etc., e renderam lucro para a indústria do livro, do filme, da fotografia. O importante resalte a se fazer é o da menção do autor sobre - no influxo do movimento de musealização do mundo, no sentido de uma cultura da memória inflacionada que vai sendo construída ao longo do período pós-guerra e que se consolida principalmente dos anos 1980 em diante – um movimento de comercialização em massa da nostalgia, da retomada do passado (que passa a ser mais vendido do que as propostas

utópicas/distópicas). Tornam-se produtos de alta circulação no mercado editorial: a literatura memorialística e confessional, os romances (auto)biográficos, a produção literária psicanalítica que tematiza o trauma e a síndrome da memória recuperada, tudo isso sob o fomento das “efemérides politicamente dolorosas” (Huysen, 2000, p.14), das inaugurações de memoriais e etc. O que, mais uma vez, demonstra como, no mundo capitalista, as discursividades circulantes instituem práticas produtoras que alimentam o mercado. Essa obsessão cultural contemporânea pela memória sobre a qual fala o autor em termos comerciais é constituída de camadas outras, secundárias, que adensam a problemática que a circunscrevem. Inflexões políticas, regionais, técnicas e tecnológicas são alguns desses estratos. Sobre os dois primeiros, diz Huysen (2000, pp. 15-16):

O que aí aparece, agora, em grande parte como comercialização crescentemente bem-sucedida da memória pela indústria cultural do ocidente, (...) assume uma inflexão política mais explícita em outras partes do mundo. Especialmente (...) determinam, em grau variado, o debate cultural e político em torno dos presos políticos desaparecidos e seus filhos nos países latino-americanos, levantando questões fundamentais sobre violação de direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva.

Já sobre os estratos técnicos e tecnológicos, Huysen (2000, pp. 20-21) afirma, asserção com a qual concordamos inteiramente:

(...) não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória. Portanto, não é mais possível, por exemplo, pensar no Holocausto ou em outro trauma histórico como uma questão ética e política séria, sem levar em conta os múltiplos modos em que ele está agora ligado à mercadorização e à espetacularização em filmes, museus, docudramas, sites na internet, livros de fotografia, histórias em quadrinhos, ficção, até contos de fadas (...) e música popular. Mesmo se o Holocausto tem sido mercadorizado interminavelmente, isto não significa que toda e qualquer mercadorização inevitavelmente banalize-o como evento histórico. Não há um espaço puro fora da cultura da mercadoria, por mais que possamos desejar um tal espaço. Depende muito, portanto, das estratégias específicas de representação e de mercadorização e do contexto no qual elas são representadas.

Desse modo, enquanto se comercializa o trauma tal qual se comercializa entretenimento, muitas vezes para um mesmo público, essa centralização do passado institucionalizadora e instituidora de um mercado da memória, segundo Huysen (2000), repropõe os termos de nossa relação com o tempo ante a sua aceleração cada vez maior por interferência também (e não só) das tecnologias, da mídia, dos novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade. O que faz com que esse passado em destaque, de nossa perspectiva, na verdade também diga muito a respeito do presente e indicie caminhos futuros. A despeito dessa nossa consideração, a engrenagem por Huysen (2000, p.75-76) exposta é a seguinte:

A crescente aceleração das inovações científicas, tecnológicas e culturais numa sociedade orientada para o consumo e o lucro cria quantidades cada vez maiores de

objetos, estilos de vida e atitudes fadados à rápida obsolescência, e assim faz encolher efetivamente a duração temporal daquilo que pode ser considerado o presente, num sentido concreto. O aspecto temporal dessa obsolescência planejada é, evidentemente, a amnésia. Esta, porém, gera simultaneamente o seu próprio oposto: a nova cultura museica como uma formação reativa. Seja um paradoxo ou uma dialética, a disseminação da amnésia na nossa cultura se faz acompanhar de um incoercível fascínio pela memória e pelo passado.

Apesar de a perspectiva de Huyssen ser aquela de quem fala a partir das proposições instituídas em torno da indústria cultural, essas suas reflexões aqui apresentadas, assomadas com o que citamos de Luiz Costa Lima no início desta seção nos fazem pensar que o mesmo, em nível local (e não global) parece aplicável para uma “literatura da ditadura”, aproveitando-se aqui de um paralelismo com a “literatura do holocausto”. São muitas as relações que podem ser feitas aqui. Diga-se de passagem: o mesmo se aplica para uma literatura da ditadura e para todas as pautas que o seu tentáculo puxe. Não apenas a memória é monetizada. O aspecto neutralizador do controle monetiza as demandas sociais transformando-as em produtos pelos quais os demandantes pagam para consumir. A isso estamos chamando violência monetária enquanto mecanismo de controle.

Para além dos discursos políticos em sedimentação desde, pelo menos, as jornadas de junho de 2013, assoma-se a eles aqueles decorrentes da “indústria do holocausto”, contexto maior cuja dinâmica movimenta a América Latina, em razão dos regimes autoritários do Cone Sul com os quais o holocausto dialoga, assim como dialoga diretamente com a ditadura militar brasileira de 1964. Esta é parte de um contexto de violência maior, latino americano, que é parte de outro, a guerra fria, e todos esses não apenas dialogam diretamente com o contexto da 2ª Grande Guerra e do holocausto enquanto metonímia universal de outros acontecimentos genocidas, como são movimentados pelas engrenagens da inflação da memória.

A tendência gerada pelo que estamos chamando de “indústria do holocausto”, no contexto que nos importa, diz respeito à literatura memorialística, confessional, autobiográfica, testemunhal e psicanalítica que, contra o decreto pós-estruturalista da morte do sujeito e consequentemente da representação, recentraliza outra noção de sujeito, fragmentado ou fraturado, e recoloca, de outras formas, a questão da representação, o que faz parte da outra crise da representação de que falamos. Todas essas literaturas renovaram as discussões sobre a inter-relação entre literatura e história por seu majoritário acabamento lastreado por uma tradição documental que impediu o olhar sobre a ficcionalidade.

E sendo a ditadura um marco para o mercado editorial, dadas as políticas de incentivo recebidas, dado o aprimoramento da técnica, dado o investimento em infraestrutura, com ela

instaura-se o controle mercadológico-midiático do imaginário que não deixa ver a produção de ficcionalidade, em razão do lastro da tradição da referência, do apego à verdade dos fatos e à importância do testemunho. Assim, a ditadura não só serviu para uma mudança fundamental no cenário literário do Brasil, como serviu à consolidação do controle do imaginário pelo mercado e pela mídia, vetando-se, mais uma vez, ao longo da tradição, a percepção do ficcional. Veto que se dá porque uma vez permitida circular, a ficção acaba marginalizada dado o referido apego à referência.

No Brasil, desde a ditadura militar de 1964, consolida-se um mercado editorial, que controla (de forma neutralizadora) o imaginário. Permitida, a ficcionalidade acaba submetida, pela tradição da verdade, ao vetor da semelhança com o real. E isso se potencializa nos livros que tematizam a ditadura (como no caso dos do Holocausto) por causa da necessidade de fazer da literatura um lugar de resistência e engajamento político em relação ao que a Anistia negligencia, em relação ao que a história não pode dar conta e ao que a mídia não pode dizer. A intelectualidade encontra, na literatura, um espaço para se realizar politicamente, de forma compensatória, o que a política denegou, o que é legítimo considerando a nossa história, mas constritor de ficcionalidade. Politiza-se, assim, de forma direta (não via metáfora, matéria-prima da ficção) a literatura, sem que à espessura da linguagem seja dada a oportunidade de potencializar o olhar político dos sujeitos sobre o mundo.

A conjuntura estabelecida por processos sociais – da *Pink Tide* ao neodesenvolvimentismo populista, deste às políticas da memória da gestão de Rousseff, desta à ascensão das extremas direitas e de Bolsonaro ao poder – apresenta à sociedade um horizonte de expectativas sobre o qual agem e vivem as consequências de suas ações. Nessa dinâmica de ação e reação à consequência da ação, os indivíduos, nas suas fraturas, catalisam e prismam suas leituras de mundo, que movimentam as ações e reações a delinear a conjuntura. A partir disso, na comunicação que estabelecem para agir e reagir sobre o mundo, pautam e demandam. Contemporaneamente, o mercado, através da mídia e sua lógica algorítmica, especula e prospecta essas pautas e demandas, as transforma em produto e vende aos sujeitos que confirmam a si e às suas ideias no produto. Essa lógica, aplicada ao mercado editorial e ao caso das narrativas recentes da ditadura, transforma tal representação do regime em uma representação tentacular com tantos tentáculos quantos forem as demandas socialmente circulantes. O produto é uma narrativa sobre a ditadura que problematiza as outras questões. E isso é vendido aos geradores das pautas, pessoas que pagam pelo consumo e confirmação de si e de suas ideias. Eis, então, a violência monetária agindo.

CAPÍTULO 4 – Noite dentro da noite e Trilogia
Infernal: dois dribles à marginalização do
ficcional

4.1 O drible de Noite...

Noite dentro da noite - uma autobiografia é um romance de autoria de Joca Reiners Terron, que foi publicado no ano de 2017 pela editora Companhia das Letras. Essa obra vem a público no influxo do já mencionado boom do Romance Pós-Ditatorial Contemporâneo Brasileiro. Esse romance, de 463 páginas, conforme nossa base de dados do Observatório, foi semifinalista do Prêmio Oceanos 2018; finalista do Prêmio São Paulo de 2018 e finalista do Prêmio Jabuti 2018.

O romance é publicado em um contexto de pico dessas publicações, conforme se pode observar no já apresentado gráfico de número de publicações por ano, constante do Observatório em questão. Sua editora, a Companhia das Letras, é a que mais publicou e republicou esses romances e pertence à região em que mais se tematizou a ditadura durante as últimas décadas, além de ser a editora mais premiada com essas publicações.

Terron, o autor de *Noite dentro da noite*, pertence à geração que nasceu durante a ditadura, uma das que mais trabalhou literariamente o tema. No entanto, como um autor do centro-oeste do país, tematiza a ditadura a partir de seu lugar de origem, o que traz um olhar inusitado e novo para o período, uma vez que tradicionalmente sempre se pensou na ditadura militar de 1964 desde um ponto de vista bastante sudestino.

Segundo Terron, ele escreve esse livro desde o ano de 2007, sendo o período de 2013 a 2017 os mais intensos de escrita. Segundo ele, em entrevista para Camila Von Holdefefer no ano do lançamento do romance, “escrevi esse livro durante bastante tempo, comecei a escrevê-lo em 2007 e nos últimos 4 anos ele dormiu e acordou comigo todos os dias”⁵¹. No capítulo anterior já demonstramos como esse período foi definidor para o *boom* do Romance Pós-Ditatorial Contemporâneo. Desde as Jornadas de Junho, em que alguns grupos pediam intervenção militar, passando por tudo já descrito sobre a ascensão das novas direitas, do militarismo, do golpe de 2016 e do Bolsonarismo, esse é exatamente o período que vimos comentando no capítulo anterior, o que corrobora nossa hipótese de que os discursos socialmente circulantes sobre a ditadura e sobre os militares no lapso temporal circunscrito suscitam interesse e se tornam atraentes e lucrativos para o mercado editorial. E essa não é uma afirmativa calcada apenas nas circunstancialidades apresentadas: Terron, em entrevista à Frighetto (2020) conta que *Noite dentro da noite* sofreu vários cortes no processo de edição (em uma decisão conjunta do autor com o editor). Esse processo, portanto decidiu focar a

⁵¹ Cf. o texto “Temos de escolher muito bem aquilo que fingiremos ser: uma entrevista com Joca Reiners Terron” (TERRON *apud* VON HOLDEFER, 2017).

ditadura de 1964, a ditadura do Estado Novo e a Segunda Guerra - basicamente - e, não fossem esses cortes, a temporalidade se estenderia ainda mais para o passado⁵².

Se os discursos suscitam o aparecimento do tema na literatura nos mais diversos aspectos: por ser um reforço à possibilidade de publicação, por ser uma experiência vivida, por ser um assunto quente, de interesse público durante esse período; por outro lado, como muito bem pondera Terron em entrevista à Frighetto, “A literatura não tem um papel político, ela é pura política. Esse tipo de pergunta tem um certo erro na concepção, ‘ah, por que você não faz literatura militante?’, porque a literatura é militante. A política surge dela de dentro pra fora; não é de fora pra dentro”⁵³.

Isso que diz o autor é a base sobre a qual se assenta toda a nossa discussão sobre o Controle do Imaginário nos termos de Costa Lima. Ora vejamos: se, por um lado, os discursos socialmente circulantes suscitam, por diferentes perspectivas, a tematização da ditadura, sobretudo nos anos em que Terron se apegava à escrita do romance com mais afinco, consolidando um contexto real para o controle cultural, decolonial, das pautas político-identitárias, antropocêntricas e etc., como se verá, por outro, o romance foge a tudo isso sendo político de dentro para fora, o que significa que Terron descola as referências da história e do mundo sócio-histórico para fazer o enredo, a realidade própria e interna da obra, e, por esse descolamento, deixa as figuras e referências descoladas em perspectivas e, por conseguinte, ainda mais potentes em termos de produção de sentido na metáfora que a obra enseja. Ou seja, o momento que enseja o tema não é, no caso do romance de Terron, motivo para hiperreferencialidades porque o que está em questão, em termos de matéria literária e ficcional, é outra coisa.

A ficha catalográfica de *Noite dentro da noite* é antecedida pela seguinte inscrição: “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles”. Essa é uma apresentação fundamental para a descrição do movimento da obra de valorizar mais a ficção, ela mesma, a realidade interna da obra, do que as referências externas. Isso, somado à sobreposição das referências na criação de uma realidade outra que é como se fosse a real, porém ficcional, potencializa as possibilidades da leitura da obra. Isso significa que o trabalho estético de concepção do romance permite falar da ditadura, do holocausto, de diversos outros fatos históricos para fazer pensar não apenas sua referencialidade, mas a matéria humana,

⁵² Cf. Frighetto (2020, p.161).

⁵³ Cf. Frighetto (2020, p.164).

questões humanas para além das humanitárias, sem que uma seja mais importante que a outra. Não se trata disso, de hierarquizar em importância questões humanas e humanitárias.

A ficção, nos termos que estamos entendendo, permite discutir as ambiguidades, as dúvidas, enseja um espectro maior de reflexão que o tratamento puro do dado. A ficção, nos termos de Costa Lima (2007), é feita de “quase enunciados”, sobre os quais não é possível decidir se verdadeiros ou falsos. A leitura estritamente apegada às correspondências do literário ao real, que suscita falas como “ler essa obra te fará entender o que aconteceu naquele período” ou “essa obra é um retrato fiel do período” ou ainda “essa obra conta a História”... esse tipo de leitura é sempre controlada pela necessidade de realizar o real a exaustão porque, no fim, isso vende. Não à toa estamos falando sobre como o mercado, hoje extremamente midiático, cuja grande moeda é a informação, é o vetor de origem dos vários mecanismos de controle do imaginário. Estamos afogados nas informações que se pretendem hiper-realidades, muito embora saibamos que o conceito de realidade é relativo. Temos precisado, no entanto, dessa ilusão porque vivemos nocauteados pelo controle contemporâneo.

Terron, desde a inscrição que antecede à ficha catalográfica e desde a dedicatória já anuncia como burlará, rasurará qualquer impressão de encontrar as referências ao real na obra. Na dedicatória, ele anuncia: “Dedicado àqueles que aparecem e desaparecem nestas páginas, pessoas cujas vidas ao serem escritas se transformaram em outra realidade. Para Egípcia do Crato”. O fato de que na obra há “pessoas cujas vidas ao serem escritas se transformaram em outra realidade” só reforça a discussão que fizemos até aqui. As referências, portanto, a personalidades históricas, nacionais e internacionais, dos mais diversos períodos da história brasileira e mundial, são apenas a primeira camada de produção de sentido sobre essas personagens que, no enredo, são outras pessoas com percursos narrativos próprios à lógica da realidade interna da obra.

Há nessa dedicatória uma outra peculiaridade. Egípcia do Crato, ao que parece, é um apelido, uma forma de tratamento a sua esposa, Isabel Santana, também sua editora e produtora gráfica, conforme consta em entrevista a Ronaldo Bressane⁵⁴. Pode-se perceber, portanto, como a dedicatória anuncia outra camada importante ao romance: além do descolamento de referências históricas, a obra, que no subtítulo anuncia um gênero extremamente referencial, a autobiografia, também descolará a biografia do autor na

⁵⁴ Cf. “João Carlos sai do armário” (BRESSANE, 2010).

composição de sua realidade interna, de modo que as experiências de vida do autor, no enredo, são outras experiências, como se fossem as reais, mas de outra natureza, ficcional.

Vamos aqui lembrar que Iser, nO *Fictício e o Imaginário*, traz a ideia de que a autoindicação do texto ficcional como um “como se” pressupõe a desrealização do real e a realização do imaginário. Isso significa, em termos práticos e já aplicados à *Noite dentro da noite*, que as evocações fáticas presentes em seu texto, ao se presentificarem no texto, já estão dispostas linguisticamente na composição de uma realidade outra que pode ser lida pelo lastro de real que possui, mas que dá forma a um outro universo, produzindo, ali, outros significados além dos referenciais. Antes de continuar, vamos entender melhor isso.

Em “Atos de fingir”, da obra *O fictício e o Imaginário*, o primeiro capítulo do livro, que coloca os termos de sua discussão, Iser, em duas seções, traz reflexões importantíssimas para a fatura desta análise. Ele parte do seguinte ponto: a oposição entre ficção e realidade, embora seja algo recorrente na cultura ocidental, no saber coletivo comum, não faz sentido: “Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário (die Zurüstung eines Imaginären)” (ISER, 2013). Portanto, só faz sentido pensar a ficção enquanto relacionada à realidade e ao imaginário, sem que isso implique uma relação de oposição. A ficção não pode ser o que não é realidade:

A relação opositiva entre ficção e realidade retiraria da discussão sobre o fictício no texto uma dimensão importante, pois evidentemente há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, não se repetem nele por efeito de si mesmas. Portanto, se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto (Iser, 2013, p.32).

Quando dados da realidade concreta são evocados na obra, transgride-se a sua facticidade através da elaboração metafórica própria da literatura e suas espessuras - metafóricas - de linguagem, nos termos de Costa Lima (2006). O imaginário, portanto, essa estrutura difusa, com estímulos de realidade advindos de uma realidade de outra natureza, ficcional, ganha concretude nas representações que informa, significando e ressignificando o real depois da disposição reflexiva própria do ficcional. A transgressão do dado pela metáfora é, portanto, o que conduz o difuso ao determinado. A constituição de uma ficção é a elaboração - social/coletiva e subjetiva, nos termos da catalisação do real sobre a qual já

teorizamos⁵⁵ - de uma concretude de natureza virtual a partir de dados de realidade que combinados no espaço da palavra, constituem uma realidade com aparência de real, porque funciona - mais ou menos - de acordo com as regras da realidade em que vivemos. Ou, nos termos de Iser:

Na conversão da realidade da vida real repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização (ein Realwerden) do imaginário (Iser, 2013, p.33).

A ficção, então, é construída na irrealização do real e na realização do imaginário, a partir dos quase-enunciados que, porque assim o são, permitem reformular o mundo dado e possibilitam a compreensão do mundo dado pela reformulação. Não à toa Costa Lima afirma - a contrapelo de Iser - que a *mimesis* não só tira do mundo, mas a ele sempre acrescenta algo.

Feito esse parênteses, adentremos, de fato, no enredo da obra e pensemos os descolamentos de sua facticidade para compreendermos melhor de que modo, portanto, a obra de Terron pode ser lida como uma ficção, mais do que um texto realista, e como essa ficção potencializa as leituras políticas, sociais, humanas através da metáfora que enseja. Um último resalte a ser feito, então, diz respeito ao fato de que a leitura da obra por essa perspectiva não despolitiza a discussão e, ao contrário, amplifica a política discutida porque, considerando as ambiguidades que produz, explora os meandros da reflexão que suscita, pensando o que tira do mundo e o que nele pode vir a construir.

O enredo, pois. E depois os artifícios estéticos. A história começa pelo seu fim. Apresentamos, contudo, este *plot* linearmente e contando-o, por tanto, de trás para frente. O personagem principal está em busca da própria história, da história de sua família. Desde criança ele ouve contar trechos dessa história e, porque criança, não os entende bem. Além disso, desde criança tem sérias suspeitas de que há algo que não o conecta de fato à história familiar, o que faz haver um ruído na sua história pessoal. Esse personagem busca por essas informações porque não tem uma memória que possibilite alguma linearidade narrativa para dizer: “eu nasci no ano tal, sou filho desses pais e quando eu era criança minha infância foi assim, minha juventude foi desse jeito”. Esse personagem principal, um jovem adulto, se vê impossibilitado de acessar sua vida antes dos 11 anos e, depois dos 11 anos, porque vivia tomando barbitúricos anticonvulsivantes, não tem muita certeza do que foi vivido e do que é delírio, efeito-colateral do remédio.

⁵⁵ Cf. Mello (2019).

A história, portanto, começa em 1989 e esse jovem-adulto morava no Rio de Janeiro. 8 anos antes, ele estudava arquitetura na FAU-UFRJ. Em 1989, ele já tinha desistido do curso e trabalhava no departamento de demolições de prédios vazios da universidade, onde, durante a graduação, tinha feito seu primeiro estágio. Em 1989, ano em que a história começa e termina, já eram dez anos após a anistia, a abertura política já tinha tido andamento desde o governo Figueiredo, e um político, metalúrgico de origem, disputava as eleições.

O jovem recebia um dinheiro da mãe, que não via há bastante tempo, mas não se lembrava muito de seu passado e não estava exatamente certo do porquê não via essa mãe há tanto tempo. O passado, aliás, lhe chegava via telegramas assinados por Curt Meyer-Clason, alguém que ele ainda não conhecia, mas estava prestes a conhecer e que aos poucos contava a história do jovem e lhe prometia entregar uma caixa com algumas fotografias e uma fita K7 gravada pela mãe, em que ela narra parte da história que buscava. Curt, no entanto, já havia ouvido a fita e adiantava ao jovem alguns episódios nas cartas que trocavam. Além disso, Curt, porque conhecia, por diferentes razões e circunstâncias, muitas pessoas envolvidas na história do jovem e de sua família, acabava lhe narrando alguns episódios para além da fita gravada pela mãe. Segundo Curt a memória desse jovem em busca de si “era uma ilha de edição quebrada, uma ilha que percorria a pé a procura de lembranças, pistas apagadas pelo tempo” (Terron, 2017, p.298).

O passado também lhe chegava em doses homeopáticas através do tio Hugo, que, inclusive, o ajudara com todo o processo de ir estudar no Rio de Janeiro. O tio lhe enviava cartas e recortes de jornais com notícias da mãe, que trabalhava instalações artísticas de gelo em locais importantes para os anos da ditadura: “locais ermos usados para desova de desaparecidos, cemitérios de indigentes onde foram descobertos cadáveres em covas rasas, nos cafundós do Araguaia...” (Terron, 2017, p.303). Sua mãe, a Rata, química de formação, trabalhava essas instalações de gelo durante esses anos em que desaparecera do filho e fora ser combatente direta da ditadura, embora antes disso, nos anos de chumbo, ajudava Karl, irmão dela e tio do jovem, fazendo explosivos para a guerrilha: “a abertura política não passava de ficção” (Terron, 2017, p.310). E ela precisava continuar resistindo em nome dos que sequer tinham voz para lutar.

O político metalúrgico que estava disputando as eleições naquele ano faria um comício no Rio Centro, na Candelária, em 10 de novembro. O jovem, sem nome ao longo de toda narrativa, fora sequestrado por um grupo de extrema direita que queria que ele participasse de um atentado a esse comício: “milícias de extrema direita caçavam novos asseclas entre os estudantes, mas só encontravam inglesinhos pálidos da Zona Sul com

camisetas pretas que alardeavam A Cura” (Terron, 2017, p.313). Era o segundo sequestro de sua vida. O primeiro havia custado a vida de seu pai biológico. Mas os sequestradores do grupo de extrema direita queriam explosivos, que poderiam ser obtidos no departamento de Demolições em que o jovem trabalhava: “queriam conter a escalada da campanha do candidato metalúrgico à presidência da república. Os comunistas não chegariam ao segundo turno nas eleições nacionais como andavam dizendo” (Terron, 2017, p.317). A ideia era “explodir o palanque do último comício da campanha presidencial do metalúrgico. O comício aconteceria na Candelária. Milhares estariam presentes, e outros alvos importantes acompanhariam o candidato no palanque (...)” (Terron, 2017, p.317). O grupo queria também que o jovem fosse responsável pelo projeto da instalação dos explosivos na estrutura do comício.

Esse grupo de extrema direita perseguiu o jovem, sequestrou seus documentos - que só seriam entregues quando da execução do projeto -, o ameaçou e o agrediu. Eles também encontraram e sequestraram a Rata, sua mãe, em troca do serviço. Um dos integrantes desse grupo era ninguém menos que Hassan Sader Gamarra, seu principal agressor na infância, seu *bully*, filho de militares torturadores que trabalharam para a ditadura. Sim, a infância do menino se passou durante os anos de chumbo. Diante das ameaças e agressões, o jovem cumpre a missão de instalar os explosivos no palanque do comício e corre, até ouvir a explosão. Desesperado, o jovem telefonou para a Casa do Sol (famosa casa de Hilda Hilst), onde Curt estava, e foi orientado por Curt a tomar o primeiro ônibus para Campinas, já que já planejavam se encontrar, em algum momento, para a revelação da história familiar complexa de que era parte.

De tudo dito até aqui, sabemos que “a história começou desse modo em 1989, ao mesmo tempo em que se encerrava (Terron, 2017, p.12): em 1989 um jovem, na Casa do Sol, de Hilda Hilst, começa a terminar de reconstituir a própria história a partir do que lhe contava Curt Meyer-Clason, o tradutor de Guimarães Rosa para o alemão. Esse é o ponto onde a história começa e também onde termina: *Da capo al fine*, como diz o narrador tantas vezes. Em 1989, Curt veio ao Brasil, à Casa do Sol, para dar uma palestra, uma conferência sobre o seu estudo sobre o Fenômeno da Voz Eletrônica, de que a história dos Reiners era parte: “Para ilustrar essa fala, exibirei treze fotografias de uma família que conheci, disse Curt Meyer Clason, fotos de pessoas de quem privei da intimidade e cuja lembrança atual se resume a estas imagens recebidas pelo correio em uma caixa de sapatos”. Tudo o que restou de uma família (...)” (Terron, 2017, p.368). No entanto, Curt não contava com uma presença um tanto inesperada em sua palestra: a de, talvez, Fritz Zander... alguém que o confrontou chamando-o

de mentiroso e impostor na frente de toda a plateia; alguém que o matou na sequência com dois tiros. Curt, cuja identidade foi colocada em xeque pelo matador, só teve tempo de mandar que o jovem atrás da própria história e da história de sua família adotiva fosse ao encontro de Hugo, um dos tios, na fazenda em Sumidouro: “Da capo al fine, volte ao princípio de tudo, aos pântanos, volte à cratera da Pedra Negra, somente assim os segredos do Ano do Grande Branco lhe serão revelados” (Terron, 2017, p.372).

Ao ir ao encontro de Hugo, o quebra-cabeça de seu passado começa a se fazer melhor, com a ajuda do relato do próprio tio e do conteúdo da fita K7 e das fotografias, que Curt o havia enviado. O fato é que sua perda de memória e o motivo pelo qual não se lembra de absolutamente nada de seu passado e de depender que alguém o narre o que vivera até o presente se deve a um acidente. O jovem sofreu um acidente na infância, aos 11 anos, sete anos depois de ter sido integrado à família adotiva, e perdeu a memória, não reconhecendo absolutamente nada ao seu redor depois do ocorrido. Ele brincava de esconde-esconde na escola, não viu uma coluna, uma pilastra, bateu a cabeça e “acertou a nuca com força no concreto ainda fresco, cercado por tapumes” (Terron, 2017, p.11). Depois desse episódio, em 17 de julho de 1975, que ficou nomeado pelo narrador como o “Ano do Grande Branco”, o jovem ficou à deriva no mundo, re-conhecendo a realidade ao seu redor, sem saber o que viveu antes. Curt, o tradutor, enquanto esteve vivo, contou ao jovem, principalmente através de cartas, o que sua mãe adotiva, a Rata, contou sobre a história de seus 11 primeiros anos de vida. Sim, a mãe (Rata) do personagem principal, contou ao tradutor Curt, a história do menino e, no tempo da narrativa, o tradutor conta ao menino, então, o que lhe fora contado pela Rata até ser assassinado na Casa do Sol e deixar que o fim do quebra-cabeça seja resolvido entre o jovem e seu tio Hugo.

Rata havia deixado com Curt, o tradutor, uma caixa com uma fita K7, onde estava gravada a história do menino, além de 11 fotos. E é essa caixa que Curt, na Casa do Sol, entrega ao jovem. A história do jovem, em síntese, é: Karl Reiners, irmão da Rata e seu tio, foi guerrilheiro do MR-8 durante a ditadura de 1964 e participou do sequestro do embaixador alemão, de quem o jovem é filho biológico. Com o assassinato não-previsto do embaixador pelos guerrilheiros, na frente do jovem quando era menino, devido a um imprevisto na ação do sequestro, o menino fica com Karl, que, tendo a vida que tinha, não podia cuidar da criança e, com a ajuda do irmão Hugo, o entrega para Rata:

O MR-8 empreendeu uma tentativa de sequestro do embaixador alemão. Algo saiu errado na emboscada feita por Karl e mais quatro companheiros em plena luz do sol diante da escola alemã onde o filho do embaixador estudava na Urca, o segurança armado reagiu, o embaixador foi atingido no tiroteio e morreu no carro enquanto eles fugiam. Com o filho dele em seu poder, os guerrilheiros seguiram até o aparelho

que lhes havia sido designado para a retenção do sequestrado. Lá, depois de uma votação tensa que quase terminou em pancadaria, decidiram que Karl se incumbiria do problema, abrigando o garoto na residência de sua irmã no Mato Grosso (Terron, 2017, p.452).

Curt, o tradutor, explica ao jovem em busca de sua própria história: “Você tinha sido arrancado de sua família. Testemunhou o assassinato de um homem, de seu próprio pai, e viajou ao longo do dia e da noite na companhia daquele desconhecido, de Karl Reiners, cúmplice dos assassinos do embaixador alemão, (...)” (Terron, p.376). A história do jovem com Karl, a Rata, Hugo e o homem que se dizia o seu pai, portanto, tem início porque esse jovem presenciou a morte do pai, embaixador alemão em missão no Brasil na época da ditadura, em uma emboscada que deu errado já que os guerrilheiros envolvidos deviam sequestrá-lo para servir de barganha com o governo para suas exigências políticas. Tendo o embaixador, pai do jovem-menino, sido morto, esse jovem, então menino, fora entregue a Karl, um dos guerrilheiros, cuja missão era cuidar desse menino enquanto ordens superiores viessem para definir o que fazer diante do problema. O fato é que:

Passadas vinte e quatro horas da noite de 113 de dezembro de 1968 em que a Junta Militar anunciou o AI-5, Karl apareceu inesperadamente na casa que a rata e o homem que se dizia seu pai [pai do jovem] ocupavam na rua Comandante Costa, em Cuiabá, levando pela mão um menino desconhecido que não devia ter mais de quatro anos de idade. A rata acabava de ser mãe pela primeira vez, e seu corpo ainda guardava sinais da gestação. O menino não falava português, apenas balbuciava negativas em língua estrangeira e chorava. Karl parecia extenuado, pois tinha dirigido de algum ponto do sudeste do mapa até Cuiabá quase sem interrupção, com o menino dopado no banco traseiro do Corcel. A rata não via o irmão desde maio de 1964. (...) Não mereceu explicação da parte do irmão, apenas o pedido para que cuidasse do menino, (...). Era melhor que não soubessem de nada, disse Karl Reiners (...), em breve voltaria para resgatar o hóspede. Sabia que o homem que seria seu pai estava para se transferir a uma agência do Banco do Brasil no oeste do Paraná. A mudança seria conveniente para não despertar suspeitas. Chegariam ao novo destino com dois filhos, ninguém estranharia nada. Não deviam se apegar ao menino silencioso, pois sua estada era circunstancial e temporária. Aguardava ordens superiores, ordens que talvez demorassem a chegar. Que talvez nunca viesse. Cumpriu somente o que lhe ordenaram. As informações eram suficientes para não comprometê-los. Por idêntico motivo não poderia passar a noite na casa da irmã. Era procurado, estavam em seu encalço. Dizendo isso e capengando de cansaço, Karl Reiners entregou um revólver Rossi calibre .32 ao homem que viria a se dizer seu pai (...) (Terron, 2017, pp.281-282).

O menino, sequestrado junto do pai, tinha nacionalidade alemã e não falava português, de modo que a interação com seus sequestradores era nula. Karl, o guerrilheiro, ficou incumbido de dar um fim no menino. Ele pediu a ajuda do irmão, Hugo, para levar o garoto para a irmã que ele e Hugo tinham em comum, a Rata. Hugo e Karl viajaram do Rio de Janeiro a Cuiabá, com o menino, de carro, esquivando-se da polícia, que procurava por Karl, para entregá-lo à Rata. Feita a entrega e diante da escalada do autoritarismo no contexto do

país, Karl se entrega à Guerrilha do Araguaia e acaba assassinado, como os demais militantes, pela polícia brasileira.

A Rata, agora mãe adotiva do jovem, era casada e tinha um filho biológico. O jovem, então menino, ganhava, portanto, uma nova família, a família Reiners, após o trauma de ter visto seu pai biológico ser assassinado: pai, mãe e irmão novos. No entanto, como era o filho do embaixador sequestrado, ficou sendo procurado pela polícia da ditadura, o que fez com que sua nova família tivesse de se mudar com bastante frequência, de uma cidade a outra, cada vez que o cerco se fechava para eles. Uma semana depois de ir do Rio à Cuiabá, por exemplo, se mudam para Medianeira, no Paraná. E depois para Curva do Rio Sujo. E assim por diante.

O menino tinha cerca de quatro anos quando do episódio do sequestro. Tempo depois de ter sido integrado à nova família e logo após a recuperação do acidente na escola (o que acontece quando tinha onze anos), acabou assassinando o irmão mais novo com um tiro, em uma brincadeira de bang-bang entre irmãos em que o menino portava o revólver entregue por Karl ao pai adotivo no dia da entrega do menino à família. O revólver foi encontrado pelas crianças no armário e incluído na brincadeira.

A infância desse jovem que procura a própria história bem como a história da família que o adotou é bastante peculiar. Primeiro porque se dá sob o trauma de, com quatro anos de idade, ter visto seu pai biológico ser assassinado. Depois porque é colocado em uma família, que o adota, totalmente diferente porque, apesar de também ter origem alemã, não tinham as tradições, a cultura e muito menos a língua que o menino falava. Também porque esse menino acaba sendo o assassino de seu irmão mais novo e adotivo sem querer. E, por fim, porque sete anos depois de ser integrado a essa família, a família Reiners, sofre um acidente na escola, bate a cabeça e perde absolutamente toda a memória do que viveu nos seus primeiros onze anos de vida.

Esse período, portanto, dos onze anos em diante, é retratado na obra como um período em que o menino passa a ter que tomar constantemente barbitúricos anticonvulsivantes por causa do acidente, o que o deixa constantemente confuso e vivendo episódios de delírio. É também um período em que, como desde que chegara à família Reiners, têm de ficar fugindo da polícia e ele sequer sabia o porquê, já que não se lembrava de nada. As fugas constantes faziam com que a vida da família vivesse constantemente encaixotada porque, como nunca sabiam quando teriam que sair fugidos novamente, mantinham os poucos objetos que tinham dentro das caixas de mudança. O personagem repete sempre na narrativa que não entendia por que morava em uma casa encaixotada. A família, no entanto, tendo adotado o menino

sequestrado, acabara cúmplice de Karl e do MR-8 e por isso estava constantemente sendo perseguida pela polícia que buscava pelo filho do embaixador alemão.

E se as fugas tinham motivações e razões que ele não se lembrava, era ainda mais confuso entender as histórias que a Rata lhe contava durante as viagens: episódios vividos por Karl, por ela, pelo Hugo, pequenos trechos que mais emaranhavam do que esclareciam o quebra-cabeça. Por isso era uma infância cheia de muitos medos e dúvidas: o menino passa um bom período duvidando daqueles pais, não se reconhecendo na fisionomia deles, questionando se tinha tido um irmão e confrontando a mãe sobre isso, já que não se lembrava de ter matado o irmão em razão do acidente, além de vivenciar a anormalidade de uma rotina familiar cheia de conflitos e cochichos, uma espécie de vida secreta que não compreendia também devido à perda de memória.

O grande refúgio desse menino, nessa infância bastante fora da curva, era a leitura: “Os livros lhe faziam bem, mesmo que não entendesse o que diziam. Era reconfortante saber que outros também sofriam. Não podiam ser senão mensagens enviadas por pessoas que não tinham a quem recorrer” (Terron, 2017, p.45). Os remédios que tomava davam a concentração necessária para a prática da leitura e “os livros que chegavam às suas mãos vinham de lugares inesperados, e o surpreendiam com sinais de vida em parapeitos desconhecidos a ponto de nomes de países e de cidades serem apenas palavras sem significados”. Livros de viagem, diários de viagem eram seu gênero favorito.

A escola em que passou a maior parte do tempo tinha uma estrutura organizacional extremamente cruel que reproduzia a cultura e a hierarquia da sociedade sob a ditadura. No entanto, “nas ruas de Curva do Rio Sujo ninguém parecia preocupado com a ditadura escolar, disse Curt Meyer-Clason, com a opressão que o torturava na sexta-série. Todos viviam suas vidas sem se darem conta do horror” (Terron, 2017, p.55). Mas o menino conheceu de perto as agruras do regime reproduzidas no microcosmo escolar: era constantemente vítima de *bullying* e tortura pelo grupo dos Botinas Negras, liderado por Hassan Sader Gamarra. Os Botinas Negras, com suas gôndolas reluzentes, “nasceram para herdar o comando que pertencia a seus pais e antes disso a seus avós” (Terron, 2017, p.59); “Eram filhos de militares e traziam a lógica da caserna para a sala de aula” (Terron, 2017, p.57). Hassan Sader Gamarra, especificamente, líder do grupo, “era filho do alfaiate dos oficiais da cavalaria, um major, além de ser o único aluno tratado apenas pelo nome” (Terron, p.40). As torturas que sofria desse grupo de meninos que fazia a sexta série com ele explicitamente reproduziam o que seus pais, integrantes dos grupos militares pró-ditadura, faziam com os adversários de esquerda. Gamarra, em um desses episódios de violência e *bullying*, após amordaçar o menino

com uma câmara de pneu e sufocá-lo e espancá-lo diz: “É assim que mí papá hace con los comunas (...) y ellos siempre hablan todo” (Terron, 2017, p.61).

A região em que cresceu, por si, já é um lugar de muitas histórias históricas que conectam o Brasil ao mundo. A Guerra do Paraguai é muito presente, a cultura alemã e a presença nazista na fronteira entre o Brasil e o Paraguai, os indígenas guarani e seus diversos povos nas fronteiras entre Brasil, Paraguai, Bolívia e Argentina. A ambiência linguística por sua vez mistura o português, o alemão, o espanhol, o guarani e suas respectivas culturas. Esses elementos enquadrados pelas duas ditaduras pelas quais o Brasil passou (1937 e 1964) conformam a realidade interna da obra, para além do contexto internacional entre esses dois períodos, o da Segunda Guerra Mundial.

Com o acidente sofrido, em que caiu e bateu a cabeça, que foi grave e o deixou três dias em coma, o menino passou a ter que tomar constantemente barbitúricos: diariamente tomava cápsulas de fenobarbital, “um anticonvulsivo usado pelo programa de eugenia alemão para assassinar crianças deformadas e retardadas” (Terron, 2017, p.35). E é aqui o ponto nevrálgico da obra, a origem da família Reiners. A história desse medicamento é também a história do avô do menino e da família Reiners. Isso porque o avô adotivo do menino, chamado Georg, o pai da Rata, de Karl e Hugo - um alemão que veio ao Brasil quando criança, com seus pais, no projeto do marido da irmã de Nietzsche de fundar, na fronteira com o Paraguai, a Nueva Germania (a nova Alemanha Nazista) - fora também um dos maiores torturadores do DOPS desde a ditadura Vargas, quando trabalhou com Filinto Müller em um projeto capcioso de levar, do Pantanal para a Alemanha, a matéria prima do fenobarbital.

O remédio que o jovem-menino tomava, o fenobarbital, havia sido inventado e testado em centros de eutanásia de crianças órfãs na Alemanha por volta de 1937, ano em que Filinto Muller, o chefe da polícia política de Vargas, visitou esse centro de eutanásia - junto de Georg Reiners. O centro de eutanásia era o centro de Bernburg. Diz a lenda que Curt Meyer-Clason trabalhou junto de Filinto Muller nas negociações de um diamante que podia ser encontrado na região do Pantanal de que uma das substâncias extraídas faria parte da composição do fenobarbital: a substância era separada do carbono e misturada à fórmula do fenobarbital aplicada aos internos de Bernburg:

Em 1940, Hitler necessitava de grande quantidade de diamante negro para a manutenção de seus planos bélicos, disse Zander pondo o livro de lado. Esse tipo de minério carbonado usado na fabricação de armamentos passou a ser alvo de disputa entre os Aliados e o Reich. A produção do cristal se concentrava na Bélgica e na Holanda, contudo os comerciantes e técnicos desses países, sob a orientação de Londres, boicotaram arremetidas comerciais de Berlim. Com a idêntica recusa de produtores na África do Sul e Austrália, dessa vez influenciados pelos Estados Unidos, a alternativa que se ofereceu foi o Brasil. As portas da Europa se fecharam e

Himmler se encarregou de montar uma quadrilha internacional para a obtenção do produto, enviando-a ao Brasil, que ainda se mantinha neutro no conflito. (...) os ianques foram responsáveis pelos torpedeamentos [dos submarinos], forçando a tomada de posição [do Brasil] contrária ao Eixo por parte de Vargas. A causa dessa decisão foi apagada em definitivo da história, porém, assunto de gângsteres, continuou Zander, um simples desentendimento acerca da propina a ser paga a políticos pelo direito de explorar a mineração na bacia do Pantanal matogrossense atingida por gigantesco meteoro há milhões de anos. Nessa cratera pode ser encontrado o diamante negro mais duro do planeta, um arsenal subterrâneo descoberto pela quadrilha de Himmler aplicado na construção de tanques de guerra e submarinos, mas também o ingrediente secreto da fórmula do fenobarbital experimentado em Bernburg (Terron, 2017, p.332).

A história do medicamento alemão se conecta com o menino da mesma nacionalidade e com a família adotiva, a família Reiners, que também tinha origens alemãs. O avô adotivo, Georg Reiners, casado com Antonieta (a avó adotiva), foi uma das crianças vindas da Alemanha Nazista para a fronteira do Paraguai com o Brasil, para a região do Chaco Paraguaio, para fundar a Nova Alemanha ariana, diante do fracasso do Nazismo no contexto da Segunda Guerra Mundial. Essa história fica conhecida pelo jovem desmemoriado porque quando ele encontra Curt na Casa do Sol para pegar a caixa com as fotografias e a fita, Curt conta que as fitas com a narração de sua história pela Rata estão com o tio, na fazenda onde morava Hugo, em Sumidouro. Na casa do tio, então, ele descobre o passado da família adotiva.

Elizabeth Förster-Nietzsche, irmã de Friedrich Nietzsche, casou-se com Bernhard Förster em 1885. Seu marido, um antissemita convicto, inconformado com o resultado da segunda guerra, decide se mudar para a região do Chaco Paraguaio e fundar uma nova colônia ariana no Novo Mundo. Bernhard e a esposa convenceram 14 famílias a se mudarem com eles para fundar a Nueva Germania. É claro, fracassaram no seu intento: não conseguiram se adaptar à região em razão de suas condições climáticas, de infraestrutura, populacional... não conseguiram sequer cultivar a terra, já que o Chaco não era passível de tratamento com técnicas europeias de cultivo. As famílias perceberam a enrascada que toparam:

O ambiente em que se encontravam, não muito diferente do existente nos miseráveis casarios indígenas em torno de Nueva Germania, não sugeria o renascimento ariano apregoado por Bernhard e ansiado por eles. Como sombras órfãs de seus corpos, os chamacocos da região espalhavam mau cheiro, invadindo vielas de Nueva Germania atrás de restos de comida e intrigados pela presença de homens brancos: (...) (Terron, 2017, p.381)

O plano de refazer a raça ariana, nos termos propostos por Hitler, foram por água abaixo quando a aproximação entre os indígenas e os alemães começou a acontecer:

A superioridade racial em que acreditavam começou a ruir diante dos olhos dos colonos quando o menino chamacoco apresentou um menino alemão com seu sagui, disse Hugo com os olhos fixos no mocho pousado no mourão do lado de fora da janela, e seria esse mesmo macaco que transmitiria hidrofobia ao filho do colono.

(...). O vírus da raiva, invisível a olho nu, daria aos colonos uma lição sobre a superioridade, a de que tudo que existe merece ser destruído (Terron, 2017, p.382).

O menino alemão, filho do colono e presenteado com o sagui era, então, Georg, avô adotivo do jovem-menino em busca de sua história e pai da Rata, de Karl e Hugo. Não havendo vacina antirrábica na época, não havia nada a ser feito. Mas Georg, em estado terminal por causa da raiva contraída, foi salvo quando uma índia chamacoco, fala com Elizabeth através de Antonieta, uma colona que entendia a língua indígena, que sabia como curar o menino. A índia junto de Antonieta e da mãe do menino o levam para El Diablo, de descendência kadiwéu, que com a flor-vampiro, a pyhareryepypepyhare, um musgo ou líquen, poderia salvá-lo.

Aqui vale o parêntesis de que toda a história da família Reiners é também a história desse musgo, que curou Georg, que curou seu neto dos ataques epiléticos por conta do acidente na escola. O musgo que, descoberto durante a Segunda Grande Guerra, deu origem aos barbitúricos que o menino tomava. A Segunda Guerra em que Hitler ascendeu o nazismo e a ideia de Alemanha Pura, é aquela em que Bernhard Föster se inspira para, na América do Sul, implantar uma extensão: a Nueva Germania. Este, o lugar onde nascera e crescera Georg, o avô adotivo.

O fato é que Georg foi tratado por El diablo, aquele que envelhecia tudo o que tocava. E que fez do menino-Georg um menino-velho que se apaixona e se casa com Antonieta, aquela que ajudou a curá-lo, a avó postiça, portanto, do menino desmemoriado. Georg se tornou El Cazador Blanco, o que vestia a máscara com pregos nas visitas que, com Filinto Müller, fazia a Bernburg, o centro onde testavam a flor-vampiro, a pyhareryepypepyhare, em campos de concentração de crianças órfãs na Alemanha Nazista. Georg, nos tempos do Governo Vargas, era esse agente do Estado que perseguiu e quase matou Curt, o tradutor.

A pyhareryepypepyhare é justamente a substância que, anos depois do tratamento de Georg, havia sido levada por ele, El Cazador Blanco, e

(...) por Filinto Muller ao Centro de Eutanásia como objeto de pesquisa de cientistas liderados pelo dr. Irmfried Eberl, depois incorporada ao grupo de meninos judeus sob os cuidados do então jovem bioquímico [Kurt], deficientes que eram usados como cobaias em pesquisas com o fenobarbital. Então pyhareryepypepyhare não passava de um microrganismo desconhecido, uma bactéria que prometia ser a origem de novas armas químicas, que se desenvolveu e se tornou um líquen, a flor-vampiro (Terron, 2017, p.209).

O fato é que

Inicialmente, o fenobarbital foi desenvolvido como arma química, (...). Entretanto, ao ser testado em ratos nas dependências farmacêuticas da IG Farben, conglomerado ao qual pertencia a Bayer, o dr. Fischer descobriu propriedades hipnóticas na substância, e decidiu testá-la em personalidades desagregadas como sonâmbulos, histéricos, psicóticos e retardados mentais (Terron, 2017, p.247).

Georg, El Cazador Blanco, acompanhou Müller em sua expedição na Alemanha, incluindo-se aí sua visita ao Centro de Eutanásia de Bernburg, também para aprender práticas de interrogatório da Gestapo e se especializar nesse assunto. Foi assim que se tornou um dos maiores torturadores do DOPS de Vargas, o principal torturador de Felinto Müller e conheceu, de perto, a eficácia do fenobarbital.

Por volta de 1942, Curt foi preso, na Ilha Grande, no Rio de Janeiro: “ele era apenas um comerciante sem qualquer ligação com o Terceiro Reich. Detinha cargo de executivo na filial de uma empresa norte-americana de importação e exportação em Porto Alegre cuja matriz ficava em Boston, o que levantou suspeita” (Terron, 2017, p.329). Nas palavras do próprio Curt: “fui acusado de transmitir a localização de navios civis a um submarino da Kriegsmarine, disse Curt Meyer-Clason, os navios foram torpedeados e todos os passageiros morreram. Confessei o crime sob tortura, me condenaram a vinte anos, mas sou inocente”. (Terron, 2017, p.330). Curt tinha sido tomado como espião no Brasil e fora preso. Ele na verdade é uma figura ambígua dentro do livro. Embora diga que as acusações são falsas, outros personagens levantam histórias sobre Curt, que o fazem uma figura cruel.

Enquanto Curt esteve preso na Ilha Grande, foi torturado por ninguém menos que Georg, El Cazador Blanco, a serviço da polícia política de Vargas e Müller. Na prisão acaba conhecendo Kurt Méier, que havia sido um jovem bioquímico no Centro de Eutanásia de Bernburg. Kurt havia sido preso na Ilha Grande em 1946, logo após a prisão de Curt, e também foi torturado por Georg antes de fugir da prisão, em 1964, quando conheceu Karl. Kurt “se especializara em farmácia bioquímica na universidade de Barmen e apenas isso o salvou de morrer entre milhões de rapazes de idades parecidas à sua no Dia D no litoral da Normandia, na batalha de Stalingrado (...)” (Terron, 2017, p.182). “Apenas isso o salvou” porque seu conhecimento adquirido ao longo de sua formação nos laboratórios Bayer e no Centro de Eutanásia foi o que o fez importante e necessário à designação para a tripulação do submarino U-564. Em síntese:

Trabalhei em Bernburg, disse o bioquímico alemão, sob as ordens do dr. Irmfried Eberl, a quem prestei bons serviços no Centro de Eutanásia. Então eu estava integrado ao Aktion T4, não sei se você sabe do que se trata. Era responsável pelas crianças, e me especializei na sintetização e manipulação de substâncias barbitúricas com diferentes graus de eficácia para os mais diferentes usos. Trabalhei com ratos nos laboratórios Bayer, onde participei de uma pesquisa sobre desvios comportamentais em cobaias sob o efeito de medicamentos experimentais. (...) Após o estágio nos laboratórios Bayer e a passagem por Bernburg, o bioquímico acabou designado ao gabinete do dr. Theodor Morell, de onde foi integrado à tripulação do U-564 nos instantes finais da guerra (Terron, 2017, pp.188-189).

O bioquímico concluiu, portanto, seu estágio nos laboratórios Bayer, com Joseph Von Mering e Emil Fischer, os pesquisadores responsáveis pela sintetização do fenobarbital, e depois se voluntariou para as tropas da Gestapo: “no processo de qualificação e treinamento, superiores souberam de sua formação científica, enviando-o ao orfanato de Bernburg para colaborar no então incipiente projeto de eugenia com crianças deformadas” (Terron, 2017, p.246). Sua experiência de análise dos desvios comportamentais dos ratos nos laboratórios Bayer foi determinante para conseguir o posto na análise comportamental daquelas crianças às quais se aplicaria o barbitúrico: “ao bioquímico coube um grupo de meninos judeus cujas idades variavam entre três e doze anos. O lugar, outrora um orfanato, fora adaptado para funcionar como laboratório” (Terron, 2017, p.246). Assim, como era

um bioquímico cuja especialidade era a fabricação de barbitúricos como o fenobarbital, e foi isso o que garantiu seu lugar na tripulação do U-564 da Kriegsmarine que navegou pelo Atlântico Sul, pois existia a bordo um viajante secreto necessitado das pílulas por ele fabricadas sob orientação do dr. Theodor Morell, clínico geral responsável pelo tratamento médico da alta cúpula do Reich (...) (Terron, 2017, p.182).

O submarino tinha uma missão aparentemente secreta, mas, na verdade, estava destinado a se perder pelo Pantanal brasileiro. Em verdade, não se tratava de “se perder”, mas de “fazer regressar a seu ponto de origem, ao Pantanal mato-grossense, à selva, o passageiro secreto do compartimento isolado da tripulação, a quem o bioquímico fora encarregado de suprir com doses de fenobarbital por toda a viagem” (Terron, 2017, p.211). O passageiro, aparentemente, era um menino internado em Bernburg, hospedeiro da pyhareryepypepyhare: “O U-564 conduziu a pyhareryepypepyhare de volta aos pântanos de onde fora colhida, pagando por isso o preço da morte de sua tripulação” (Terron, 2017, p.211). Mas Kurt sobrevive e é acolhido e tratado pelos indígenas Kadiwéus.

Não apenas Curt sabia da história de Kurt, o bioquímico, mas Karl também a sabia e contara à Rata, que contara ao menino durante as viagens de fuga. Kurt, o bioquímico, abrigou Karl na selva, no Pantanal, quando este lá se perdera em missão da guerrilha. Em 1964, Karl ia a Jaciara para lutar ao lado dos camponeses pelos projetos do recém-deposto Jango, porém se perdeu na região do Pantanal, colapsara e precisara de ajuda para recobrar as forças. Ajuda essa que veio do bioquímico que já vivia e estava familiarizado com a cultura dos Kadiwéus.

Assim, além de ter prendido e torturado Curt, Georg também prendera e torturara Kurt, o bioquímico. O fato é que quando Curt saiu da Ilha Grande e fora libertado da prisão, foi para São Paulo e iniciou seus estudos e testes do Fenômeno da Voz Eletrônica para registro de vozes descarnadas. Foi quando ficou amigo de Hilda Hilst, filha de um alemão da

Alsácia, e se apaixonou por ela. Fora Hilda, aliás, que sintonizara, pela primeira vez, uma voz vinda do mundo metafísico no aparelho que Curt construía para o fenômeno que estudava. De onde concluiu que “não havia outro fenômeno de voz eletrônica no Brasil a não ser o som do genocídio” (Terron, 2017, p.361). Depois que Hilda o abandonara, “desistiu de tentar compreender a fala dos mortos, preferindo ouvir os vivos. Foi o que fez: traduziu poetas brasileiros e portugueses, entre eles alguns poemas de seus amigos Hilda Hilst e Hugo Reiners, publicados em obscuras revistas alemãs” (Terron, 2017, p.361). Depois disso, regressou à Alemanha, tornou-se tradutor literário de obras expressivas da língua portuguesa para o alemão e consolidou, de fato, sua amizade com Hugo Reiners, tornando-se seu confidente e o principal detentor dessa história secreta dos Reiners.

Noite dentro da noite termina, portanto, no momento em que o personagem que busca pela própria história e o leitor terminam de sabê-la ou, melhor dizendo, de atar o passado e o presente do jovem e da família. Ou, ainda, no momento em que ambos terminam de acessar alguns de seus fragmentos que, no diz-que-me-disse das vozes que narram, adquirem versões diferentes de acordo com quem os narra. Ou seja: ao fim e ao cabo, sabe-se por alto sobre as histórias do menino, dos Reiners, de Curt, etc., sem saber, ao certo, qual é a melhor versão ou a versão correta dos fatos. E se o enredo termina como começa, a forma narrativa também: não à toa o primeiro capítulo narra a história do esquecimento e o último a história de como se lembrou do esquecimento e de tudo que supostamente vivera e tivera apagado da memória ou, ao menos, imiscuído em alucinações por causa dos barbitúricos.

Essa é, como já se deve ter notado, uma narrativa que vai sendo contada, em segunda pessoa (um ponto de vista bastante diferente), de modo bastante irregular, não-linear, com sobreposições de tempos, espaços, personagens... sobreposições que se intensificam gradativamente, à medida que novos personagens e elementos e informações vão aparecendo no texto. As sobreposições trabalham com informações interpoladas, que amarram o que já foi dito e adiantam o futuro da narrativa. Assim, indícios do fim, da lembrança, vão sendo despreziosamente apresentados no enredo, de forma bastante diluída, como pistas para um leitor atento, em meio às descrições e pormenorizações. Por exemplo, já na página de número doze, de um romance de quase quinhentas páginas, é possível encontrar a frase que é metonímia o enredo: “Naquele esconde-esconde, a rata sempre lhe dizia, você foi o único a não ser encontrado” (Terron, 2017, p.12) - essa frase é o coração da história do menino sequestrado que nunca fora encontrado pela polícia e por ninguém (sequer por ele mesmo, que passa o enredo buscando a si).

Isso tudo funciona de modo a: 1. jogar com as diferentes versões dos fatos a depender da perspectiva de quem narra (o que reforça a ideia de que não é possível narrar o real senão lidar com as diferentes versões oferecidas sobre ele); 2. ir pouco a pouco montando um quebra-cabeças opaco, difuso, pois, pelas diferentes perspectivas, há informações que não são, de modo algum, definitivas. *Noite dentro da noite*, portanto, é um romance feito de histórias dentro de histórias. Elas todas, histórias soturnas, obscuras, anoitecidas como é a humanidade. As histórias vão saindo umas de dentro das outras, sem ser possível determinar qual veio primeiro porque, de algum modo, são coincidentes: a história do musgo é a história do fenobarbital que é a história da família Reiners, que é a história da ditadura militar de 1964 e do Estado Novo, que é a história da Segunda Guerra Mundial, que atravessa a história da América Latina, do Brasil, do Pantanal, dos indígenas Kadiwéus, etc. A humanidade, atemporalmente, é esse anoitecer constante das relações com o Outro, com os espaços, como uma destruição iminente, em potência, esperando a oportunidade de ato.

Não é possível deixar de pontuar que, assim como são histórias dentro de histórias, o livro é todo constituído por vozes dentro de vozes: Curt conta o que a Rata conta; Curt também conta o que Georg e o bioquímico contaram; A Rata conta o que viveu e o que Karl, Hugo e “O homem que se dizia seu pai” contaram; o narrador conta o que todas essas vozes contaram. E, ao fim e ao cabo, todos estão contando a mesma história.

Essa estrutura de histórias dentro de histórias, e que são coincidentes ou, no fim, uma mesma história, como indiciado pela capa composta com a obra *Hole*, de Brendan Monroe, reflete algo muito importante na estruturação do romance que é a noção que ele traz de tempo. O romance - assim como faz, de forma diferente, Micheline Verunschik em sua *Trilogia Infernal* - é um grande multiverso, seja internamente, no modo como a ficção articula e coincide as temporalidades distintas e distantes, seja externamente no modo como todas essas temporalidades distintas e distantes conformam o nosso presente e com ele coincidem, de tantas maneiras, em termos de representação.

Interessa-nos, no entanto, pensar como essas temporalidades históricas e biográficas são trabalhadas nesse romance que estamos chamando de ficcionalmente mais livre. Já dissemos que uma primeira parte do argumento tem a ver com o fato de que, da perspectiva de que estamos falando, se o controle do imaginário nesta contemporaneidade, para Costa Lima, é mercadológico, não importa se a história se aproxima ou se afasta mais do real desde que ela venda. Nesse sentido, a tematização sobretudo da ditadura militar de 1964, dado que o romance foi publicado em um momento em que as discursividades sobre a ditadura estavam em evidência, catapultou a sua circulação pela espécie de “retrato” que faz do período: uma

ditadura que é de 1964, mas é do Estado Novo e também a Segunda Guerra e que está circunscrito, em termos de contexto de produção, pela ascensão das novas direitas, do bolsonarismo e de todas as forças autoritárias que foram ganhando foco, força e capilaridade no Brasil desde 2013, período em que esse romance começou a ser gestado.

Mas como dizer que é um romance ficcional com tantas variáveis reais envolvidas? Fatos históricos, acontecimentos biográficos... O acidente do personagem principal foi sofrido por Terron também na infância. Os tios do autor, Carlos (que inspirou o personagem Karl) e Juscelino, viveram na pele a resistência e a opressão sofrida pelo movimento contra a ditadura: um dos tios, inclusive, morreu por causa de complicações decorrentes da tortura. Hugo (que inspirou o personagem homônimo) era outro tio de Terron, um fazendeiro que não teve parte direta na resistência, mas ajudava a esconder alguns clandestinos. Terron é Joca - Reiners - Terron, assim como a família da história, ambas famílias com origens alemãs. A família de Terron, o autor, foi, de fato, uma família que se mudava com muita frequência de uma cidade para outra em razão de seu pai ter sido bancário. A infância retraída e “salva” pela interação com o mundo que a leitura proporcionava é característica da vida do personagem e do autor. Tudo isso pode ser constatado em entrevista dada à Frighetto (2020) pelo próprio autor.

Pois vejam: há muito material biográfico que pode ser apontado na narrativa, assim como os episódios históricos explorados. A questão é o modo com o qual essa “exploração” acontece. E, nos moldes iserianos, a combinação desses elementos todos origina uma outra narrativa que não é, em absoluto, a história da família do autor, a história do autor em si ou a História (com H maiúsculo) mundial, da América Latina ou do Brasil. O “uma autobiografia” que subintitula o romance não passa de uma autoindicação, nos termos iserianos, da biografia ficcional - do Jovem que busca a própria história - e da autobiografia ficcional daquele conjunto de vozes, o corpo plural da humanidade: sórdida e sofrida ao mesmo tempo. O “uma autobiografia” também indica a burla ao controle da referencialidade uma vez que invoca um gênero de base referencial e desconstrói esse aspecto na maneira de combinar a história e a autobiografia, perfazendo uma realidade outra.

O modo com o qual se explora a realidade é através de uma teoria da ficção implícita e definidora das estruturas do romance. *Noite dentro da noite*, aliás, é um livro que traz, em si, seu modo de ler: o leitor aprende a lê-lo no ato da leitura; aprende a sua teoria da ficção enquanto permite que sua imaginação trabalhe essa mesma ficção. A objetividade evocada é constantemente colocada em xeque pela subjetividade - ficcional - de cada personagem de modo que nada do que se narra é verdade, não sendo, também, mentira ou, nos termos de

Costa Lima⁵⁶: tudo fica entre o verdadeiro e o falso sem tampouco ser um ou outro. Se existem elementos e fatos reais evocados na trama, o imbricamento entre eles, a amarração que recebem, dilui toda essa facticidade empírica numa grande estrutura ficcional. À medida que a realidade concreta atravessa as subjetividades de Curt, da Rata, de Hugo, de Karl, do Jovem Bioquímico, etc., assim como as conexões entre a história do líquen, a do internato em Bernburg, a da Segunda Guerra, a do Estado Novo, a da Ditadura de 1964 só são possíveis via ficção.

O fato que é o estopim para a narrativa é o sequestro do embaixador alemão e seu filho durante a ditadura militar. Sequestro esse empreendido por um grupo de guerrilheiros. Embora o sequestro de embaixadores tenha sido uma realidade e que um embaixador alemão tenha, de fato, sido sequestrado e ensejado a libertação e exílio, na Argélia, de diversos guerrilheiros⁵⁷, no romance, i.e., no plano da ficção, a figura diplomática sequestrada acaba assassinada pelos militantes que se atrapalham no processo do sequestro. Essa mesma figura estava acompanhada de seu filho que fica sequestrado, em poder dos militantes, e, depois, é adotado pela família Reiners, fatos esses que só aconteceram na realidade interna da obra, não sendo uma referência concreta e real que remeta a um acontecimento histórico específico da ditadura. O enredo começa, portanto, com a seleção de um fato real (a evocação do sequestro do embaixador alemão) que, no contexto da realidade interna da obra que inaugura, abre caminho para a invenção. Invenção essa que vai acabar atravessada por outros fatos concretos e empíricos, como já demonstramos, mas que será a guia, o fator predominante da narrativa: a história desse menino ficcional e da família adotiva ficcional que, ainda que tenha alguma inspiração na família do autor, não é a sua família, mas outra, inventada. Desse sequestro do menino - ficcional - vem a história do acidente que ele sofre na infância - de inspiração biográfica mas, que no encadeamento da realidade interna inventada, enseja a história do fenobarbital, que é a história da família que o adota e, portanto, parte da sua história, a história que ele, desmemoriado, buscava. E a história do fenobarbital e da família é a história do arianismo, da segunda guerra, do estado novo, da violência desses regimes autoritários e também da resistência a esses regimes, uma vez que se o avô é a representação do mal, a mãe adotiva e o tio Karl representam a resistência a ele.

E se isso que de que estou falando é mais visível na macroestrutura que enforma e informa a realidade interna da obra, isso também é trabalhado esteticamente. Para além do multiverso proposto e a coincidência de tempos e espaços dentro da obra, para além dos

⁵⁶ Cf. Mello (2021).

⁵⁷ Cf. matéria “40 são trocados por embaixador alemão”, do Memorial da Democracia (s/d).

personagens que ainda que selecionados do real, na recombinação que conforma a realidade interna, já são outros que autoindicam sua ficcionalidade, outros elementos trabalham o jogo em que o real é catapultado e transformado na e pela ficcionalidade. Uma vez que o trabalho com os elementos empíricos de realidades históricas dão à ficção um caráter de veracidade, de “como se”, é imprescindível falar, por exemplo, dos mecanismos de registro dos fatos que jogam com a fiabilidade do narrado: as fotografias, as gravações de voz, e a própria ferramenta de calcar o narrado no que alguém disse. Tudo isso atribui aspecto de veracidade ao narrado: uma veracidade ficcional que funciona para dar fiabilidade ao que se narra na internalidade da obra.

A narrativa, por exemplo, está dividida, como já dissemos, em 13 capítulos, cada um deles introduzido por uma fotografia. Pode-se inferir que essas fotografias são as que a Rata enviou a Kurt, as fotografias que, de algum modo, registram a vida do menino. De acordo com Santini (2023)⁵⁸, em aula sobre o romance, ministrada no curso Literatura e Políticas, essas fotografias não são meras ilustrações que compõem o livro, elas são iconotextos e, portanto, parte da narrativa, da história que está sendo narrada. Não apenas reiteramos o que disse Santini como acrescentamos que sua presença como parte da narrativa tem relação com o efeito de gerar no leitor a impressão de facticidade/materialidade, reforçando o efeito de autoindicação iseriano ou a sensação de que as fotografias não são reais embora funcionem, no interior da narrativa, como se fossem. As fotos, ao mesmo tempo em que dão impressão de que comprovam o narrado, reforçam a autoindicação já que, não sendo ilustrações reais do narrado que confirmem sua veracidade, funcionam, para a fatura da obra, como se fossem.

É claro: essas fotografias foram selecionadas do mundo real. Para muitas delas, por exemplo, é possível encontrar uma fonte. No entanto, elas têm um funcionamento específico dentro da narrativa, que as descola da realidade que capturam para imprimir sentido à invenção que constrói a realidade interna da obra. A foto do primeiro capítulo, por exemplo, é uma foto que, ao que parece, é um *postcard* enviado a Miss Rosa Bassano em 1907, pertencente ao *The portal to Texas History*, que registra o congelamento das Niagara Falls aproximadamente por volta de 1900⁵⁹. No entanto, no contexto da obra, a fotografia remete ao congelamento das Cataratas do Iguazu, congeladas na cabeça da rata (TERRON, 2017, p.24; pp. 62-63; p.67; p.83). Mais precisamente, conforme as paginações mencionadas na referência

⁵⁸Curso ofertado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar e pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Unesp / Araraquara, em colaboração com o GT ANPOLL Literatura Brasileira Contemporânea, ao longo do segundo semestre de 2023. As aulas estão disponíveis no canal do GT, no Youtube, em: <https://www.youtube.com/channel/UCzJLLnI2IQZOSMoIKX4BXHQ>.

⁵⁹ Cf. The cave of the winds in winter, Niagara Falls, no *The portal to Texas History* (2008).

anterior, a foto sobrepõe e brinca com as informações sobre a notícia de que teria nevado no Paraná nos arredores dos anos 1975, com o congelamento das *Niagara Falls* e com o congelamento das Cataratas do Iguazu na imaginação da Rata.

Nesse sentido é que as fotografias não apenas ilustram a narrativa, acessoriamente, mas integram a narrativa, fazendo parte do que narra. Esse é um exemplo de como as fotografias, assim como toda matéria factual que envolve a obra se descola do real à medida que passa a integrar a construção da realidade interna da obra, a realidade do “como se”. Não posso deixar de lembrar que todas as fotografias que abrem os capítulos do romance são integradas ao texto rasuradas. Elas apresentam borrões, rasuras, dando concretude à imprecisão da memória, da lembrança, da invenção - que se situa entre a verdade e a mentira, como já mencionamos. A rasura não apenas já indicia que, mesmo as fotografias que trabalham a concretude e a materialidade do real são, por si, questionáveis - porque rasuradas -, mas também que carregam, por que rasuradas, a informação da rasura, uma informação a mais, para além da realidade retratada. De onde se vê, mais uma vez, como o romance, ele mesmo, é uma narrativa e uma teoria da ficção, guia para a sua leitura.

Esse efeito é aplicável a todas as fotografias do romance. Todas elas têm origem factual e rasuras, fazendo a análise empreendida para a fotografia que abre o primeiro capítulo ser extensível a todas as outras. Esse efeito de impressão de realidade que as fotografias rasuradas causam na burla do controle do apego à verdade é extensível à ideia da gravação da voz. Quando Curt afirma que possui a gravação da voz da Rata registrando a história do menino, ele anuncia a existência de um documento, tal qual o conjunto de fotos.

O fato de a narrativa centralizar, no enredo, que parte da história do jovem só pode ser descoberta através do que está registrado em gravação que sua mãe deixara joga com a impressão do leitor de que existe um documento com os fatos de sua história. E se há documento, há verdade. Assim, o leitor fica à mercê de um documento ficcional cuja fiabilidade está na existência de uma voz gravada. E mais: o fato de haver alguém que a ouviu e dá fé à gravação aumenta tal sensação de facticidade, ainda que seja uma facticidade ficcional.

Como se vê com as vozes narrativas de Curt, da Rata, do Narrador, de Hugo, de Karl, e com as informações que constam dos documentos (gravações, cartas, fotografias) essa é uma história de histórias. O romance é estruturado, inteiramente, de modo polifônico, por um conjunto de versões da realidade não necessariamente coerentes entre si, que corroboram a ideia de que não acessamos ao real, mas perspectivas dele, que são sempre oferecidas por sujeitos cujas formações “contaminam” seus pontos de vista. Todas essas vozes e

“documentos” constituem a narração em segunda pessoa, essa em que se conta ao menino o que aconteceu com ele, que, ao fim, saberá mais ou menos o que se passou, porque as versões não são definitivas e variam. Esse é um recurso bastante interessante para burlar a tradição da verdade que controla a ficção. Porque não há uma versão “correta” dos fatos e porque não é possível - nem na narrativa, nem na vida - saber exatamente como as coisas aconteceram, senão apenas a parte que coube a quem conta: não há uma verdade para os fatos. E o romance mostra como a própria historiografia tem limitações ou como a História / o documento possui lacunas, especulações e aspectos não comprovados: é o caso de fatos históricos como a história de Curt, o tradutor alemão, figura histórica real cuja vida ainda está envolta em uma série de controvérsias. A ficção, a invenção, trabalha a sobreposição da história e da literatura de tal maneira que, ao fim e ao cabo, demonstra que nem na literatura nem na vida existem verdades ordenadoras e explicativas do vivido. E a adoção do ponto de vista em segunda pessoa, em que se contam as versões da história do menino para ele, só reforça a instabilidade do que, só na aparência, é concreto ou factível.

Essa instabilidade ganha espessura quando o autor trabalha elementos insólitos no enredo. As frases não são explicativas, elas se superpõem, se interpolam, jogam entre catáforas e anáforas as informações, o que facilita a confusão entre o possível e o fantástico. Muitas vezes os elementos do romance ficam nessa fronteira. Exemplo disso, além do trabalho entre a lucidez e os delírios que o menino tinha em virtude do remédio fabricado a partir do líquen, a pyhareryepypepyhare, é o próprio líquen, essa ideia do que talvez seja um dos personagens mais importantes da narrativa. Segundo o narrador,

Durante o tempo em que ficou sem as crianças, o bioquímico observou o comportamento da pyhareryepypepyhare, que deslizava do vão onde se escondia logo que a luz diurna se punha entre as grades das janelas do dormitório. **Era como se durante as noites em que desaparecia, fugindo e retornando pelo encanamento da calefação desligada, tivesse uma existência distinta em algum lugar longe dali, quem sabe em outro continente e mesmo num distinto tempo histórico.** O bioquímico não sabia muito bem como fora levado a pensar nisso, mas a verdade é que para ele **a pyhareryepypepyhare parecia ser um fruto apodrecido de sua própria imaginação, como se pertencesse a uma zona fronteira entre dois lugares pouco definidos que o bioquímico preferiu considerar como sendo o espaço da morte.** A mera intrusão do líquen naquele ambiente de ruína moral induziu o bioquímico a pensar que talvez houvesse uma saída para os homens do pesadelo da história, algo a ver com aquela primitiva pyhareryepypepyhare tão pálida que, a cada vez que ressurgia de debaixo do beliche, olhava para o bioquímico como se nunca o tivesse visto antes, como se estivessem se encontrando pela primeira vez ou como se sua memória fosse apagada por completo a cada ausência sua, e o mundo tivesse de ser reinaugurado a cada nascer do sol. Era um movimento que inspirava ao jovem bioquímico umas fúrias distraídas e devaneios que o levaram a prometer a si mesmo que, no caso de sobreviver àquela guerra, viveria sua vida como se o amanhã não fosse certo, e cada dia seria como se fosse uma vida inteira (Terron, pp.264-265, grifos meus).

Esse líquen, a matéria prima de que se fazia o barbitúrico que o menino tomava, remédio esse desenvolvido a partir de experimentos feitos em Bernburg, era matéria viva a se espalhar por tudo e todos, e, fronteiro transitou entre tempos históricos, literal e metaforicamente: abrindo fissuras no tempo, fazendo a noite dentro da noite, ou resistindo ao rastro de destruição humana ao longo dos anos. Esse líquen, que antes de tudo já era conhecido dos povos originários do Brasil, os mbyá-guarani (e também dos kadiwéus), que sabiam sobre

a chegada do completo anoitecer, pytumba, e da noite que anoitece, pyhare, da noite já velha, pyhareporã, e a chegada da meia-noite, pyharepyte, e da madrugada, pyharepyterire, e da noite dentro da noite, pyhareryepypepyhare, o instante mais denso de escuridão que antecede o alvorecer incerto, o instante mais negro de toda a existência, pois não se sabe se haverá o seguinte (Terron, 2017, p.144).

Toda a história, ao fim, é sobre isso, sobre como as circunvoluções históricas, seja da história do Brasil, seja da história mundial, são um desdobrar de violências sobre violências, da miséria humana sobre mais miséria, humana, que deixa sempre a todos envoltos em noite dentro da noite dentro da noite dentro da noite... E aí, mais uma vez, é possível perceber como não apenas a estrutura lacunar do texto, mas a superposição entre invenção e matéria histórica, além da mistura das diferentes formas de cultura e interpretação do mundo (como a dos diferentes povos indígenas, a do homem ocidental, a do europeu e a do brasileiro) ensejam essa realidade interna da obra que é uma grande sombra, um fantasma, ficção e um grande drible ao apego à verdade ou à informação.

Essa estrutura lacunar, trabalhada em parágrafos e frases longas que interpolam os fatos do enredo, portanto, liberam ainda mais a ficção no trabalho de sobreposição dos elementos narrativos, ampliando a espessura da linguagem, amplificando as possibilidades metafóricas. Essa não é uma narrativa em que tudo é explicado. Ao contrário, as frases longas e lacunares que compõem os parágrafos longos dão ao leitor a instigante tarefa de suplementar tais vazios de forma dedutivo-interpretativa, trabalhando os dois eixos da linguagem (Costa Lima, 2015) que, ao mesmo tempo, dão base para a ficção e a impulsionam.

Nesse sentido dos dois eixos é que é possível pensar o descritivismo excessivo do romance que, paradoxalmente, é inteiro lacunar, o que propicia o florescimento da ficção. Paradoxalmente porque, em regra, o descricionismo está ligado a uma quantidade de detalhes que deixam a cena concreta, palpável. No entanto, o excesso de descrições de *Noite dentro da noite* faz o contrário: aumenta os vazios da narrativa, cria um emaranhado de dúvidas no leitor, que só podem ser sanadas interpretativamente. Há um nível descritivo bastante minucioso no romance. O que não significa, absolutamente, nenhuma limitação à atividade do

imaginário, à invenção. A burla ao controle do imaginário pelo apego à verdade e à informação continua mantida. A descrição como acontece no romance dá impressão de realidade à ficção fazendo prevalecer a invenção. É o que se pode notar em:

Em 1887 não havia vacina antirrábica, disse Hugo, e aos habitantes de Nueva Germania nada restava senão se conformar com o pior. Tomado pela febre, o menino não duraria muito. **O clima da região, úmido e quente, tornava as condições ainda mais adversas. As mulheres amaldiçoavam o lugar e lamentavam sua submissão àquela infeliz ideia de superioridade racial. Elisabeth e Bernhard se isolaram dos outros no casarão. Desde o início, quando os colonos chegaram a Nueva Germania, a diferença das instalações despertou discórdia. Por que vivemos em casebres tão precários e eles naquela mansarda com varanda e jardim, perguntavam-se. Elisabeth, atenta ao falatório, organizou festas nos fins de semana, além de promover reuniões noturnas para todos jogarem cartas e se distraírem um pouco. Mas seu estratagema funcionou por pouco tempo.** Alguns dias depois de ser mordido pelo animal infectado, o garoto deu sinais de destempero. Era raro que portadores do vírus sobrevivessem mais de quatro dias, disse Hugo, sem a vacina o óbito era inevitável. Durante as noites que se sucederam à contaminação do menino, Bernhard se descontrolou, inquietando colonos e apavorando índios. Quando relacionou a doença à ferida com marcas de dentes na mão do menino, Bernhard sacrificou o sagui com crueldade às vistas de todos. **Na praça diante de sua casa ele destripou o animal, arrancando-lhe vísceras, cabeça e membros. Sua expressão levou pessoas a considerarem se também ele não teria sido mordido. Bernhard tencionava demonstrar sua insatisfação diante da cordialidade entre arianos e indígenas simbolizada por aquele macaco. Para ele a doença do menino também representava a decadência de seus ideais e passava por sua cabeça, aos turbilhões e desordenadamente como convém às pessoas em vias de enlouquecer, a impressão de que os colonos reunidos em Nueva Germania não fossem puros o bastante para fundar a nova Alemanha alardeada por ele, deviam ter sangue semita, pensava Bernhard. São esses bugres, balbuciava furioso, encarando os indiozinhos encolhidos nas sombras úmidas das palhoças esparramadas pela terra batida do chão da praça, brandindo ao alto suas mãos ensanguentadas, são os bugres, esses animais fedorentos, precisamos nos livrar deles, matá-los como matei este bicho doente, matá-los antes que nos matem como mataram o pequeno Georg, pobre garoto, pobre e inocente garoto.** As mulheres, apesar da dor que sentiam, não aprovavam o descontrole de Bernhard, e se recolheram à enfermaria onde o menino chamado Georg se encontrava numa camisa de força e em estado terminal. **Você não pôde deixar de notar a eloquência de Hugo, que àquela altura descascava mandiocas com uma faca de lâmina estreita e longa onde você via refletidas as chamas avermelhadas cuspidas pela boca do fogão a lenha.** A aparente coincidência do nome Georg igualmente não lhe passou despercebida. Hugo prosseguiu, dizendo que algumas mulheres de Nueva Germania tinham se preparado, aprendendo rudimentos de guarani para se comunicar com nativos. **Ao contrário dos homens que previamente descartaram tal ideia, temendo inclusive a miscigenação com paraguaios de origem europeia, alguns poucos descendentes de espanhóis que ali viviam (afinal existiam rapazes e moças solteiras na colônia e uma hora ou outra isso poderia acontecer), as mulheres anteviam o quão inevitável seria a necessidade de se comunicarem,** disse Hugo, e essa preocupação mostrou-se acertada naquela tarde, quando uma jovem chamacoco dirigiu-se em espanhol a Elisabeth. O que ela disse não foi compreendido de imediato pelos alemães, pois os chamacocos misturavam suas expressões ao castelhano de um jeito confuso, e então Elisabeth convocou à enfermaria uma garota da colônia que já aprendera algo do dialeto chamacoco-bravo por conta própria, uma menina chamada Antonieta. **Hugo suspirou alto ao pronunciar esse nome e estacou por um instante, perfurando com seu garfo os pedaços de mandioca imersos na fervura.** As duas jovens não podiam ser mais diferentes, mas se entenderam à perfeição diante dos olhos das senhoras alemãs,

estupefatas por assistirem a uma ariana se expressar de maneira tão fluente naquela língua rudimentar. O que viam só podia ser sinal da ascensão de um espírito superior frente a outro selvagem. Mas a Antonieta e Lora-y, assim se chamava a índia, o que importava era a salvação de Georg. Então Lora-y contou a Antonieta sobre El Diablo, o índio que poderia ajudar o menino. **El Diablo es un anciano kadiwéu que vive en medio a nosotros desde la Gran Guerra, dizia Lora-y. Pero la señora no se alarme, porque El Diablo tiene una forma extraña. Su piel es de color blanco, brilla en la oscuridad. Hay poca oportunidad de verlo, ela dizia, ya que es raro que aparezca. Llegó al Paraguai con las tropas de Cuiabá hace veinte veranos y ha combatido en la reconquista de Corumbá, es un valiente.** El Diablo tem dons que não compreendemos, são poderes que alguns kadiwéus têm. Ayudará el niño, disse Lora-y, él tiene pyhareryepypepyhare. E então Antonieta traduziu às senhoras as palavras da índia. Elisabeth grunhiu negativas, negando o que a moça propunha e proibindo qualquer contato com indígenas. A mãe do menino, no entanto, e agora me lembro de meu pai dizer que não se recordava do nome dela, não permitiu qualquer restrição às tentativas de salvar a criança. A vida de meu filho não está sob jurisdição de ninguém a não ser de Deus, meu pai repetiu o que a mulher falou na ocasião, disse Hugo. E continuou, dizendo que a mulher arriscou a própria vida ao libertar o enfermo raivoso da camisa de força e se expor aos ataques. Na companhia de Antonieta e Lora-y, ela atravessou o portão de madeira da paliçada que separava Nueva Germania das primeiras taperas dos chamacocos e saíram em busca de El Diablo (Terron, 2017, pp.387-390, grifos meus).

Esse é um parágrafo de três páginas. Ele narra como foi o processo de salvar Georg da mordida do macaco. Tudo que marquei em negrito são descrições só aparentemente desnecessárias. Só aparentemente porque colocam em prática justamente os vazios, as lacunas, as pistas, os indícios de que já falamos. Melhor explicando: a progressão da ação narrada é: Georg, o avô, foi mordido pelo macaco, contraiu a doença da raiva, naquela época não havia vacina para tratá-lo, o líder de Nueva Germania, Bernhardt Foster (personalidade real, que fundou, de fato, tal colônia - histórica - ariana e nazista, marido da irmã de Nietzsche, como já explicamos) começa a enlouquecer com o fato porque via seus planos para a colônia começarem a ruir dada a relação que passou a existir entre os indígenas da região e o grupo de alemães, de modo que a miscigenação era um risco possível. Para evitar o risco possível, ele mata de forma cruel o sagui, em praça pública, para afastar os indígenas de seu povo e afastar seu povo dos arredores e da cultura indígena. As mulheres da colônia não aprovavam o gesto e decididamente queriam salvar Georg, em oposição ao líder, que preferia deixar que o menino morresse a ver seu povo misturado aos moradores locais. As mulheres da colônia, preocupadas com as novas experiências naquela região “inóspita” para o grupo de alemães arianos, decidiram aprender um pouco da língua indígena local, justamente para emergências como aquela e, graças a elas, foi possível obter a dica de uma indígena de que seria possível salvar Georg com o tratamento dado por El Diablo. Esses são os fatos narrados.

As menções ao clima da região, as diferenças das casas, ao modo de vida dos líderes, detalhes aparentemente desnecessários, anunciam o ruir do projeto: 1. por desentendimento entre os liderados e seus líderes; 2. pelas condições da região, que desconheciam, e que fazia

insurgir contra eles uma cultura diferente que incitava, naturalmente, a miscigenação. A menção detalhada ao assassinato do sagui indicia o projeto nazista de Bernhardt e o contraste de suas ideias com as de seus liderados que parecem estar mais suscetíveis à aclimatação local, daí seu discurso sobre a necessidade de matar os indígenas, exterminá-los para manter o projeto. A reação de Hugo ao mencionar o nome da menina Antonieta se explica porque, posteriormente, se saberá que Antonieta foi quem se casou com Georg e, portanto, era a mãe de Hugo (de Karl e da Rata), a avó adotiva do menino que escutava a história do avô. Todo o detalhe dado sobre El Diablo é importante porque, além de personagem de uma das histórias que lia na infância, era também quem curou seu avô e, além disso, outro El Diablo era um dos sequestradores do menino-jovem no ocorrido do atentado do Rio Centro. Todos os detalhes me possibilitaram o exercício interpretativo e as deduções, a partir das pistas que vão sendo dadas na sobreposição das frases do discurso indireto livre, do fluxo da consciência da voz que narra. Pistas essas que esclarecem um pouco mais o que já foi narrado ou que abrem lacunas a serem suplementadas pelo leitor ou, ainda, que adiantam algo que ainda será narrado com mais detalhes.

Essas são estruturas que driblam esse apego que existe à verdade. Há uma tradição ocidental de se pensar que a verdade é algo bom e, por isso, necessário e que a mentira é algo ruim e, conseqüentemente, algo que deve ser banido da sociedade. Por causa disso construímos uma sociedade que lida mal com a ficção, que desfaz dela como algo desimportante ou como algo negativo, ou como algo sem algum valor. O que esses elementos fazem, dentro da narrativa, é uma atuação de dublês da verdade, o que acaba driblando o leitor e esse veto socialmente institucionalizado à ficção. As fotografias são rasuradas e não correspondem a nenhuma realidade senão àquela interna da obra. As gravações de voz documentam uma voz ficcional, a da Rata. Mesmo as cartas que Curt envia para o personagem principal ou que Hugo também o faz: as cartas têm um caráter documental mas, na narrativa, tudo que fazem é documentar uma construção ficcional que é da ordem do imaginário, que flerta com o real mas não o é.

Daí a importância de se ressaltar que existe um tempo objetivo da narrativa, que vai de 1975 a 1989 ou, em outras palavras, da perda da memória ao presente do jovem que tenta salvar a mãe dos sequestradores e orquestradores do atentado político no Riocentro. Mas há um tempo subjetivo na narrativa, um tempo que trabalha o imbricamento dos tempos históricos e da biografia do autor na reconstituição da história da família e do menino. A ditadura militar, portanto, é fato-motor de mobilização desses tempos e, no entanto, não é constantemente aparente no texto, senão que está pulverizada ao longo da narrativa: ela é

mencionada algumas vezes (pouco, para a extensão da narrativa) para lembrar o leitor que tudo que está sendo narrado, assim o está porque existe a ditadura militar e a tentativa de recuperação do filho sequestrado do embaixador assassinado. Tudo isso só é possível de ser combinado via ficção. A ditadura está pulverizada na trama inventada e quando é mencionada, aparece metonimizada em alguns de seus elementos: o nome de um general, a educação moral e cívica, a presença dos militares... tudo é mencionado, diluidamente, em meio à elaboração ficcional.

Aqui, então, é fundamental que façamos um parêntese: o que significa, em termos de controle mercadológico-midiático, o apego à verdade? É certo que a teoria do controle predispõe que toda sociedade, em um determinado tempo e espaço, dadas as relações de poder que a estruturam, se norteia pela verdade das classes dominantes: antes, a moral e os costumes, depois a igreja, posteriormente, a história, a ciência e hoje o valor monetário. Culturalmente e por tradição, de acordo como o que já vimos sobre a teoria do controle, a humanidade precisa de verdades estruturantes para a vida. O ser humano, enquanto tal, é constituído pelas verdades que o conformam, de acordo com sua classe social, com sua formação, com as sociabilidades que estabelece ao longo da vida, todas norteadas por uma verdade maior, a das classes dominantes. Se na Idade Média toda a organização social ocidental funcionava a partir dos dogmas da Igreja, hoje a sociedade se organiza em torno dos dogmas do capital. E, como também já mencionamos, hoje, capital é informação em circulação. Daí a nossa hipótese ser explicada pelo fato de que os discursos colocados em circulação socialmente passam a ganhar valor de mercado nos meios de comunicação, no mercado cinematográfico, no mercado editorial, etc. Essas informações ou assuntos que ganham valor de mercado passam a determinar e integrar os produtos em circulação. Esse não é o caso dos romances que analisamos porque burlam essa determinação por meio do trabalho com o ficcional, em sentido macro, no que concerne ao polissistema literário e da cultura e em sentido micro, na composição estética das obras, como demonstra esta análise que estamos fazendo.

É fundamental analisar a importância dada à imaginação na fatura do enredo de *Noite dentro da noite*: é ela que ajuda o menino a manter-se, de algum modo, são e equilibrado. A imaginação é um elemento determinante do percurso narrativo do menino, é uma forma de explicar e experienciar o que vive: como a realidade, ela mesma, é absurda, os delírios imaginativos dão sentido ao caos da realidade que a obra narra. É o que diz Curt Meyer-Clason:

Então, disse Curt Meyer-Clason, com a amnésia retrógrada que o impediu de reter novas lembranças a partir do acidente em que bateu a cabeça, sua memória, (...), pois assim a sua memória foi deformada pela imaginação, que preencheu lacunas deixadas pelo esquecimento com uma dança da mente que ocupou, de modo bastante natural, sua esburacada consciência dos fatos com a fantasia da invenção (Terron, 2017, p.37).

O próprio ponto de vista da narração em segunda pessoa, que explica ao jovem sua vida a partir de sua catalisação e prisma do que ouviu sobre a história do menino confirma isso: a Rata, o Dr. Cascavel, a mulher das lontras, o homem desfigurado, o homem que se dizia seu pai... Trata-se de uma relação com a realidade por meio do que a linguagem alcança ou, ainda, é uma relação de tatear a realidade no escuro da sua absurdez o que só se faz possível por meio da figuração. O menino sobrevivia porque respondia à vida

com histórias que nasciam como resposta não dita e engolida e prosseguiram, encarnando a raiva que você sentia. Assim, narrar se tornou a investigação desse desejo de esfolar, quebrar, furar, morder, ferir, uma espécie de síndrome do calado em transe de internalização do ódio, uma maneira de responder do avesso com uma arma inesperada, uma sabotagem cuja munição era a leitura, os livros eram os únicos que falavam sua língua inventada, e a conversa silenciosa que mantinham - pros analfabetos naquela língua - era permanente, e o alimentava, e o armava com recursos que alimentavam a multidão no interior de sua cabeça ruidosa, então uma existência inteira surgiu dentro de você, sua imaginação ocupou os espaços deixados pelo esquecimento do Ano do Grande Branco, (...) (Terron, pp. 450-451).

Tudo que é trabalhado na obra a partir de uma evocação da realidade concreta funciona para atribuir à construção ficcional da história do menino e da família adotiva alguma fiabilidade, mas o que importa, de fato, na narrativa - a história do menino e da família adotiva - é da ordem da invenção. Nesse sentido, a facticidade, a historicidade, o autobiográfico estão a serviço da ficção construída e não o contrário. É isso que estamos entendendo como seu aspecto ficcionalmente mais livre: a invenção matéria do ficcional liberando o enredo da fidelidade aos fatos e, conseqüentemente, ao mercado, considerando que a toada dos romances contemporâneos que tematizam a ditadura, em sua maioria, trabalham atendendo factualmente os tópicos principais dos discursos socialmente circulantes, que já apontamos, políticos, sociais e ecológicos.

O fato de que ao mercado independe o que circula desde que o produto em circulação lhe renda lucro é a premissa do controle contemporâneo. No entanto, em razão da tradição da referência estar entranhada há séculos no pensamento ocidental e, especificamente, no pensamento brasileiro, naturalmente as demandas sociais incorporadas pelo mercado em sua forma de instituição discursiva são as que majoritariamente reclamam por referencialidade. Nesse sentido, *Noite dentro da noite* é ficcionalmente mais livre porque menos atrelado à referencialidade dos fatos e, no entanto, é controlado porque, enquanto ficção - e, portanto

menos atrelada à realidade dos fatos -, vende menos, circula menos, porque ao controle mercadológico subjaz, em segundo plano, o controle da tradição da verdade. A questão é que não existe a ausência de controle. Se, por um lado, o romance dribla a tradição da referência, por outro, é pego por outras questões mercadológicas.

Tudo isso causa dois efeitos, em uma via de mão dupla: significam e ressignificam a realidade na produção da diferença sobre o fundo de semelhanças. O que queremos dizer é que a liberação ficcional permite leituras cuja produção semântica pode ser mais extensa do que a lida com o dado... ou seja: *Noite dentro da noite* é um livro cujo motor do enredo é, sim, a ditadura militar (afinal esse é o motivo que engatilha a história do menino e da família no grande esconde-esconde que enforma), mas a partir desse tópico, inteiramente diluído em outras tramas e relações, é possível trabalhar com a espessura metafórica do texto de modo mais amplo e discutir, não apenas, o autoritarismo e a violência que marca a sociedade brasileira, mas também a falibilidade e a miséria humana ou a constante noite dentro da noite que pode ser a existência, o enlouquecimento do mundo e o sofrimento advindo dele.

É fato que há muito a ser dito sobre uma obra que é atravessada por tantas temáticas atuais e que atualiza as temáticas discursivamente passadas. O nosso foco, no entanto, é mostrar como a questão do mercado, das grandes mídias, da violência monetária e do caráter político insurgente da literatura contemporânea, como controles e mecanismos de controle do imaginário, são burlados por uma obra como *Noite dentro da noite*, seja internamente, nos aspectos estruturais da obra, seja externamente, no âmbito do polissistema literário. Sem fazer da correlação causalidade, o universo intelectual Ocidental já havia visto surgir a *New Left*, os Estudos Culturais, o Pós-colonialismo, quando a *Pink Tide* se torna um fenômeno concreto no Brasil, com a agenda política implementada pelo Partido dos Trabalhadores, o país passa a ter, de fato e não só na teoria, como projeto uma democracia que, sob o influxo de um Novo Desenvolvimentismo (Cepêda, 2016), tem por pauta fundamental a inclusão social cuja diretriz é a redistribuição de renda e equidade de direitos. O exercício da cidadania, portanto, acaba, economicamente, sendo feito pelo acesso ao consumo e, politicamente, pela tentativa de efetivar, na prática, os direitos fundamentais para todos. Isso coloca as classes menos favorecidas no centro das discussões, tornando-as um dos focos dos discursos socialmente circulantes. Esses – sendo as práticas discursivas a grande mercadoria da contemporaneidade -, se transformam em objeto de desejo e consumo, alterando a cena do mercado editorial que, como uma Instituição Discursiva (Salgado, 2016), fagocita tais discussões e as tematiza na literatura.

O Brasil, no entanto, país conservador de origem, insatisfeito com tal política implementada, ao questioná-la na disputa pelo retorno de um poder que atendesse mais uma vez os interesses e valores da Elite Conservadora, inicia um processo de crise política. Tal crise enceta um processo de erosão democrática que visa não só reverter a ideia de democracia como um projeto de justiça e igualdade social em prol da diversidade e inclusão social, mas também se estende à crítica às instituições que funcionavam sob tal lógica democrática, descredibilizando toda a estrutura burocrática do país. Isso se materializa, discursivamente entre as classes conservadoras e se institucionaliza, no fim, em manifestações e agrupamentos intelectuais e políticos antiprogressistas, que nas reivindicações de perfil conservador, abre flanco para a ascensão da extrema direita.

Assim, se antes os discursos em prol de justiça e igualdade social estavam em alta porque eram uma proposta de governo, agora estavam em alta porque era o que se queria combater e porque quem era a favor deles queria resistir ao combate. Não nos esqueçamos de que a ditadura militar atravessa os dois pólos dessas discursividades: lidar com todo o passado negligenciado, implementar políticas de memória minimamente restitutivas da vida, da luta, dos direitos básicos individuais extirpados dos mortos e desaparecidos e suas famílias era um projeto incluso no que se entende por justiça social também. De igual modo, a classe conservadora via na ditadura o exemplo de política ideal contra o projeto a que se opunha. Tudo isso: diversidade, dissidência, justiça, igualdade, democracia, ditadura... todos esses termos foram escalados, enquanto socialmente importantes para posição e oposição políticas. Essa intelectualidade em disputa de poder, portanto, faz desses termos matérias de interesse, informações necessárias a que o mercado responde oferecendo produtos que ecoassem seus desejos. Aí se inclui o mercado editorial a produzir um dos objetos mais emblemáticos em uma disputa intelectualizada como essa: o livro. A literatura que tematiza a ditadura, portanto, insurge contra um projeto político conservador – do lado progressista da disputa. Mas o tema, por si, é relativamente fraco, considerando o tamanho da demanda pela ditadura, em si, e o tamanho da demanda por justiça social e inclusão. E como ditadura e inclusão/justiça social guardam relação, tematizá-la também abordando os temas que evocam os direitos fundamentais e igualdade não só faz sentido, dadas as relações que guardam, mas também aumenta o espectro de público leitor e de consumo. Daí a tentacularidade narrativa desses romances.

Como tudo que se produz dentro deste sistema capitalista, as demandas, as pautas políticas e sociais atendidas pelo mercado são transformadas em mercadoria. À luta e à resistência que insurgem – de modo idealista e utópico – na literatura, refletindo um projeto

político e social específico fagocitado na estrutura da instituição discursiva que é o mercado, é atribuído um valor monetário que é pago por quem ensejou contexto para alçar tais pautas em lugar social de destaque com alcance significativo de repercussão nacional. A problemática gerada a partir desse processo “natural” dentro deste sistema em que estamos insertos é que os autores das demandas, que tinham valores éticos fundamentando sua necessidade de destacar os temas de suas lutas pagam para consumir a informação que eles próprios sinalizaram como relevante e alçaram à repercussão nacional. Eles estão pagando para consumir informação gerada a partir de suas pautas sobre a própria batalha que encampam. O idealismo, que gera a insurgência literária, se torna produto que gera lucro para a classe hegemônica, detentora dos vetores do paradigma mecadológico-midiático e conservadora, é contra tal idealismo e combate os valores geradores das pautas com as quais eles lucram através de toda informação que produzem e desdobram em produto. A violência monetária consiste, portanto, no fato de que o atendimento de uma demanda por um fluxo informativo que reflete uma movimentação social rende lucros para o grupo que a ela se opõe. O mercado pertencente às classes conservadoras que formam a elite brasileira, neutraliza a luta para lucrar com ela, assim como neutraliza a referência para ter retorno sobre o investimento. Assim, Noite... circula porque tem no tema a referencialidade necessária para suprir a demanda social, não importando que pulverize a concretude da referência na realidade interna e ficcional da obra. E, no entanto, ao fazê-lo, ao promover a pulverização do concreto, deixa de circular tanto quanto as obras que realizam compensatoriamente tal luta.

Não estamos dizendo que quando as pautas são alçadas à mercadoria elas se enfraquecem ou perdem sua validade. Estamos dizendo que esse processo gera uma violência contra quem encampa as propostas da luta política. Isso quer dizer: o grupo social – e intelectual – que luta por justiça social e inclusão, por exemplo, ao conseguir, através de diversas movimentações sociais, destacar suas causas como algo de repercussão e relevância nacional, tem os valores éticos de sua agenda cooptados pela classe hegemônica conservadora. Esta passa a ter “propriedade” sobre a luta à medida que a causa se torna mercadoria a render lucro para a classe dominante. Não só isso, mas também a editora e o grupo econômico a que a editora pertence ou, ainda, o dono da editora, por exemplo, passam a ser reconhecidos por apoiarem tais pautas (ainda que apoiem também outras causas até opostas), o que atribui distinção às marcas. O problema, portanto, é que a ética e os demais valores envolvidos no que faz colocar as causas em evidência acabam violentados – pela atribuição de valor monetário – e cooptados pelos grupos de poder que, quase sempre é contrário às lutas que vendem. Essa é a descrição e um fenômeno para o qual não acreditamos

existir solução: enquanto vivermos em uma sociedade hierárquica, dividida em classes que se distinguem por acúmulo de capital, só o que pode ser feito é lidar com os efeitos do que aqui é descrito e tentar amenizá-los, seja através de fazer valer os direitos constitucionais, o acesso à justiça e o funcionamento do regime jurídico – positivista – que rege o país; seja socialmente, nos agrupamentos coletivos a usarem dessa estrutura a seu favor, de forma a hackeá-la. Não se trata de uma perspectiva pessimista, mas de um olhar menos utópico do que acreditar que seja possível derrubar o capitalismo ou qualquer coisa do gênero.

Feitas essas ponderações, *Noite...* não é um romance com a repercussão de um *K. Relato de uma busca*. Pode-se ver, no próximo capítulo em que fazemos uma leitura da recepção dos romances contemporâneos que tematizam a ditadura de 1964 que o romance *K. ...* foi um dos mais comentados pela crítica. Isso sem contar um sem número de eventos para os quais o autor, Bernardo Kucinski, fora convidado. Esse, definitivamente, não é o caso de *Noite dentro da noite*, muito embora seja um romance que traz à tona a questão da infância, a questão da maternidade, a questão ambiental, diluídas em sua ficcionalidade. Estão postas, no romance de Terron, questões em voga nos discursos em circulação neste momento presente e que dão outras nuances e pontos de vista sobre a ditadura e os demais episódios históricos que levam até ela: a infância e a educação das crianças, a criação de uma criança sob um regime autoritário; o exercício da maternidade e a militância política, o que é a maternidade, ela mesma, e os cansaços advindos da maternagem, a marginalização dos povos indígenas e a riqueza de seus conhecimentos, a força incontestada da natureza sobre o homem... Tudo isso está problematizado e colocado em perspectiva pelo enredo de *Noite dentro da noite*, corroborando nossa ideia sobre a tentacularidade narrativa do romance contemporâneo que tematiza a ditadura. E, ainda assim, este não foi um romance de alta circulação.

A forma estética, portanto, ficcionalmente mais livre, dribla o controle mercadológico-midiático-informacional, no sentido de que embora traga para a narrativa pautas socialmente importantes nos dias de hoje, assim o faz através do discurso ficcional, não trazendo para a narrativa a exploração da concretude de um fato específico que coloque esses assuntos em discussão. O polissistema literário, portanto, recebe o drible da construção literária pela verdade, pela informação, pelo fato, e o resultado, no nosso entender, se dá pela menor circulação e interesse por esse tipo de construção, corroborando a ideia de Costa Lima de que por mais que seja possível driblar o veto, ele não deixa nunca de existir por completo. O drible foi feito pelas características que descrevemos, o romance foi publicado, sobretudo porque tem os temas da moda. Mas a forma com a qual esses temas são explorados interessa menos que a forma do “relato de uma busca”.

O enredo de *Noite...*, aos moldes do que Costa Lima diz sobre *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, tem uma primeira camada, aparentemente cordata com as diretrizes do controle contemporâneo, que explora as questões da memória, do esquecimento, do engajamento político, da insurgência - corroborando com a violência monetária no entrecruzamento do holocausto e da ditadura nas problematizações de tópicos como a nova história, o meio ambiente, a maternidade, as representações indígenas... Enquanto sua segunda camada, que prepondera sobre a primeira - por isso é um romance ficcionalmente mais livre - é uma outra realidade, interna à obra, que não é o holocausto, a ditadura Vargas, a ditadura de 1964, e tampouco se reduz aos tópicos que integram o enredo, mas é uma única realidade, ficcional, conformada por tudo isso na preponderância de sua matéria inventiva. Uma única realidade, ficcional, em que essas histórias históricas e tópicos sociopolíticos são conectados ficcionalmente e envolvidas por uma narrativa específica que não diz diretamente sobre eles, mas conta com eles para o desenvolvimento de uma outra história que perspectiviza de forma crítica, reflexiva, isso que é aproveitado da ordem do vivido no plano da ficção. O que está em questão, portanto, a despeito de todas as referências históricas e menções às realidades sociais diversas que o livro evoca é o modo como elas constituem uma outra realidade de realidades paralelas, que é interna à obra e que põe em perspectiva todas as vivências reais evocadas, propondo um exercício crítico, através da metáfora, de questionamento de “verdades” no próprio ato da invenção (seja na recepção, seja na criação).

4.2 O drible Infernal

A *Trilogia Infernal*, de Micheliny Verunschck, também foi pouco comentada pela crítica embora também trabalhe esses temas socialmente circulantes do tempo presente: o papel da mulher na sociedade, a maternidade, a infância, a violência contra a mulher, os relacionamentos abusivos, a vida no interior do Brasil, etc., são temas que, como analisaremos com mais detalhes, integram a narrativa da ditadura de 1964, o que ilustra, mais uma vez, a tentacularidade narrativa da tematização desse período na contemporaneidade.

A *Trilogia Infernal* é composta por *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração de um homem* (2017), *O amor, esse obstáculo* (2018) e foi publicada pela Editora Patuá. Embora tenha sido publicada nesse formato de cada volume tem começo, meio e fim próprios, o que faz deles unidades narrativas independentes. Mesmo assim, pela sequência que compõem, já que suas histórias continuam nos volumes subsequentes, consideramos que os três volumes conformam um só romance. Em outros termos, ainda que tenham sido publicados separadamente, um volume por ano, de 2016 a 2018; embora funcionem de forma independente porquanto possuam, cada um, sua unidade narrativa específica e autônoma, o conjunto dos três romances conforma também um enredo único e bem amarrado. Nesse enredo único perpassam as mesmas vozes, tempos, espaços e planos narrativos, de modo que se tivessem sido publicados na forma de um só livro, essa narrativa final, de quase 430 páginas (extensão próxima de *Noite...*), seria e funcionaria como um romance.

Esses romances, como se pode ver pelos anos de publicação, assim como o texto de Terron, também foram publicados no momento de *boom* do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo, corroborando o que já dissemos sobre o contexto de publicação e as pautas em circulação a suscitar o interesse do mercado editorial, nos termos do que estamos entendendo por violência monetária. Assim como no caso de *Noite dentro da noite*, o enredo da trilogia estava em gestação há anos. Segundo a própria autora em nota de agradecimento ao final do primeiro romance, ela teria começado a escrevê-lo em 2011: “da página em branco até a publicação, ele foi vários. Teve um outro título que, embora me agradasse, sempre soube provisório, e depois de quase pronto, foi refeito por três vezes, esse número mágico” (Verunschck, 2016, p.125).

Sobre o período de escrita do romance, de 2011 a 2018 (considerando que a narrativa final de cada volume tenha ficado definitivamente pronta com a publicação do último volume), já pontuamos acontecimentos sociais, políticos, econômicos e culturais suficientes para uma contextualização em âmbito nacional e de América Latina. Para além da *Pink Tide* e

seus reflexos na política brasileira, para além das jornadas de Junho e a escalada da extrema direita no país, apenas lembraremos o período de 2011 a 2013 como um momento importante de circulação de discursos sobre a ditadura: o governo Dilma tratou de pautar o regime de 1964 como uma política de governo - conciliatória e apaziguadora, é verdade⁶⁰ - que instituiu a Comissão Nacional da Verdade para uma mínima apuração dos crimes cometidos pelo Estado no período.

Essa informação é relevante e importante para a fatura desta análise porque um dos temas centrais da Trilogia é a Comissão Nacional da Verdade. É por causa dela que a personagem principal confirma a informação de que seu pai era, de fato, Capitão Garrote, um torturador durante o regime. Não podemos deixar de ressaltar, dentro da perspectiva de entender o mercado editorial enquanto instituição discursiva, que durante as administrações de Rousseff, tivemos a publicação da Lei de Acesso à Informação, a instituição, instalação e divulgação dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade, as tentativas de transformação da Casa da Morte, em Petrópolis, em um memorial, o cinquentenário do Golpe de 1964, a criação e as conquistas do Grupo de Trabalho Perus, o Inquérito da Volkswagen, que apurou os crimes cometidos com apoio da empresa durante a ditadura, o recebimento de novos documentos provenientes da Central de Inteligência Americana e do Departamento de Defesa dos Estados Unidos sobre a ditadura brasileira, entre outros fatos noticiados e veiculados nos principais meios de informação, dando publicidade e colocando em evidência e circulação o assunto da ditadura.

Verunsch, historiadora de formação, não deixa de pontuar esses acontecimentos e outras efemérides nos colofões dos volumes, dando, ela mesma o contexto de publicação de cada romance da trilogia. No primeiro volume, o colofão diz:

Em 1916 a **I Guerra Mundial** matava como nenhuma outra guerra havia matado. Em 2016, o **ódio no mundo inteiro continua** a se espalhar e um **golpe de estado no Brasil** tenta aniquilar a esperança. Mas ela, a esperança, é resistência e beleza. E é ela que semeamos sempre, debaixo de toda tempestade, semente de fogo que, vicejando, nos protege, nos protegerá (Verunsch, 2016, colofão - grifos meus).

Já no segundo volume, encontramos:

Em 2017 a **Revolução Russa** completa 100 anos, e há 50 anos **Che Guevara era morto** na selva boliviana. Há um ano o **Brasil vive sob um golpe de estado** e gritamos cotidianamente sobre as **perdas de direitos**. De Maiakóvski, pegamos emprestado a esperança, como profecia: 'As ameaças e as guerras / havemos de atravessá-las, / rompê-las ao meio, / cortando-as / como uma quilha corta / as ondas' (Verunsch, 2017, colofão).

E o colofão do terceiro volume tem inscrito:

⁶⁰ Cf. Torelly (2018).

Em fevereiro de 2018, quando se encerra a escrita do ciclo de três narrativas que compõem esta história, duas notícias tomam as manchetes dos veículos de comunicação brasileiros. A primeira informa a **identificação de uma das 1047 ossadas encontradas numa vala clandestina do Cemitério de Perus**, em São Paulo. Tratam-se dos restos mortais de Dimas Antônio Casemiro, torturado e morto pela ditadura militar em 1971. Duas outras pessoas tiveram suas identidades restauradas ainda nos anos de 1990, época da descoberta da vala comum: Dênis Casemiro, irmão de Dimas, e Frederico Eduardo Mayr. No memorial aos desaparecidos existente naquele cemitério há uma placa que diz: ‘Aqui os ditadores tentaram esconder os desaparecidos políticos, as vítimas da fome, da violência do estado policial, dos esquadrões da morte e, sobretudo, os direitos dos cidadãos pobres da cidade de São Paulo. Fica registrado que os crimes contra a liberdade serão sempre descobertos’. A segunda notícia dá conta de que **o comandante do Exército Brasileiro pede garantias contra ‘o risco de surgir uma nova Comissão da Verdade’**. **Vivemos desde 2016 sob um golpe de estado**, os trilhos dos tanques estão sempre a postos para passar por cima de nós, entretanto acreditamos que amanhã vai ser outro dia (Verunschik, 2018, colofão - grifos meus).

É interessante o modo como a própria autora oferece o panorama mais relevante de contextualização da sua escrita, já demarcando os atravessamentos conscientes que considera relevantes para oferecer o cenário de publicação dos romances. Esse é um movimento para dizer que se retoma uma história - presente ou passada - de violências no gesto de publicação daquele livro naquela data. Mas o fato é que se consideramos que a história do Brasil é a de uma sequência de momentos autoritários com alguns respiros democráticos, a retomada de um desses períodos é a retomada de um conjunto de fatores nacionais e internacionais que têm reflexos ou parte na história mesma do país. Ao fim e ao cabo, muita coisa e nada mudou.

Se cem anos antes da publicação do primeiro volume começa uma sequência de guerras com consequências devastadoras mundialmente, em 2016 o ódio no mundo inteiro continua e se reflete no Brasil, no Golpe de Estado que sofremos e que tentou aniquilar a diversidade, o ideal de igualdade e de justiça social que estruturava o país. Se cem anos antes do segundo volume o mundo assistiu à Revolução Russa e à morte de Che Guevara, em 2017 o Brasil continua vivendo sob o Golpe de Estado e a redução e restrição dos direitos sociais conquistados durante os anos de administração progressista que tivemos. No ano de publicação do último volume, o General Villas Boas, então comandante do Exército afirma, sobre a Intervenção Federal no Rio de Janeiro, que era necessário garantir a não existência de outra Comissão da Verdade para garantir o melhor “funcionamento” da Intervenção em curso. Além disso, naquele ano de 2018, tivemos a efeméride do cinquentenário do AI-5, o Primeiro Encontro Nacional de Familiares de Pessoas Mortas e Desaparecidas e Bolsonaro, então deputado e candidato à presidente da república declara que seu livro de cabeceira é a biografia de um dos maiores torturadores do período da ditadura, o Coronel Brillante Ustra, a quem dedicou seu voto a favor do Impeachment de Dilma Rousseff em 2016.

Assim como em *Noite dentro da noite*, mas de um modo diferente, temos o atravessamento da narrativa por fatos históricos. No caso da trilogia eles aparecem não apenas no lastreamento da realidade interna da obra, mas a própria autora oferece o panorama principal do contexto de publicação. O efeito, no entanto é o mesmo: embora o romance tematize a descoberta da personagem principal sobre o que foi a ditadura de 1964 e a participação de seu pai como torturador e apoiador do regime, assassino de sua mãe, a realidade interna da obra, uma elaboração ficcional em menor grau que a narrativa de Terron, se lastreia por fatos históricos, absorve-os e recombina-os na elaboração inventiva da composição narrativa.

Já adiantemos que entre *Noite dentro da noite* e a *Trilogia Infernal* existem gradações diferentes de liberação do ficcional quanto à referencialidade. Consideramos que, em Terron, esse grau de liberação é maior, uma vez que a História e sua própria biografia só servem aos atos de fingir iserianos, de modo que o produto final é mais ficcional que real. A narrativa de Verunschik, como demonstraremos na análise seguinte, está um pouco mais próxima de apresentar a verdade dos fatos, a pragmática política da insurgência. Na trilogia há um trabalho com a diferença que não se desgarrá, na mesma proporção de *Noite...*, de uma base razoavelmente segura de sentidos e se transforma metaforicamente em múltiplo de sentidos e leituras possíveis.

Assim como Terron, Verunschik também pertence à geração que nasceu durante a ditadura e também tematiza o assunto de um ponto de vista descentrado, na medida em que não o aborda desde um olhar sudestino, mas do interior do Nordeste, região de naturalização da autora, onde cresceu e se formou. Igualmente, portanto, o olhar sobre a ditadura se renova, reforçando a tendência recente de explorar novos pontos de vista sobre a história.

A trilogia foi publicada pela editora Patuá, a terceira em número de publicações sobre o tema da ditadura, e os três romances foram finalistas de prêmios importantes na cena literária do Brasil: *Aqui no coração do inferno* foi finalista do Prêmio Rio de Literatura 2017. *O peso do coração de um homem* foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura 2018. *O amor, esse obstáculo* foi finalista do prêmio Rio de Literatura 2019.

A editora Patuá merece alguma atenção, na discussão que estamos propondo, uma vez que, responsável pela publicação da trilogia, é uma editora que se movimenta no campo do mercado editorial a partir de uma dinâmica bastante peculiar. De acordo com informações de uma das primeiras versões do site da editora, ela se posiciona como “uma alternativa no mercado editorial”, uma alternativa às grandes editoras, já que se estabelece como “uma das principais editoras independentes do país”. A editora fundamenta esse posicionamento na sua

produção artesanal dos livros que, segundo entendem, são amuletos. O *slogan* apresentado logo que se entrava no site (que agora foi repaginado) é esse: “Livros são amuletos”. A editora explicava o slogan a partir da ideia de uma produção artesanal dos livros, uma artesanaria protetiva, que é da ordem da sorte, como se ter seu caminho entrecruzado por um livro fosse indicativo de algum fortúnio. Não é descabido afirmar que essa é uma ideia que traz em si certo idealismo elitista na proposta de que o livro ou a literatura protege, esclarece, dá consciência das coisas, traz discernimento, ilumina leitores. Ora, se assim fosse, não teríamos uma elite – que tem acesso à educação e a letramento de qualidade – tão conservadora e a sociedade seria muito melhor já que ela detém poder e capital para sanar os problemas sociais. Esse fundo elitista, contudo, concorda com a contradição presente na tentativa de trabalhar a ideia da produção artesanal do livro como um argumento bastante *underground* em contraste com a posição cada vez mais *mainstream*, reconhecimento e visibilidade que essa editora tem ganhado no mercado editorial brasileiro. Essa é uma estratégia para burlar o *mainstream* editorial tentando se posicionar fora dele, ainda que, cada vez mais, se faça parte dele.

Para entender melhor o que queremos dizer entendamos a cena das editoras independentes, na perspectiva de José Muniz (2016). A problemática que gira em torno desse posicionamento “independente” deve partir do fato de que o termo que intitula a posição significa uma “contraposição a modelos consagrados, dominantes ou hegemônicos, ou a formas de controle e enquadramento institucional da produção de arte e da cultura” (Muniz, 2016, p.51). Essa postura anti-institucional, que tenta se opor à lógica de mercado dos modelos burocráticos dominantes, acontece de três maneiras: 1. Pela “edição de autor”, em que o escritor banca sua própria publicação, recusando passa-la por uma Editora enquanto marca de prestígio ou lugar especializado na produção e difusão de obras, assim como rejeitando um selo como signo distintivo para seu livro; 2. Pela confusão da figura do autor e do editor quando escritores e artistas fundam suas próprias editoras para autopublicação e distribuição, bem como publicação e distribuição de seus grupos de afinidades, escapando à lógica e à dependência do crivo das editoras dominantes pelo estabelecimento de seus próprios critérios; 3. Pelas “editoras sem catálogos” ou das “edições pagas”, em que não se condiciona a publicação de um autor pela aprovação dos originais por uma editora, bastando que aquele pague a ela pela edição, impressão e publicação.

Em todos os casos, embora o discurso desses pequenos empreendimentos até digam o contrário, estão imersos na lógica do mercado porque não é possível vender livro sem ser parte dessa teleologia. Alguns deles conseguem, inclusive, se expandirem, aumentando

catálogo, tendo mais alcance e legitimação do público, consolidando-se cada vez mais simbólica e comercialmente. Daí se desdobra a taxonomia proposta por Muniz (2016) para essas “editoras independentes”. As editoras “girafa” seriam aquelas constituídas por “empresários culturais que ‘mantêm a cabeça no alto e os pés no chão’, denotando sua pretensão dupla de intervenção cultural/intelectual e êxito empresarial/comercial” (Muniz, 2016, p.19), ao passo que as editoras “bonsai” corresponderiam aos “microempreendedores e microempreendimentos editoriais que ‘requerem muitos cuidados e estão fadados a não crescer nunca’” (Muniz, 2016 p.19).

Isso significa que quem se intitula independente não está exatamente na contracorrente do mercado, ou não venderiam livros. Assim, os “independentes” ocupam essa posição que é uma posição no mercado – e não fora dele. E, como o que interessa, no final das contas, é o lucro (a vendagem é, afinal, o que mantém viva uma empresa que vende livros), essa posição “independente”, no mercado, se contrapõe, ao fim e ao cabo, às grandes tiragens e ao funcionamento das grandes editoras e dos conglomerados editoriais de que essas grandes empresas muitas vezes fazem parte. Por isso adotam, muitas vezes, o discurso da produção artesanal do livro, a posição de que o que produzem é feito por um grupo de intelectuais (do escritor ao editor, designer, etc.). No entanto, no fundo, estão, desde sua abertura, fagocitados pela lógica de mercado, sobretudo quando começam a crescer, expandir catálogo, alcançar maior inserção e consolidação comercial e simbólica, caso da editora Patuá, que publica a Michelin Verunschik, como se verá no próximo parágrafo. Por fim, resta-nos apenas lembrar, ao fim desse pequeno parêntese, que, é claro, existem as editoras independentes que não passam do microempreendimento e vivem sob essa estrutura, assim como também existem as editoras que de “bonsai” passam à lógica da “girafa”, como já dizíamos, o que coaduna com o processo da Editora Patuá. Além disso, existem as editoras que, ultrapassam o *status* de “girafa” e acabam crescendo tanto e agregando tanto valor simbólico e financeiro que entram na competição com as grandes editoras até virem a ser compradas pelas grandes corporações e conglomerados transnacionais.

O caso da Editora Patuá é o de uma editora mais “girafa” que “bonsai”, nos termos de José Muniz. E isso tem a ver, também, com o modo como a Patuá e Eduardo Lacerda, seu editor, ocupam o espaço do mercado editorial. O fato de se posicionarem como uma editora “independente” que produz “livros que são amuletos”; o fato de ter começado, mesmo, como uma editora *underground*, e de vir, agora, ocupando, cada vez mais, o espaço *mainstream*; o fato de ter se afirmado, em muito, a partir dos prêmios que seus autores passaram a receber; o fato de Eduardo Lacerda ser o escritor que se tornou editor como modo de lidar com as

dificuldades de trato com as grandes editora – tudo isso reflete no posicionamento da marca como opositora do mercado ao mesmo tempo em que vem ganhando, vagarosamente, reconhecimento, legitimação e visibilidade no mesmo mercado. E esse posicionamento que contrasta com a imagem que a editora quer passar revela, em muito, as estratégias de editoração e o discurso de venda de suas publicações, o que pode ser visto no próprio projeto da trilogia.

A trilogia, por si, é um objeto editorial bastante interessante. A começar pela forma com que tem circulado: um *box* que contém os livros e três “cartões postais” correspondentes a cada um dos volumes. Houve quem adquiriu os romances individualmente, à medida que foram sendo publicados, e, com o lançamento do último volume, a editora anunciou sua venda nesse “formato para colecionador”. Sem dúvida, esse é um gesto que fomenta o fetiche da mercadoria, trabalhando a valorização da raridade na ideia de “coleccionar”, de guarda na caixa, o que, é claro, aumenta o valor simbólico e de mercado da obra.

A editora investiu em uma certa ideia de identidade de projeto gráfico para a autora. A trilogia herdou muitos aspectos da identidade visual de *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida* (vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura de 2015 na categoria melhor romance escrito por autor estreante), o primeiro romance de Verunschik também publicado pela Patuá: desde o lugar e o modo como está disposta a numeração das páginas, o tipo de fonte, o espaçamento entre parágrafos, o uso especial que se dá ao colofão (que sempre traz uma mensagem sobre o contexto - político - de escritura do livro) até o uso de figuras na abertura de cada capítulo e o jogo semântico que elas estabelecem entre si e com o narrado em cada capítulo que abrem, alinhavando a leitura.

Para além dessa herança, os detalhes de composição da trilogia também lhe atribuem valor diferenciado em relação aos livros comuns: de capas comuns, com miolo em preto e branco. Isso porque o papel da capa, os quadrinhos que abrem cada romance e, depois, norteiam cada capítulo, o estilo “bang-bang”, o trabalho com as cores quentes e vibrantes, as páginas pretas que separam os capítulos... tudo se mantém desde o primeiro romance da trilogia e fazem dela mais cara diante do projeto que teve.

A publicação da trilogia deixa entrever que teve um planejamento sólido. Não se trata, apenas, de um projeto literário concernente às especificidades da escrita, da relação entre linguagem e estética. Falamos aqui de um projeto que além de literário é editorial e materializa seu tempo e cultura. Isso faz imprescindível refletir sobre o que a publicação na forma de trilogia, com a arte gráfica e o design que possui, em circulação como um *box* acompanhado de cartões postais, que também são objetos editoriais... o que tudo isso

significa em termos de sociedade e mercado, bem como o que significa todo esse tratamento editorial e gráfico nessa mesma sociedade e mercado, que efeitos eles causam ao grupo social que organizam e determinam. E além: o que significa o tema que aborda para tal organização e determinação.

Vale lembrar que não apenas os cartões postais e a organização e um *box* compõem a trilogia. Micheline Verunschik sempre foi assídua usuária das redes sociais que, em muito, a fizeram ter maior visibilidade e ganhar maior circulação entre o público “letrado”, por assim dizer. Nas redes sociais, durante todo o seu processo de escrita, postou conteúdos que dialogam direta e indiretamente com a trilogia que estava escrevendo. Porque escrevia e também porque vivíamos os anos em que acontecia a Comissão Nacional da Verdade - anos durante os quais o governo Dilma tentou colocar em prática um programa de políticas da memória em prol das investigações, da efeméride pelos 50 anos desde a ditadura, etc.... - a autora publicou muitos *posts* informativos e educativos sobre a ditadura, a necessidade de se lembrar e de nunca esquecer para que tal passado não retornasse. Depois, esses *posts* se intensificaram diante da ascensão das novas direitas, do golpe de 2016, do bolsonarismo, e das práticas antidemocráticas que culminaram na administração estatal de 2019 a 2022.

Verunschik é uma autora que fala bastante sobre a própria vida, usando o espaço das redes também como um espaço-diário ou um espaço de registros de memória. Muitos deles apareceram entrecruzados com a obra que escrevia. Esse é o caso de um *post* feito em 25 de fevereiro de 2013 em seu *facebook*, em que diz:

Eu tinha 14 anos e meu pai era delegado numa cidadezinha do interior de Pernambuco. Um dia, num sítio, um garoto da minha idade, para defender a si mesmo, à mãe e aos irmãos das agressões do pai, assassinou o mesmo à foice. Meu pai foi ao sítio e apreendeu o menino. Minha mãe chamou a mim e meus irmãos e nos contou do crime. E avisou que meu pai iria trazê-lo para nossa casa até que fosse transferido, pois não queria deixá-lo na delegacia. E ele veio, e não era um monstro, era um garoto loiro, muito bonito, visivelmente assustado com tudo o que fizera. Encontrei ele almoçando na cozinha, com alguém que acho que fosse sua mãe. Ele mal me olhou. Mas o olhei e não posso esquecer. horas depois ele foi para outra cidade. Nunca mais soube dele. Espero que ele esteja bem.

Ora, esse é exatamente o início, a primeira frase, da trilogia:

Meu pai prendeu um garoto. Minha madrasta chegou pra mim e minha irmã mais velha e disse,

Olha, seu pai prendeu um menino, um rapaz de uns 14 anos, e vai trazer ele pra casa por umas horas, porque seu pai não acha certo ele ficar na delegacia, em risco (Verunschik, 2016, p.13).

Mais do que isso, o menino preso era um canibal, acusado de vários assassinatos e é descrito, na obra, como Verunschik descreve o menino de suas memórias: loiro, bonito,

assustado. Mas, antes de entrar no enredo, analisemos o que isso significa no mundo das redes sociais. Nessa espécie de registro de memórias, que é também o *Facebook* da autora, para além de um espaço de divulgação da própria obra, de militância política, de contato com amigos, a autora também trabalha uma espécie de diário de escrita que, além da finalidade primeira de ir registrando fragmentária e esparsamente seu processo de criação/composição, funciona como um tipo de *teaser* a incitar a curiosidade e a alimentar as expectativas dos leitores. É, portanto, uma ação multifacetada: ao mesmo tempo em que “aquece” seu público, atende à especificidade do gênero “*post* em rede social”, na medida em que compartilha algo que é pessoal com os “amigos”, mas também auxilia na construção da persona de Verunschka-autora, além de extrapolar as funcionalidades do gênero quando usada como diário/espaço de memórias.

O *post* que trouxemos ainda tem uma peculiaridade: tirando o fato de que fora postado no intervalo de tempo correspondente ao período de escrita da trilogia, nele não há nada que denuncie que a autora estivesse trabalhando aquele fato específico em sua obra e, no entanto, evidencia que foi uma memória que estava à tona quando da escrita da trilogia. Além de alimentar o algoritmo do *Facebook*, nos termos e regras que o enformam, o texto postado também reforça a teoria dos atos de fingir iserianos já mencionada, deixando claro, de uma vez por todas, como aquilo que é selecionado do real é re combinado com outros fatos selecionados na composição da realidade interna da obra e que o produto dessa recombinação é sempre uma outra realidade, uma outra natureza, como se fosse a da origem dos fatos, porém outra.

Também é preciso lembrar que as redes sociais da autora fizeram, portanto, circular outros objetos editoriais que, embora ocupem espaços como o do *Facebook*, por exemplo, também integram a existência da obra e seu projeto editorial. Esse é o caso das *playlists*⁶¹ que a autora divulgou para cada romance da trilogia: uma *playlist* no *Deezer* que dá a ambiência da escrita (não necessariamente a estrita ambiência da obra), o que aumenta o espectro

⁶¹ Playlist de Aqui no Coração do inferno (parte I):

https://www.deezer.com/en/playlist/1962607726?fbclid=IwAR2HVtMH8cSC7FS6gjIQvjfEagx40lhnUhfcHzFlXME801Y-63X7mSo_no;

Playlist de Aqui no coração do inferno (parte II):

https://www.deezer.com/en/playlist/2056991648?fbclid=IwAR2HVtMH8cSC7FS6gjIQvjfEagx40lhnUhfcHzFlXME801Y-63X7mSo_no;

Playlist de O peso do coração de um homem:

https://www.deezer.com/en/playlist/3127041266?fbclid=IwAR2HVtMH8cSC7FS6gjIQvjfEagx40lhnUhfcHzFlXME801Y-63X7mSo_no;

Playlist de O amor, esse obstáculo:

https://www.deezer.com/en/playlist/5096038348?fbclid=IwAR2HVtMH8cSC7FS6gjIQvjfEagx40lhnUhfcHzFlXME801Y-63X7mSo_no

recepional do leitor que interage com o texto. As *playlists*, aliás, não dão só o tom da ambiência, é preciso lembrar. Algumas das músicas são mencionadas no próprio texto, integrando de fato a narrativa.

O *design* dos livros, com elementos de Zine, HQ, com aspecto vintage-velho-oeste e pop simultaneamente; que trabalha, majoritariamente, cores primárias quentes, saturadas e vibrantes ao melhor estilo Bang-Bang; que tem a função de dar ambiência à obra e pode ser entendida como elemento que integra e suporta a construção narrativa, sendo parte mesma do texto, tudo isso também é configura um conjunto de atributos que decorrem do mercado, dos desdobramentos contemporâneos do fetiche da mercadoria. No fim, tudo isso embeleza e encarece a impressão, mas não apenas. Também chama a atenção do público e funciona como atrativo para determinar o consumo do produto.

Tudo isso que pontuamos aqui, nos leva a pensar na equalização entre: 1. projeto editorial cujo projeto gráfico compõe semântica e semioticamente a obra; e 2. *design* de produto focado em venda. O projeto editorial como um todo faz parte da expansão das camadas de leitura da obra, dialogando com a narrativa, com a realidade interna da obra e, ao mesmo tempo, as técnicas e tecnologias usadas para a composição gráfica do livro, têm a função de dar visual vendável ao produto, determinando a precificação da obra que será vendido e circulado não apenas através da editora, mas das principais plataformas de *marketplaces*.

O próprio projeto editorial da Trilogia, tal como descrito, é caro de ser produzido e, com a margem de lucro necessária, acaba também sendo caro de ser vendido. Além do fato de que os objetos editoriais que integram a obra acabam fazendo com que ela se torne objeto de desejo primeiro sob a lógica promocional “compre e ganhe o *box* e os cartões postais”, depois porque a linguagem dos Zines, dos HQs e do Bang-Bang arremata um conjunto de leitores (de quadrinhos) que não necessariamente leem romances ou narrativas longas em que prevalece, quantitativamente, o texto sobre a imagem, como o caso da produção literária der Verunschik. Nesse sentido, até o ponto de vista narrativo, o de dois adolescentes (como se verá), chama a atenção, já que o discurso oralizado adolescente, assim como a forma de ler e expressar o mundo infanto-juvenil parecem (só aparentemente mesmo) dar um tom relativamente leve e engraçado para a narrativa. Igual efeito é causado por uma possível primeira camada do texto, que o faz se assemelhar a narrativas de crimes, detetivescas, dialogando com os antigos (Poirot, Sherlock Holmes, Arsene Lupin - não à toa recém-inseridos nos catálogos da *Netflix* sob a forma de filme ou série) e com os novos “*True Crimes*”.

Além desses objetos editoriais - cartões postais, *box*, *posts* e *playlists* - externos à trilogia, no sentido de que não estão diretamente dentro do texto que a compõem, embora façam parte do texto narrativo em sentido amplo (exceto algumas músicas que fazem, de fato, parte da narrativa), precisamos ponderar, ainda, que o projeto editorial incluiu primeiras orelhas de Maria Valéria Rezende, Estevão Azevedo e Pádua Fernandes, além de quartas capas de Ricardo Lísias, Assionara Souza e Luciana Hidalgo, tendo Fernandes e Hidalgo também escrito espécie de prefácio e pós-fácio, respectivamente, para o terceiro e último volume. Esses são nomes significativos na cena literária contemporânea recente que, numa lógica bourdieusiana, por assim dizer, dão distinção à obra assim como dela recebem o mesmo.

Para além do projeto gráfico e editorial, Verunschik é o tipo de autora que também possui um projeto literário. No evento Autoria, ocorrido no Sesc de Araraquara⁶², a autora declarou que todos os seus romances tematizam as diferentes violências que instauraram e constituíram o Brasil desde sua fundação: no campo religioso (é o que está em *Nossa Teresa-vida e morte de uma santa suicida* e no mais recente *Caminhando com os mortos*), militar (caso da *Trilogia Infernal*), colonizatório (caso de *O som do rugido da onça*). Os romances de Verunschik também exploram certo ódio ou marginalização das minorias e esse não é só o caso de *Caminhando com os mortos*, se considerarmos os indígenas em *O som do rugido...*, ou as mulheres no caso da *Trilogia...*, por exemplo. Tendo abordado seja a violência da religião institucionalizada e atualizada, seja a violência ditatorial e pós-ditatorial, seja a violência da colonização que permanece em nós, o projeto literário de Micheline Verunschik, em suas escolhas temáticas, reforça nosso argumento de que o Brasil é um país fundado por violências física e simbólica tamanhas que seguimos lidando com suas consequências, permanências e transformações na sociedade atual.

No mesmo evento, ainda, Micheline afirmou que quando escreve, tem a pretensão de construir um mundo e de iluminar este mundo por todos os lados na tentativa de oferecer todas essas facetas - da violência. A autora diz gostar da teoria dos multiversos e acreditar que os espaços das narrativas têm uma existência concreta e as personagens serem tão reais quanto quem escreve, sendo o trabalho do escritor o de fazer ver esses mundos e pessoas que já existiam em algum lugar. Assim como no caso de Terron, a autora também possui uma teoria da ficção internalizada com a qual trabalha em seu processo criativo, inventivo, que, em muito, tem por cerne o trabalho desses multiversos, na atomização dos tempos e espaços. Isso

⁶² Cf matéria “Sesc Araraquara realiza encontros literários” (2019)

também aparece não apenas na ideia dos multiversos em si - que, para autora, integram realidade e ficção, i.e., os mundos reais se interligam com os mundos ficcionais nessa estrutura multiverso -, mas no modo como nessa integração trabalha História, Biografia e Ficção.

De forma semelhante à Terron, a autora, no caso da *Trilogia Infernal*, decide trabalhar, especificamente, com as agruras do regime de 1964, tendo no corpo da narrativa um personagem militar ex-torturador que responde às investigações da CNV. Tanto os trabalhos da Comissão, quanto o ocorrido durante os anos de repressão são fatos históricos e estão trabalhados ficcionalmente: selecionados do real, recombinaados entre si e com outros elementos, compondo a realidade interna da obra, que narra a história de uma família que não é real, mas ficcional. A ditadura Militar e os trabalhos da CNV atravessam a história dessa família sem que esta tenha tido existência factível. Também de forma semelhante à Terron, a autora trabalha bastante a sua biografia naquilo que narra, como já se viu no exemplo do *post* de *Facebook* que dialoga diretamente com diversos elementos da Trilogia.

Biografia e História, no caso da Trilogia, não funcionam como nortes concretos das narrativas. Muito pelo contrário: rarefeitas, diluídas num universo inventado e encobertas pelas apropriações subjetivas que os personagens delas fazem, acabam liberando a realidade interna da obra de qualquer correspondência estrita com a realidade objetiva do vivido. Assim como em *Noite dentro da noite*, embora a história seja central e a biografia seja um recurso a modular a narrativa, elas não se apresentam ostensivamente factíveis senão que refeitas pela invenção. Entendamos melhor isso à medida que apresentamos o enredo.

Na trilogia, a personagem principal, Laura, narra, de um presente um tanto distante dos fatos que conta, o seu revisitar a sua própria trajetória de vida, a trajetória de uma busca, que começa na adolescência e termina no início de sua adultez. A procura é por sua história familiar para que possa entender melhor a sua própria, tal qual o menino de *Noite*.... Laura, que só se apresenta no final do primeiro volume da trilogia, conta, olhando do presente para o passado, a sua história a partir de dois fatos que estão interligados e são determinantes na sua vida: a morte da mãe e a apreensão de um menino canibal (que também acaba descobrindo sua história familiar e entendendo melhor seu trajeto pessoal até ali) pelo pai delegado. Embora narre olhando do presente para o passado, como escreve essa história, se dá a liberdade de dar voz a sua adolescente, ao menino canibal e às demais personagens que falam em primeira pessoa do seu presente de referência e não do presente da adulta que escreve e conta a sua busca.

Mais precisamente: semanas antes de o menino canibal ser apreendido pelo pai de Laura, ela encontra um envelope nas coisas do pai, que continha algumas fotos 3x4, dentre as quais a de sua mãe biológica, o que faz com que a adolescente se pergunte sobre a relação entre aquelas fotos todas. Quando o menino canibal é apreendido, ela decide descobrir as razões porque ele canibalizou e matou tanta gente e acaba encontrando um mínimo denominador comum para esses dois fatos, um mínimo denominador comum que transforma a sua vida. A narrativa não é linear. Ela é fragmentada e interpõe muitas vozes na construção dessa história familiar. Na apresentação do enredo, que seguirá, colocaremos os fatos em ordem para facilitar a discussão teórica que proporemos.

Cristóvão, o menino canibal, era filho de Soledade e de um pequeno proprietário de terras que “se negou a se deixar oprimir” entregando suas terras e “foi abatido com um tiro que fez sua cabeça explodir como uma fruta que cai ao chão” (VERUNSCHK, 2016, p.98). Maciel, um proprietário de terra de maior porte, queria as terras da família e deu o seu jeito de expulsá-los de lá contratando Pedro Félix para matar o marido de Soledade. O matador não apenas cumpriu a tarefa como sequestrou Cristóvão e o levou para morar em sua casa, com sua esposa Corália e outra criança, que não se sabe se também tinha sido sequestrada ou se era mesmo filho biológico do matador e de Corália. Enquanto Cristóvão ali crescia nesse ambiente de pouca comunicação, em que os pais o chamavam de “menino”, maneira pela qual também chamavam o irmão adotivo, “menino”, em meio a uma família canibal em que o pai os alimentava de carne humana e os tinham, os meninos, como funcionários que tiravam leite, buscavam água, etc., Soledade ficou desolada após a morte do marido e o sequestro do filho. Branca, irmã de Soledade, conta que Cristóvão

Ele foi sequestrado quando ainda era uma criança de colo pelo assassino do pai, um matador contratado para colocar um ponto final numa rixa. Coisa de terra, você sabe. O matador, canibal costumeiro, levou consigo o menino, arrancando-o dos braços da mãe, que se chamava Soledade (Verunschck, 2018, p.83).

Vítima da antiga tradição de disputa de terras e de poder, Soledade chegou a ir atrás de Maciel para pedir o filho de volta, mas não conseguiu. Foi quando procurou a ajuda da irmã, Branca, para se reerguer. Durante esse período se fortalecia através da raiva que sentia. Durante 7 anos cultivou a obsessão da vingança: se tornou prostituta, se casou com um pistoleiro, se transformou em uma matadora e construiu um bando para si. Enquanto isso sua irmã, empenhada em ajudar no processo de vingança, seduzia e se casava com Maciel, o mandante do assassinato do marido de Soledade e contratante de Pedro Félix o matador que sequestrou Cristóvão. O casamento aconteceu para que Branca se apossasse legalmente de tudo que era de Maciel. Soledade, então, descobre onde Pedro Félix morava e planeja a

recuperação de Cristóvão. Ele, que fora sequestrado com um ano de idade e crescera achando que Pedro Félix e Corália eram seus pais biológicos, conta da chegada de Soledade e seu bando:

Eles chegaram e tudo ficou vermelho, desde o céu em cima da gente até o chão embaixo dos pés, (...).
Eles eram seis, cinco homens e uma mulher, e os cabelos brancos dela, uma coisa de meter medo. (...).
Quando nossa mãe e nosso pai ouviram o trovão da porta caindo a nossos pés, já era tarde, tarde demais. Nosso pai não teve nem tempo. Um dos homens foi logo passando a lâmina do facão em pescoço de nossa mãe, e ela caiu de joelhos sobre o próprio corpo sem que tenha dado um grito sequer, (...) (Verunsch, 2017, pp. 13-14).

Nessa cena que retoma representações tradicionais de um cangaço de um cangaço-velho-oeste, Corália fora decapitada e Pedro Félix, depois de muito espancado pelos capangas, quase morto, foi deixado amarrado numa árvore e, posteriormente, Soledade terminou de matá-lo. Só não é, a cena em si, tradicional tal qual a representação que evoca porque o bando era liderado por uma mulher pistoleira, o que já dá o tom de toda a abordagem de Verunsch. O fato é que “a decapitação de Corália já havia sido ordenada a um dos homens do bando, mais por piedade do que por ódio. Corália havia sido roubada quase menina e tornada mulher à força da brutalidade daquele homem. Como se devolve ao céu um pássaro de gaiola?” (Verunsch, 2018, p.86). Soledade decidiu pela decapitação de Corália para livrá-la da vida que teve e dos abusos que sofreu desde menina nas mãos de Pedro Félix. E esse tema da violência de gênero, do feminicídio, é um dos tópicos tentacularizados pela tematização da ditadura na Trilogia.

Soledade não esperava que fosse encontrar outro menino junto de Cristóvão, quando executa seu plano de re-sequestrar o filho. Ela também não esperava que esses meninos nutrissem pelos assassinados os sentimentos que se tem por um pai e uma mãe. Embora as crianças tenham sido levadas para o casarão de Maciel e Branca e tivessem sido muito bem tratadas com todos os cuidados e atenção possíveis, Cristóvão passou a se comportar como Soledade em relação ao algoz dela: ele sentia tanto ódio pela assassina dos pais adotivos, Pedro e Corália, que decidiu que ia matar quem os matou com requintes de crueldade. Cristóvão não sabia que sua mãe biológica era Soledade, a quem, por causa do ódio que sentia, passa a chamar de Abutra, a capitã-assassina do de Pedro e Corália. Cristóvão desenvolveu uma personalidade perversa e obsessiva quanto ao fato de vingar o assassinato dos pais. E foi assim que acabou se tornando um assassino em série - porque canibal ele já era, por herança do costume do pai. Começou a se exercitar e a se treinar para quando matasse a assassina dos pais adotivos fosse certo.

O fato é que quando levados, Cristóvão e Gonçalo, para o casarão de Branca e Maciel, lá preencheram seus mundos com palavras. Eles que estavam acostumados a serem chamados de “menino” e “menino” ganharam os nomes próprios de Branca. Só neste ponto da narrativa eles se entendem como Cristóvão e Gonçalo. Os meninos passam, então, por um processo de desanimalização, quando adquirem nome e passam a poder desenvolver suas personalidades individualmente. Processo esse relativo à aquisição ou expansão da capacidade de linguagem. É o menino canibal quem diz:

Não que eu soubesse muito quem eu era. Eu era menino. E ser menino na vida que tive antes era ser feito um bicho de criação com mais privilégios. Vida de menino era estar nas obrigações que pai e mãe arranjavam para nós. Buscar água, arrancar mato, essas coisas que se fazem quando você está no mando dos grandes. De mais, a verdade é que eu não me diferenciava muito do outro menino, meu irmão, como se fôssemos o mesmo. E de certo modo, eu sentia que era assim, que éramos um só e isso era a verdade. Pelo menos até então, quando aquela dona passou a nos dar por diferentes (Verunsch, 2017, p.27).

Vindos de um mundo de pouquíssimas palavras, ao chegarem no casarão de Branca e descobrirem o nome das coisas concluem que a nova casa era a sua realidade anterior mas ao contrário (Verunsch, 2017, p.30). Cristóvão explica:

Morávamos nos Gritos. E morar ali era morar perto do fim do mundo. E morar perto do fim do mundo é morar longe, perto de nada, numa terra sem país. Nos gritos havia a nossa casa, o grande tamboril no terreiro e uma vastidão de nada vestida de um verde ralé, (...). Só quem já morou nos Gritos sabe o que é viver numa terra sem país (Verunsch, 2017, pp.14-15).

A fazenda de Branca em Sumidouro, portanto, era sua introdução ao mundo social, um pouco menos perto do fim do mundo, um pouco mais distante do nada, embora, ainda, em uma terra sem país tal qual qualquer lugar do “Brasil-profundo” - “O chamado Brasil profundo, que nem parece constar da Constituição, de tão esquecido pela lei, fora-da-lei, fardoeste puro” (Hidalgo, 2018, p.158). Na fazenda, os meninos estavam, certamente, em uma realidade que tinha mais a oferecer do que o rudimentar, o precário, o ensimesmamento, uma única casa e uma família tão sem nome e sem palavras quanto eles. Quando Cristóvão aprende os nomes de alguns objetos da casa, observa: “Me espantei que cada um desses troços tivesse um nome apenas seu e diferente dos demais, como se as coisas não pudessem viver sem nomes próprios, como se as coisas indefinidas não pudessem ter existência de verdade” (Verunsch, 2017, p.31). Os meninos viam o mundo a partir de seu sentimento de si enquanto menino-coisa, menino-animal.

Dona Branca deu àquelas crianças existência oficial, com documentos e, inclusive, os matriculou na escola. Soledade morreu logo após o re-sequestro de Cristóvão e Gonçalo, quando entendeu que não poderia mais ser a mãe de Cristóvão: “depois que ela encontrou o

filho naquelas circunstâncias, ela se deu conta de que o tempo não voltaria atrás” (Verunsch, 2018, p.88). Ela entendeu que, uma vez tendo sido criado por Corália, Cristóvão não a conseguiria ver senão como aquela que assassinou sua mãe (adotiva).

Cristóvão cresceu cada vez mais introspectivo, pensando mais do que falando, obsessivo com a ideia de matar mãe biológica, a assassina da mãe adotiva:

(...) comecei a me colocar só, transgredido de mim e dos outros, desgarrado daquela filial obediência com que ela e sua casa tentavam me domesticar. Entre um livro e alguma obrigação, me resguardando de tantos sins senhoras, um dia dei por mim que eu tinha me colocado à beira duma pedra daquelas do sumidouro, o lugar proibido. De tanto ver a água em sua força de redemunho, e estando eu ali só, me esfomeado um grande desejo. Eu pensava obsessivo na morte. A morte de mãe, o que eu achava que era a morte de pai, e em cada gole de água em si mesmo engolido eu comecei a enxergar a Abutra caída, estrebuchada, aberta toda ela até a garganta num corte só, bruto, feito carne de caça (Verunsch, 2017, p.49).

E se antes Cristóvão era Menino, como o irmão também era, consubstanciando uma mesma personalidade rudimentar e precária oriunda de Gritos, agora ele e o irmão se individualizavam no casarão em Sumidouro. E o canibal começa a se entender e, se entendendo, se dissociando de si: o amor que sentia pelo irmão o humanizava, o desamor pelo novo mundo e por aqueles que o arrancaram de Gritos lhe apresentava a sua própria perversão. Parece que o processo de reiniciar a vida no casarão diferenciou o Menino que era de Cristóvão, quem passou a ser, como se ele se dissociasse de si mesmo e desse vida para todas as suas perversões. Ele o tempo todo questiona a necessidade de dar nome às coisas e há uma relação, no entender do canibal, entre ser nomeado e morrer, como se o gesto de dar nome limitasse tanto a existência do que foi nomeado a ponto de asfixiá-lo até a morte. Ele, quando ganhou nome, perdeu a vida de Menino, que tanto gostava. Ele descobriu que sua mãe se chamava Corália e não simplesmente Mãe quando Soledade, logo após matá-la, exclamou “Pobre, Corália!”. Dar nome, para o menino, é matar o nomeado. Ao ser Cristóvão, viu morrer Menino e a simplicidade da vida, entendeu não apenas que viver é perigoso mas também complexo.

Na transgressão de si mesmo, obsessão e perversidade se combinam ao extremo: Cristóvão, adolescente, dá vazão a todos os seus instintos: pulsões sexuais, pulsões de vida e de morte. Ele passa a experimentar a tortura e a morte com os animais, aprendendo “que quando um pássaro morre você sente quando a vida saiu dele. Na primeira vez é extraordinário. Depois você se acostuma” (Verunsch, 2017, p.50). A vazão aos instintos e pulsões em seu dissociar-se de si mesmo lhe confere certa anestesia diante da vida. Isso, a ponto de os experimentos com animais não serem mais suficientes. É quando ele mata Maciel

sufocado enquanto o velho dormia, sem saber que este fora o mandante do seu primeiro sequestro, o que o arrancou da mãe Soledade. Ele mata Maciel pela simples aventura de se matar alguém, logo depois de voltar do curral, no início da noite: “Igual um bicho em que eu tivesse dado fim, ele tremeu, mas não reagiu. Se deixou conduzir e pude sentir que, diferente dos bichos do sumidouro, a vida de um homem continua a se esvaír mesmo depois de ele morto, (...)” (Verunschck, 2017, p.62). A trilogia vai se fazendo, então, uma das poucas obras que explora o lado perverso e violento da criança/adolescente, a sombra dessa idade, ela ilustra bem a epígrafe de Verena Cavalcante para o *Inventário de predadores domésticos* (2021): “A infância é o molde dos monstros”. O texto de Verunschck é um dos poucos, em termos de obras brasileiras, que explora o percurso formativo da criança em todas as suas dificuldades, narrado do ponto de vista da própria criança, sempre sobrevivendo no mundo e lidando com os conflitos e traumas que este lhe gera.

Quanto mais cresce e amadurece, mais Cristóvão se fragmenta. Ele diz: “Eu, desapegado de mim, me via em vários, um que tinha sido e outros que era agora, (...)” (Verunschck, 2017, p.65). O adolescente, em processo de amadurecimento e entre tantos eus possíveis, reflete o tempo todo sobre as dificuldades de ser e sustentar quem se é, o cansaço advindo de ser quem se é e o fato de isso ser, ao fim e ao cabo, da ordem do inescapável. E ele, ao que dizia: “(...) eu era um caçador. Eu aprendi cedo que era isso que eu era” (Verunschck, 2017, p.50). O adolescente segue, então, fazendo novas vítimas. Atrai um rapaz bêbado, recém-saído de um bar, de Livramento do Mó até a região de Sumidouro:

Passei um braço em torno do pescoço do sujeito e logo ele estava ali, torcido e retorcido, Sujeitado. E tirei toda a roupa para não me sujar e dei ao meu facão a sua festa. Primeiro, o pescoço, como haveria de ser. Em seguida, a curiosidade fazendo seu caminho: de como a pele de um homem se despela igual a de um bicho, de como perfurações em certos locais fazem o sangue esguichar, de qual a força necessária para se abrir um peito, separar costelas, até chegar ao trabalho dos miúdos, tanto sangue escuro pela noite, **o peso do coração de um homem** (Verunschck, 2017, p.81 - grifos meus).

“O peso do coração de um homem” é o título do segundo volume da trilogia - em que Cristóvão narra, de sua perspectiva, sua história - e a expressão maior da perversão do menino canibal na narrativa. Em contraponto, foi descobrindo que “O peso do coração de um homem não é diferente do peso do coração de qualquer animal” (Verunschck, 2017, p.81), que

Cristóvão cresceu alimentando o desejo de matar aquela mulher, cujo nome desconhecia e a quem chamava de Abutra, e foi instruindo a si mesmo nos caminhos da morte, esperando o dia do confronto, primeiro exercitando em pequenos animais, depois, por ironia do destino, assassinando asfixiado o mandante da morte de seu pai, o velho Maciel. Por fim, quando matar já não bastava, Cristóvão passou a se alimentar das vísceras e miúdos de suas vítimas, do mesmo modo que o matador a quem ele chamava de pai (Verunschck, 2018, p.87-88).

O fato é que o canibal não sabia que sua mãe biológica e assassina da mãe adotiva já estava morta, morrera, como dissemos, diante da compreensão que a maternidade que queria exercer estava interdita pelo rumo que a vida levou, ensejado pelo conflito de propriedades. As vinganças intermináveis que movimentavam as disputas de terra a levaram até a encruzilhada de ter o filho de volta e não conseguir ser a mãe dele. Além de não saber que aquela era a mãe, não sabia que Maciel era o mandante do seu primeiro sequestro, quando fora retirado bebê do colo de Soledade, a Abutra. Sequer sabia que Branca era sua tia.

Cristóvão, ao matar e canibalizar o rapaz de quem arranca o coração, guarda o órgão consigo e despacha o corpo e as demais vísceras rio abaixo pelo puro prazer de imaginar o horror das primeiras pessoas que vissem o corpo boiando na água. O canibal é, então, descoberto e apreendido pelo delegado de Santana do Mato Verde, que cobria essa cidadezinha e toda a região de Sumidouro e Livramento do Mói. O delegado, ao apreender o menino, decide mantê-lo na cozinha de sua casa até que o caminhão da FEBEM pudesse retirá-lo de lá, uma vez que se o deixasse temporariamente na delegacia, corria o risco de expor o menino à possibilidade de ser linchado pela sociedade que já tinha ouvido os rumores de suas práticas canibais. É este o ponto da narrativa que inicia o primeiro volume da Trilogia *Aqui no coração do inferno*, que começa quando Laura e a irmã mais velha recebem da madrastra, Renata, a notícia de que o menino canibal ficaria apreendido na cozinha da casa da família.

Nesse primeiro volume, a personagem-narradora, Laura, é a menina que conta a própria história e, nesse processo, vai se tornando sujeito de sua trajetória. A título de não perdermos de vista, lembro que essa narrativa toda é escrita por Laura adulta, que revisita o passado e o narra, em primeira pessoa, no presente. Ao deixar que a adolescente que foi narre, deixa também que ela mostre como se torna sujeito de si mesma. Além disso, tudo que se dá a conhecer na narrativa passa pela perspectiva de Laura, que escreve a narrativa. Portanto, tudo o que se sabe sobre ela, sua família, o menino canibal e a família dele passa pelo filtro subjetivo de Laura que conta o que descobriu, o que lhe foi contado, a sua interpretação e o seu sentimento em relação aos fatos.

A família de Laura teria se mudado de uma cidade maior (ao que parece, Rio de Janeiro) para Santana do Mato Verde há dois anos da apreensão do canibal, porque o pai de Laura, chamado por ela de cowboy ou xerife, havia sido nomeado delegado de lá. Da perspectiva de Laura, Santana do Mato Verde era uma “cidadezinha onde Judas perdeu as duas botas” (Verunsch, 2016, p.15), “um lugarzinho violento do caralho” (Verunsch, 2016, p.15). Logo da entrada, no alto de um morro, era possível ver a cidade inteira, que ficava

dentro de um buraco: “Santana do Mato Verde era buraco onde todos se conheciam, um buraco dentado e autofágico, um inferno” (Verunschck, 2017, p.93). Embora pequena, era uma cidade com dois cemitérios, um na entrada e outro na saída. Santana tinha ao redor de si três povoados, onde se incluem Livramento do Mó, Gritos, a região de Sumidouro, todos eles jurisdição do Xerife, pai de Laura. Segundo ela, à época da apreensão do canibal, um adolescente de 14 anos, a cidade tinha “duas famílias que são inimigas e volta e meia a gente escuta o estouro de balas zunindo feito velho oeste americano” (Verunschck, 2016, pp.15-16), era um lugar onde a morte era comum e corriqueira, razão pela qual seu pai fora transferido para lá.

Só pelas primeiras citações da voz de Laura, que apresentamos aqui, já é possível perceber que sua fala é cheia de marcas de oralidade: contrações (“pra”, “ta”), colocações pronominais coloquiais (“levar ele”), palavrões etc. Essa dicção cheia de marcas de oralidade mantém sua essência do começo ao fim da Trilogia, muito embora seja possível perceber o amadurecimento na forma de falar, da adolescente que começa narrando para a adulta que termina. Já o discurso do canibal aparece menos oralizado, mas com algumas das mesmas marcas, além das regionais. Essas são as duas vozes que mais aparecem no livro, muito embora ainda tenhamos contato com a voz de Branca, de Renata e de outros personagens em pequenas oportunidades.

Dias antes de o menino canibal ser apreendido, Laura havia descoberto, numa das gavetas da do pai um envelope com fotos 3x4 de sua mãe e de outras pessoas: “eram todos ou quase todos jovens em suas fotografias, algumas meio desbotadas. Seriam criminosos? Não pareciam. E, se fossem, por que minha mãe estaria junto deles? A maioria parecia mesmo ser estudante” (2016, p.68). Já aqui a Trilogia começa a dar o tom de suspense em relação a suspeita de que um delegado, com fotos de estudantes guardadas, dentre as quais, a da mãe morta da menina, não tinha algo bom para contar em relação àquilo.

O pai de Laura, um personagem sem nome, sempre chamado por ela de cowboy ou de xerife, vai sofrendo uma transformação ao longo da narrativa. Inicialmente, Laura o apresenta como alguém que “não funciona como todos pensam que ele deveria funcionar, o que faz dele um sujeito com noções muito próprias de dever, moral, justiça e todas essas coisas que adultos enchem a boca pra falar” (Verunschck, 2016, p.14). Aos poucos ele vai se transformando em “um cara estranho” (Verunschck, 2016, p.20). Ao final da trilogia, quando Laura finalmente entende a gravidade dos atos cometidos pelo pai contra a mãe biológica, Ariadne, contra a irmã mais velha, Susana e contra ela mesma quando criança, além, é claro, dos crimes que ele cometeu enquanto torturador do regime militar em 1964, a figura paterna

passa a ser mais bem definida como “um maldito de um dissimulado” (Verunschck, 2016, pp.33-34) e, depois, de “(...) caráter agressivo e cruel” (Verunschck, 2018, p.98). À medida que essa visão da figura paterna se transforma, Laura passa a entender o fato de o pai ter apreendido o menino canibal na cozinha de sua casa sob o argumento de que “não achava certo ele ficar na delegacia porque teve um tumulto” (Verunschck, 2016, p.20) de uma forma meio perversa, “não porque ele quisesse proteger o garoto, mas porque achei que havia um brilho de orgulho em seu olhar, satisfação não por ter prendido o menino, mas exatamente por aquilo que o menino fizera” (Verunschck, 2016, p.20), tal qual o pai, o Capitão Garrote, sua alcunha de torturador, fizera com seus torturados. Para Laura, “Papai havia justificado essa peculiar prisão domiciliar por ser responsabilidade sua que o garoto continuasse vivo, entretanto hoje tenho absoluta certeza de que papai via naquele menino um duplo de si mesmo. Não havia horror por aquilo que ele era acusado. Havia fascínio” (Verunschck, 2017, p.99).

Essa figura paterna era bastante conservadora, como os militares que serviram ao regime em nome da moral e dos bons costumes. Suas opiniões e explicações para a filha e para a família eram sempre carregadas de uma visão não apenas conservadora, mas distorcida das coisas ou, em outras palavras, ideologicamente bem moldada. Como quando ele tenta explicar para Laura o que é um subversivo:

Um subversivo, ele contou, é diferente de um terrorista. Embora os terroristas sejam também subversivos. Um subversivo é um perturbador. Ele sorrateiramente coloca ideias nas cabeças das pessoas, ideias contra a ordem, contra a autoridade, contra quem nos protege, como a polícia e o governo. Os terroristas são armas humanas que os subversivos usam quando suas ideias não são acatadas. Foi isso que papai ensinou pra gente (Verunschck, 2016, p.44).

Essa era também uma figura bastante contraditória: queria que a esposa, Renata, a madrasta de Laura, tomada como exemplo de boa mulher no desempenho de suas funções, mas a agredia com pequenos momentos de enforcamento e asfixia. Segundo Laura, a madrasta “obviamente não levanta a voz para papai, que às vezes parece conduzi-la com uma coleira (...)” (Verunschck, 2016, p.57). Ou ainda: “Tenho certa pena dela, porque papai, sabe como é. não é mole, e ela, no fim das contas, parece mesmo é com alguém que foi interrompido” (Verunschck, 2016, p.57). Renata entrou na família um ano após a morte de Ariadne e é bem mais nova que o Xerife. Contudo, é mais uma vítima desse agressor de mulheres, além de torturador com cargo e função no aparelho do Estado da ditadura.

A irmã mais velha, Susana, já suspeitava do pai. Assim como a avó materna, Dona Guadalupe. Laura conta que

Uns anos atrás, ele fez parte de uma turma de treinamento antissequestro por causa dos terroristas. Papai conta isso com orgulho, mas de um tempo desses pra cá acrescenta que não pegou terrorista nenhum, porque logo não sobrou terrorista no Brasil e havia turmas mais antigas que a dele já em ação. Mas eu sei que ele não tá falando a verdade. Minha irmã mais velha perguntou pra papai onde é que ele estava em 1964, o que ele estava fazendo. E em 1968: É lógico que ela estava acusando ele de alguma coisa. Minha irmã sempre o acusa de alguma coisa, mesmo que seja silenciosamente. Papai diz que só cumpria ordens e que nem gostava do governo tanto assim, mas que, quando pegaram um dos líderes subversivos, ele teve que bater no cara num corredor polonês (Verunschck, 2016, p.43-44).

Susana foi uma adolescente que teve muitos embates com a figura paterna. Não gostava de conviver com o Xerife e esperava pelo dia que atingisse a maioridade para poder se mudar para a casa da avó materna. Da perspectiva de Laura, Susana e o Cowboy “batem de frente o tempo todo, num desgostar-se contínuo” (Verunschck, 2016, p.14). A irmã mais velha “era como uma força da natureza, sem qualquer controle emocional” (Verunschck, 2018, p.92), sobretudo porque, como filha mais velha, enfrentou bastante sozinha toda a história da morte da mãe e as suspeitas da avó de que o pai a havia assassinado, até que Laura tivesse idade para dividir essas angústias com ela.

Dona Guadalupe, a avó materna, mãe de Ariadne, “era uma mulher cheia de energia. Uma mulher forte, sem dúvida, mas ao mesmo tempo acossada pela perda da única filha. Sua voz rouca (...), um cigarro após o outro. Bebia muito à noite, quando colocava antigos discos na vitrola, a sala em penumbra, e talvez até chorasse” (Verunschck, 2017, p.118). Ela tratava as netas “como pequenos tesouros, mas o ódio que sentia por papai a corroía. Nenhuma reparação lhe seria possível, infelizmente” (Verunschck, 2017, p.118). O Xerife e Dona Guadalupe não se falavam. E tempos depois que Ariadne morreu, ela foi impedida pelo Cowboy de ver as netas. Enquanto não podiam se ver, até a maioridade de Laura e Suzana, Guadalupe falava com as meninas através de cartas, as que o pai não interditava.

Laura ainda tinha uma irmã mais nova, Catarina. Ela era filha do segundo casamento do pai com Renata, a madrasta de Laura e Susana. Catarina aparece mais no terceiro volume da trilogia. Laura convive com ela até os sete ou oito anos de idade da irmã mais nova, quando se muda, aos seus dezoito anos, para a casa de Dona Guadalupe, no Rio de Janeiro, junto da irmã mais velha. Depois disso, o contato de Laura com a irmã mais nova se deu apenas pelas redes sociais e pelo celular, até o momento que Laura retorna à Santana do Mato Verde para ajudar no inventário do pai.

Já Ariadne é pouco descrita na narrativa. A verdade é que toda a história é um desmascaramento da hipocrisia paterna em relação à Ariadne e ao menino canibal. Ariadne, então, é pouco descrita na fatura da obra, sobretudo porque morreu quando Laura e Suzana

eram crianças e o que Laura quer, no fim, é descobrir por que a fotografia da mãe estava junto das outras fotografias dentro de um envelope, o que faz com que ela tenha que entender o que, de fato, acontecera com Ariadne em sua morte. Talvez a descrição mais importante dela seja uma, feita pela filha, por contraste com a madrasta:

Minha mãe, diferente de minha madrasta, estudava. Papai não queria, não gostava, mas ela foi teimosa, tinha parado quando minha irmã nasceu, mas quando eu estava com cinco anos ela retornou para a faculdade. Daí morreu pouco depois. Um afogamento pode ser um crime perfeito também. (...) Minha mãe viajou com meu pai, num tipo de segunda lua de mel, mas foi pega por uma onda traiçoeira, e ele não conseguiu alcançá-la. Uma tragédia. Um sinistro. Foi isso que aconteceu. Foi isso que papai contou. E mamãe, ela não escapou (Verunsch, 2016, p.62).

Essa é a descrição mais importante porque revela, mais um pouco, quem era o pai, confirmando outra faceta sua, a de um agressor de mulheres, seja fisicamente, seja psicologicamente. Isso de que o pai não gostava que Ariadne estudasse é corroborado, posteriormente, pelas amigas da mãe, procuradas por Laura para que lhe contassem um pouco o que sabiam sobre o casamento do Xerife com Ariadne. Em nenhum momento da narrativa se sabe, com certeza, como Ariadne morreu. O que se sabe é, como se verá, que o Cowboy era abusivo e violento com ela, o que coloca essa história de afogamento sob absoluta suspeita.

Dona Guadalupe, que dividira com Susana suas suspeitas sobre o Xerife ser o assassino de Ariadne, não aceitava a versão do Cowboy: “A versão oficial, a história que papai contara, dizia que ela morrera afogada durante uma pequena viagem de férias. Mas minha avó se referia a papai como o assassino” (Verunsch, 2018, p.42). Essa citação é relevante, porque é bastante característica de todo o tom da narrativa que, basicamente, consiste, de forma insurgente, em contestar as versões oficiais das histórias e da História, dando voz e autonomia para os grupos oprimidos darem as suas versões dos fatos. Isso se presentifica na citação quando o pai, homem, militar, representa a história oficial e a avó, mulher tradicional e culturalmente oprimida, representa a contranarrativa à versão oficial.

E Laura, principal narradora e personagem de toda a trama, é, o tempo todo, seja em sua voz adolescente, seja em sua voz mais madura, irônica, irreverente, transgressora, curiosa, inquieta e muito sagaz. É claro que a voz adolescente, como é próprio dessa fase, acentua muito mais essas características. Essas podem ser vistas o tempo todo na narrativa. Definitivamente, a adolescente é uma narradora bastante opinativa, sempre tem uma explicação para dar segundo alguma fonte. É nesses momentos em que comenta e explica os fatos que ela também fala com o leitor. Por exemplo, quando ela explica que Santana do Mato Verde é um “lugarzinho violento do caralho” (Verunsch, 2016, p.15), na sequência ela diz para o leitor: “Desculpe o mau jeito, eu sou desbocada mesmo. Especialmente quando os

adultos não supervisionam” (Verunschck, 2016, p.15), o que demonstra também o humor da jovem narradora. O fato é que essa narradora comenta ou explica os fatos a partir da sua realidade familiar, escolar, cultural, trazendo o que o pai, os professores ou outras pessoas disseram para ela. Ela está o tempo todo explicando o que ela entende das coisas, não necessariamente o significado preciso delas. Isso, por si, já contribui para uma estrutura ficcional que não é tão lastreada pela referencialidade.

Mais do que isso, irreverência, sagacidade, ironia, curiosidade e inquietação, próprias da idade da narradora, potencializa, o ponto de vista principal da narrativa. O ponto de vista infanto-juvenil autoriza o olhar inquieto, curioso e crítico sobre o mundo. É um ponto de vista que equivale ao da figura do louco, como quando Dom Quixote assume essa posição em seu enredo: ele acaba autorizado a dizer qualquer coisa, inclusive dizer contra a sociedade da época porque é louco e, em tese, não sabe o que faz. O idealismo adolescente está sob a mesma regra: a de uma suposta ingenuidade - muitas vezes vista como idealista, que admite que Laura, por exemplo, fale qualquer coisa àquele pai e ao leitor sob um pretexto de primeira ordem de que ela é adolescente e adolescentes não sabem muito bem o que dizem. No entanto, é através das divagações poético-reflexivas de Laura que ganhamos em perspectivização da realidade no contexto da narrativa. Laura, como Dom Quixote, é uma personagem que dribla o controle do factível, da referencialidade, da ancoragem especular do real sob a justificativa da sua idade impetuosa. Por outro lado, é preciso ponderar, quando suas divagações poético-reflexivas ganham certa dimensão política, como se verá, elas são menos ficcionalmente livres, i.e., mais controladas, dado o lastro maior de referencialidade que têm na restrição da produção de sentido pela assertividade da linguagem de menor espessura.

Além do que fora dito até aqui sobre a narração, não se pode deixar de falar do trabalho poético de Verunschck ao dar espessura a várias das reflexões e divagações de Laura. Há algumas divagações que a narradora faz que têm um primeiro plano concreto, denotativo, e que, pelo trabalho da espessura da linguagem, acaba, também, falando da vida, de ser e existir no mundo, ao mesmo tempo em que antecipam ou dão pistas sobre o andamento futuro da narrativa. Esse é o caso, por exemplo, de quando Laura se questiona sobre a sua reação ao estar diante de um assassino, o menino canibal. Diante da inquietação de não ter sentido nada demais e de estar diante de uma pessoa qualquer como ela, compara a sensação com a sua experiência escolar de ter ido esperar o Cometa Halley passar e ele não aparecer. É quando diz:

Quando a gente foi com a professora de geografia numa caminhada no meio da madrugada para ver o cometa Halley, e o cometa Halley não apareceu coisíssima nenhuma, eu não esperava ver o céu tão estrelado, nem aquelas manchas brancas de leite no céu e nem as estrelas cadentes. Muito menos tantos vaga-lumes. Não dá para ver as estrelas se a gente está na luz o tempo todo. Na luz da cidade. A gente precisa escolher um caminho mais escuro pra poder ter noção do território todo que existe no céu (Verunsch, 2016, p.27).

Essa é uma passagem que além de perspectivar a experiência de estar vivo, de qualquer pessoa, no sentido de que para seguir vivendo é necessário não se expor à luz o tempo todo e saber aproveitar o que o escuro faz ver; é uma passagem que também já prenuncia o percurso de si, seu trajeto até encontrar as respostas que procura, uma vez que sua história é a de quem sai da luz do que via para desfazer o desconhecimento da figura paterna, do canibal, da mãe biológica, na escuta estelar intuitiva da vida na escuridão dos não-ditos.

Ainda sobre a inquietação, a curiosidade e a sagacidade da menina, Laura, segundo ela mesma, era especialista em abrir as gavetas do pai:

As gavetas do birô possuem uma tranca que fica por baixo da última delas e que dá pra ser retirada, permitindo, assim, que todas sejam abertas. Depois é só recolocar a tranca e pronto. Parece mágica, mas é uma falha no mecanismo e eu gosto dessas falhas. Depois que papai dorme eu levanto, devagar e precavida. Nunca bagunço. Nunca deixo nada fora do lugar. Nunca tiro coisas demais. Nunca me esqueço de recolocar tudo onde estava antes, inclusive a tranca. Sou contumaz e reincidente. E eficiente também, que é o mais importante. O que nunca consegui até agora foi abrir a tal da maleta 007. As chaves, que são bem pequenas, são guardadas por ele num lugar que nunca sei onde fica.

Levo pra minha cama os relatórios, às vezes até os inquéritos. Leio embaixo das cobertas, com alguma dificuldade, porque minha lanterna não é lá grande coisa. Sei de cada detalhe dos piores crimes dessa cidade maluca (Verunsch, 2016, p.55).

Essa narradora se descreve como alguém que, num primeiro momento, ao contrário de Susana, nutria pela figura paterna “uma adoração parecida com a que se devota a um super-herói. Quando comecei a bisbilhotar seus arquivos, de certo modo me sentia persuadida a fazer justiça para com ele, a encontrar provas que lhe restituíssem a inocência perante minha irmã e nossa avó” (VERUNSCHK, 2018, p.92). No entanto, quanto mais espiava a papelada dos inquéritos de seu pai e os demais documentos que ele mantinha em casa, mais essa figura heroica caía por terra. Mesmo assim, Laura não batia de frente com o Xerife. Ela usava a estratégia do silêncio para poder obter todas as informações que queria: sobre o motivo de a foto da mãe fazer parte daquele conjunto de outras fotos e sobre qual era, de fato, o histórico de crimes do canibal ou em que carnificina se meteu.

Só até aqui já dá para perceber como a construção das personagens é bem pensada, como os vazios da narrativa são precisos e bem posicionados na trama, mas detalharemos isso adiante. Por ora, a trama em si. O menino canibal estava apreendido, melhor dizendo,

algemado e vigiado por um guarda, na cozinha da casa do delegado e de sua família. O garoto tinha aproximadamente a mesma idade de Laura quando foi apreendido. Chovia muito quando da apreensão, o que fez com que o menino lá ficasse, vigiado, por mais tempo do que o esperado: quase uma semana. Enquanto isso, o pai construía o inquérito do caso, colhia depoimentos da tia do garoto, do pai do último homem por ele assassinado, de quem ele arrancara o coração. Tudo isso levou tempo e, nesse ínterim, Laura adolescente tentava reiteradamente e escondida do pai e do vigia do canibal interagir com o menino, sem sucesso. Uma noite, nessa semana, Dona Branca vai até a casa do delegado com uma mala de dinheiro, tentando suborná-lo pela soltura do menino: “papai foi educado com ela, deixou que visse o garoto, mas não quis o dinheiro” (Verunsch, 2016, p.49), agindo de forma proba, conforme a moral que ele próprio defendia, que não incluía torturar opositores e agredir mulheres.

As chuvas intermitentes dificultavam a chegada do carro da FEBEM que ia buscar o apreendido. Laura, então, torcendo pela chuva, aos poucos se atrai mais pela figura do canibal, que despertava tanta curiosidade de sua mente adolescente e criativa. Sempre que podia dizia oi para o garoto:

Eu quis mostrar que não tinha medo e que em nada ele parecia diferente de mim. Claro, falavam que ele tinha comido uma pessoa. Ou mais de uma, não se sabia ao certo. Um canibal areia de cemitério. E embora eu achasse e ainda ache isso impressionante, eu mesma não comeria. Nem que não tivesse mais nada pra comer, eu acho, muito embora as pessoas que caíram no Vale das Lágrimas, nos Andes, tenham feito bifes dos amigos para sobreviver mais de dois meses no inferno de gelo. Carne é só carne, e pessoas são bichos bem nojentos, afinal. Comer uma pessoa é como comer uma casca de ferida ainda meio sangrenta. Eu acredito que eu não faria, mas nunca fiquei soterrada na neve, nem o garoto. Eu gostaria de saber por que ele tinha comido, o que o levou a dar a primeira dentada nhec nhec nhec. Havia de ser um bom motivo, e o motivo não era fome. Ou seria? Mas aí eu disse oi, e ele nem respondeu. Às vezes isso pode ser cansativo. Isso de ninguém te levar muito a sério. Custava responder? Ou no lugar de onde ele vinha não se tinha a mínima educação? Ora, assassinos canibais podem ser educados, não podem? Norman Bates era, não era? (Verunsch, 2016, pp.51-52).

Nesse trecho, é preciso observar as menções ao ocorrido no Vale das Lágrimas, nos Andes e a Norman Bates. Sobre a primeira menção, a queda do avião, em 1972, na região dos Andes, é real e está documentada de diversas formas, inclusive no filme *A sociedade da neve*, na *Netflix*, que tem tido repercussão. Já Norman Bates é o personagem de *Psicose*, romance de 1959 do autor Robert Bloch. Toda a Trilogia está marcada por referências externas, como essas, quase sempre de forma intertextual. Por exemplo, no episódio do Vale das Lágrimas, como se sabe, os sobreviventes tiveram que canibalizar as vítimas para poderem sobreviver a tanto tempo de buscas em meio à neve. Norman Bates foi um *serial killer* que sofria de psicopatia e transtorno de personalidade e que mata a própria mãe. Ambos, o episódio e o personagem dialogam diretamente com a trama da Trilogia. Sobre isso, algumas

considerações: a incorporação desse tipo de dado externo, para além das estruturas de realidade que sustentam o viver, parece ter dupla função: a de reforçar a verossimilhança da ficção e a de revelar a diferença entre o vivido de fato e o que é vivido na obra, o que amplia as possibilidades de interpretação e produção de sentido do texto. Esse ressaltado informa que não é a simples presença do dado de realidade que controla, por representação especular, o narrado. É o maior ou menor trabalho de composição da realidade interna da obra que incide no efeito de espelhamento ou de ampliação do sentido. Tanto Terron como Verunschik são autores extremamente habilidosos no sentido de construir os multiversos relativos à ficção.

O mesmo que dissemos sobre as referências externas se aplica aos fatos históricos ou biográficos que direta ou indiretamente integram a realidade interna da obra. A pura incorporação desses fatos, de forma especular, controlam, é claro, as possibilidades de invenção, tanto de quem escreve a obra quanto de quem reescreve no ato da leitura. Todo espelhamento limita as possibilidades imaginativas ou de invenção. Mas o que Terron, por exemplo, faz em *Noite...* é um exemplo claro de como a História não necessariamente controla a produção de ficcionalidade e, ao contrário, pode propulsionar a atividade inventiva ou de imaginação. Verunschik também proporciona o mesmo, em menor grau. Assim como *Noite...* volta na ditadura Vargas, na Segunda Grande Guerra Mundial, etc., a Trilogia volta aos problemas de formação da sociedade brasileira que perpassam, desde a cultura conservadora, retomando também os problemas de formação relativos ao conflito de terras, à militarização das estruturas políticas, numa grande problematização da consolidação das oligarquias brasileiras e da constituição da República e o moralismo dos costumes instituídos. Tudo isso constitui a realidade interna da obra, além, é claro, da Ditadura de 1964 que é o foco do romance. Todos esses fatos estão trabalhados dentro da narrativa com o enfoque na ambiência “Brasil profundo” das cidades ficcionais. Embora, no caso de Verunschik, o controle especular seja um pouco maior, dada a maior articulação das evocações com a realidade real, ainda assim a realidade ficcional se sobrepõe ao factível, em menor grau do que o trabalho de Terron.

Dito isso, a sequência do enredo. Não conseguindo sucesso nas interações com o canibal, começou a provocar o garoto. Além de lhe cumprimentar, perguntava a ele “tu quer me comer?” (Verunschik 2016, p. 53). Pergunta essa que brinca com a ideia de o menino ser canibal e Laura estar se oferecendo como comida, mas também adquire um duplo sentido bastante adolescente de se oferecer sexualmente. Laura se sentia atraída pelo menino. Ele atiçava sua curiosidade e a fazia desejar saber mais. Na puberdade, também não continha seus impulsos e, como a própria personagem diz, fantasiava “que dava pra ele. Ponto. Que era ele

quem me tirava o cabaço, (...)”. O desejo de ser comida era também um desejo de comer, de devorar aquela figura que lhe inquietava. Isso porque Laura

(...) achava que quando visse um assassino de perto ia ver também um bicho selvagem pronto para saltar de dentro dos seus olhos. O que eu não esperava é que ele fosse alguém parecido comigo, alguém que, por mais que me esforçasse, não me dava calafrios. Alguém de quem eu pudesse me sentir tão próxima (Verunsch, 2016, p. 28).

E, de fato, ambos perderam a mãe quando crianças. Ambos tiveram que lidar com isso enquanto crianças e carregam consigo os traumas de toda a crueldade das histórias de suas mães, que são histórias de grande parte das mulheres no Brasil. Ambos queriam justiça e lutavam pela verdade dos fatos. A vontade, então, de devorar e ser devorada era tamanha que, enquanto não se realizava através das informações que buscava, se materializa sexualmente, quando Laura tem relações sexuais pela primeira vez com o canibal, durante à noite, enquanto todos dormiam e o guarda estava ausente.

Ainda sem conseguir ler o inquérito do canibal e sem descobrir o que havia acontecido com Ariadne, Laura recorre à ficção. Ela começa a inventar a história do menino canibal e, nesse processo, traz à tona não apenas o resultado da invenção, a narrativa, mas também explica seu raciocínio para todo o processo criativo, fazendo escolhas no que concerne à construção dos personagens, foco narrativo, tempo e espaço da história inventada. E esse é o ponto de virada de maior destaque da narrativa. É o momento em que fica mais explícito o fato de que a autora trabalha, em sua Trilogia, também uma teoria própria da ficção, que em muito se assemelha com o que propomos sobre Terron. Ela começa dizendo:

Se eu fosse contar essa história, eu deixaria que a mãe dele fosse a narradora, porque se as mães tagarelam muito na vida, nos livros elas costumam falar bem pouco, é o que percebo. Daí o cenário seria este: ela, a mãe dele, é uma mulher jovem, casada há pouco tempo, com um filho pequeno (que é ele). Mas eles teriam um inimigo poderoso, porque há sempre um inimigo poderoso rondando o início de uma trama como essa (Verunsch, 2016, p.97).

A observação sobre a escolha do foco narrativo, precisamos ressaltar, é política, no sentido da insurgência de que falamos. O que fica implícito no comentário de Laura é que, diante de uma tradição machista em que, culturalmente, o ponto de vista masculino sempre prevaleceu, é chegada a hora de dar voz às mulheres, sujeitos absolutamente capazes de contarem a própria história. Imaginado a história do canibal, portanto, do ponto de vista da mãe do menino, é um movimento que combina com a ideia do *cultural/historic turn* e da decolonialidade, no sentido de deixarem que os grupos minorizados sejam sujeitos da própria voz e falem por si. Nesse momento a obra trabalha com uma metáfora e uma metonímia desse ponto de vista. É uma decisão política, portanto, que dialoga com o contexto de uma

democracia que se abre à diversidade em razão das políticas de igualdade e inclusão de dicção progressista. A Trilogia, em si, além de tudo, ainda metaforiza no enredo a incorporação dos discursos midiaticamente circulantes na sociedade e que dão forma à instituição discursiva do mercado. É uma decisão política e insurgente nesse sentido. A insurgência está no explicitar da recusa, portanto, de que uma mulher não fale, simplesmente, sem ressaltar que ela está falando e sendo sujeito da própria história, justamente para demarcar o acerto de contas com o passado, sem deixar que ele seja esquecido. A personagem começa, então, a ficcionalizar a história do menino canibal pela voz da mãe dele, que, segundo Laura, daria início à narrativa assim anunciando:

Casei muito nova. Eu não sabia nada de terras e disputas, meu pai era comerciante, minha mãe costureira. Casei e fui embora com o meu homem para as terras dele. E no início foi aquela felicidade medida, de ter casa, depois ter filho, felicidade de relâmpago, porque uma velha serpente logo começou a nos rondar. Um velho que, cheio de avareza, quis nos enxotar de nossa casa com as mãos abanando, como é o papel repetido dos poderosos. (...) Meu marido se negou a se deixar oprimir e, menos de um mês depois, na porta de nossa casa, foi abatido com um tiro que fez sua cabeça explodir como uma fruta que cai ao chão (Verunsch, 2016, pp.97-98).

A história que ela inventa coincide em alguns momentos com a história real, o que reforça o fato de que ninguém inventa ou cria sem que a invenção ou criação esteja atravessada pela experiência subjetiva do indivíduo criador/inventor no mundo. Laura está inventando a história a partir de sua experiência de vida até o momento, utilizando os dados do mundo necessários para se aproximar com a sua impressão de realidade e dela se distanciar, na mesma medida, produzindo, portanto, semelhança e diferença na seleção e combinação dos fatos. Porém, há informações de sua invenção que não ficam comprovadas em momento nenhum da narrativa: não sabemos se Soledade de fato era filha de comerciante e costureira, muito embora o velho cheio de avareza se pareça com o Maciel narrado por Cristóvão e Branca. Essa construção, portanto, na fatura da construção da trilogia, deixa claro o imbricamento entre ficção e realidade para o ato de fingir.

O tempo todo Laura deixa explícitos os andaimes a segurarem a sua invenção. Para tanto, demonstra o que extrai da realidade e os vazios que preenche, por contraste com o que não foi dito por quem viveu a história (o canibal e Branca). Nesse sentido, esta seção da Trilogia pode ser entendida como uma metaforização da teoria da ficção que Verunsch propõe para a leitura da própria obra: em um ambiente inteiramente ficcional, atravessado pela combinação de alguns elementos históricos e biográficos da vida da autora, vê-se o processo de invenção em segundo grau, de sua personagem que, ao ficcionalizar, toma o que conhece da história do canibal para inventar à semelhança do que fora dito pelo Canibal e por Branca e demarcando que o que não foi dito, está inventado. O problema é que esse processo

está situado ao fim do primeiro terço da narrativa, o que também dá ao processo criativo certo ar profetizante da história que ainda será revelada. Mas o jogo entre a ficção antecipar a realidade e a realidade compor, por seus elementos, a ficção, é interessantíssimo para fazer lembrar o quanto não se trata de discutir a ficção na chave do que é verdade ou mentira, mas do que está ali, entre a verdade e a mentira. É o que se pode conferir quando Laura diz:

Pra contar do menino preso na cozinha, eu contaria uma saga, no fim das contas, eu contaria o que se diz e ainda inventaria um tanto. E seria uma saga porque teria que atravessar o tempo pra isso, pra uma geração antes dele. Uma trabalhadeira! Mas fazer o quê? Viver pode ser muito demorado. Eu sei que posso contar muita coisa. Qualquer coisa que eu quiser. Isto é, não apenas a história desse garoto assassino canibal, um menino muito silencioso, por sinal, mas eu poderia contar também algumas das histórias que sei das gavetas de papai (Verunsch, 2016, p.115).

A consciência da personagem-narradora de que para contar a história do menino canibal com o que ela sabia seria necessário inventar e, por que não?, misturar à invenção um pouco do que havia na gaveta do pai é determinante para a ideia de ficção implícita no texto: qualquer dado de realidade pode ser selecionado e combinado para formar uma outra realidade, aquela interna da obra, que não é, de modo algum, a realidade real, mas outra, uma realidade inventada a partir de elementos que sequer tinham relação prévia e que passam a ter através da imaginação.

Mas o ar profetizante de que falamos é parte apenas da ordem não-linear que estrutura o texto que dá forma ao narrado. É um recurso apenas textual de dar pistas ao leitor. Isso porque quando a menina ficcionaliza a história do menino e suas possibilidades (Verunsch, 2016, pp.102-103), ela antecipa, na ficção, o que vai acontecer de fato no plano da narrativa. Porque o tempo da narrativa é o de Laura narrando o passado, com sua voz do passado, adolescente. No entanto, ela narra o passado porque já o vivera, já é passado e, portanto, já sabe tudo o que nele se passou. Como ela mesma anuncia, está escrevendo uma história cujo produto é a Trilogia: “Já esta minha carta, ou o que seja, (...) Pretende só contar uma história, que começa com o fato de que meu pai prendeu um menino e trouxe ele pra casa” (Verunsch, 2016, p.17). Se a personagem narra o que já passou, no momento em que ficcionaliza e hipotetiza, entre a verdade e a mentira, a sua adolescente inventando a história do menino canibal contada pela mãe dele, ela nuança os fatos que sabe, inventando-os a partir do vivido, tal qual a teoria da ficção. Desse modo, a antecipação dos fatos futuros, no plano textual e narrativo, é mesmo um trabalho de dar pistas e fazer dobras no tempo presente da narrativa em direção ao futuro que o leitor desconhece. Essa sobreposição ou dobra temporal gera o efeito de entrecruzamento entre a ficcionalização de Laura e a verdade dos fatos.

Neste momento da narrativa fica muito clara uma das concepções que Verunschik tem do que chama de “multiverso”. Uma das porque, quando pensa o “multiverso”, considera que seus personagens de ficção, seus tempos e espaços ficcionais são já existentes antes de serem criados. Mas, nesse caso, o sentido é o de que autor, personagem no futuro da narrativa, personagem no passado da narrativa, todos coincidem numa só temporalidade, misturando tempos e espaços na demonstração da informação que dominam. O que só seria possível no futuro (i.e., saber toda a história do Canibal) é verossímil na voz da Laura adolescente porque esse ponto de vista é um ponto de vista em primeira pessoa escolhido pela Laura que narra do futuro dos fatos narrados sobre o Canibal.

Parece-nos que a Trilogia, por arranjo de organização do texto tal qual se apresenta, cria uma ambiência ficcional, no sentido de elaborar bem a realidade interna da obra - de uma perspectiva, sobretudo temporal - que é quase transgressora no sentido costalimiano, mas não é porque se deixa controlar pela verossimilhança, se organizarmos a ordem dos fatos do enredo tal qual o fizemos no parágrafo anterior. E Laura, assim como Verunschik, demonstra preocupação com a verossimilhança da sua construção:

Talvez a mãe dele, minha personagem, acabe sendo rápida demais na explicação de todos os fatos, mas acho que como ela sofreu muito, ela precisa ter coisa mais prática pra fazer do que ficar embromando o leitor. Será que estou errada? Já o garoto talvez ficasse mais perturbado, sendo explicado assim, desde antes de existir, de ter nascido. Digo, ele na vida real, porque como meu personagem ele não poderia fazer muita coisa além de aceitar o roteiro que eu escrevesse. Como personagem, ele tem é que se conformar em ser determinado pelos outros. Nada muito diferente de estar amarrado numa cozinha esperando uma cozinheira que te bote na panela ou uma viatura que nunca chega e que te leva pra longe, pra um lugar em que se está condenado a fazer o que te mandam. É a vida. Ok (Verunschik, 2016, p.102).

A coincidência de temporalidades é um andaime fundamental da narrativa e que esclarece a noção desse multiverso interno que a constitui. Na passagem que segue abaixo, vemos como a questão está teorizada:

Eu acho, por exemplo, que o presente, esse que a gente vive, é composto por milhares de coisas que acontecem ao mesmo tempo e que a gente não dá conta de entender, porque está tudo quebrado como um espelho partido que a gente não sabe como remendar. Eu acho também que essas milhares de coisas que acontecem ao mesmo tempo são também formadas por pedaços de coisas que aconteceram. É isso. Eu acho que o passado continua existindo, mas a gente não percebe, porque a gente tá muito envolvido em tentar entender o quebra-cabeça, que é apenas uma distração. E eu acho também que o futuro já está aqui no presente, mas a gente não enxerga nada disso porque estamos ocupados demais com o que achamos que precisamos consertar.

Uma vez eu tava no ônibus, naquele assento da frente, do lado oposto ao do motorista. Daí que eu via a estrada em frente e pelo retrovisor enorme eu via a estrada pra trás e ao mesmo tempo eu estava ali, percorrendo ela. Pra mim isso foi meio que uma iluminação, meu eureka, sabe? Era o presente, o passado e o futuro acontecendo ao mesmo tempo e eu não tinha nada a fazer senão viver isso, simultaneamente, que, aliás, acho uma palavra muito bonita. No que isso me torna otimista? É simples. Acho que a gente não precisa se preocupar com nada, porque

tudo de que a gente precisa no fim das contas já está aqui mesmo se explicando (Verunsch, 2016, p.90-91).

Como olhar para um espelho em cacos, nos vemos multiplicados, em cada fragmento. Estamos em todos ao mesmo tempo. Ocupamos todos esses espaços, dos cacos. Ocupamos também todos os espaços reproduzidos nos cacos. Ao mesmo tempo. Agimos em todos ao mesmo tempo. No entanto, cada caco, com uma forma, nos reflete e distorce de um jeito. Tudo que acontece neles, são também pedaços de coisas que já aconteceram na medida em que o que refletem agora, depois e antes do depois são pedaços de nós que fomos e estamos sendo e seremos. Mas isso é uma pequena distração tal qual a própria ideia de tempo. O futuro sempre está, o passado também. O agora é o entre. E tudo coincide como olhar no retrovisor e ver a estrada para trás ao mesmo tempo em que se passa por ela. Isso, que se aplica ao percurso subjetivo do sujeito Laura e que a ficção estende ao nosso, é também extensível à noção de História implícita na Trilogia desde os colofões: a ditadura, a I Guerra Mundial, o golpe de 2016 no Brasil, a Revolução Russa, a ascensão da extrema direita no Brasil, assim como, no corpo do texto, Canudos, a dinâmica da Oligarquia brasileira, etc., contam sempre a mesma e uma nova história. No seu retrovisor há o que passou enquanto agem de acordo com o havido e o porvir em potência e ato.

Mas a coincidência de temporalidades e vozes fica ainda mais clara quando consideramos que a mãe do canibal vai ganhando voz, nessa seção metanarrativa da trilogia que explicita ser a autoindicação da seleção e combinação feitas por Laura, e essa voz se mistura com a da própria Laura. Em outras palavras, Verunsch imiscui na voz de Laura, a personagem narradora da Trilogia, a voz da mãe do menino canibal, a personagem-narradora da invenção de Laura, de modo que às vezes não é possível separar rapidamente quem está falando o quê:

Ela, a mãe dele, seria uma mulher muito objetiva. Sem frescuras. O que ela teria de frágil no corpo, teria de duro na alma. Não ruindade, dureza, qualidade, acho, de quem sobreviveu a muita coisa feia. Então, enquanto eu fosse contando a história, eu iria apresentando os outros personagens. O velho, que se chamaria Maciel, seria aquele cara poderoso lá do começo da história, e ele estaria mancomunado com um pistoleiro que seria mais ruim do que todos os outros personagens, mais ruim até que o velho. Esse bandido se chamaria Pedro Félix.

Para não levantar mais suspeitas que as evidentes ameaças que nos fizera, o velho mandou chamar um matador vindo de longe. Nada o impedia de usar algum de seus sicários, mas como já andava emaranhado num crime que um dos seus capachos cometeu e que ainda por cima deixou rastro, achou por bem trazer esse flagelo dos confins. E foi esse homem quem consumou a morte que já montara nas costas do meu marido desde aquela visita malquerida (Verunsch, 2016, pp.98-99).

Assim, se o primeiro volume começa pela chegada do menino canibal na casa de Laura e se desenvolve em direção à metanarrativa da história do menino canibal, o segundo volume se dedica, em sua primeira parte, à história do menino canibal contada por ele mesmo, ele é a voz que narra sua infância - que não se lembra do primeiro sequestro e ficou marcada pelo re-sequestro de sua mãe, colocando-a como a vilã de sua vida - e seu desejo de se vingar da Abutra, que ele, o canibal, desconhecia ser sua mãe biológica. Na segunda parte do segundo volume, vemos como Laura descobre que o pai foi um torturador da Ditadura e como ela decide denunciá-lo para a Comissão da Verdade.

Nessa segunda parte do segundo volume, Laura consegue ler o inquérito do menino canibal a ser finalizado pelo pai. É quando descobre um pouco mais daquela história que a instigava e que descobre o nome do canibal, Cristóvão. Nesse momento da narrativa, as chuvas pararam e o menino canibal foi embora, levado no camburão da FEBEM. Além disso, a história de Laura acaba marcada pelo fato de que a irmã mais velha atinge a maioridade e consegue, enfim, se mudar para a casa da avó no Rio de Janeiro. Nesse ínterim, Laura continua vivendo sob a guarda do pai e tentando descobrir o que houve com sua mãe.

Com seus dezessete anos, já estava matriculada na faculdade, mas desinteressada pela sua formação em licenciatura, porque seu objetivo era, primeiro, encaminhar sua vida ao se mudar para a casa da avó e reencontrar sua irmã e, depois, quem sabe, seguir carreira de jornalista, escritora ou advogada. Faltava só um ano para fazer a mudança acontecer e esse ano se passa. Laura vai embora rumo ao destino que escolheu para si. Com, ela carregou as “roupas, os livros e os discos” - e Verunsch (2017, p.117) cita assim, livre e sem marcação de citação, Elis Regina, no meio do texto -, os cadernos de anotações, além da identidade da mãe, roubada junto com as fotos daquelas pessoas que ainda desconhecia: “Havia uma pungência naquelas fotografias esmaecidas, como se eu estivesse diante de lápides incompletas. Talvez porque minha mãe estivesse entre eles, acreditava que todos estivessem mortos. E queria obsessivamente saber de suas histórias” (Verunsch, 2017, p.117).

E a mudança para a casa da avó fora determinante para que Laura entendesse melhor a morte da mãe e o comportamento da irmã mais velha. É o momento em que começa a erguer sua mãe e a compreender que sua irmã “sempre fora o lado mais quebradiço de toda aquela história, tanto pela lembrança viva que guardara da nossa mãe como pela suspeita que fora se convertendo em certeza de que papai a matara” (Verunsch, 2017, p.118). Nesse processo, os laços com o pai foram se desfazendo diante da casa que passou a morar, a de Dona Guadalupe, em que, “ao contrário da anterior, se configurava como um santuário, uma casa plena, grávida de nossa mãe” (Verunsch, 2018, p.101).

Através de Dona Guadalupe, para quem estes tópicos importam muito, Laura começa a conhecer a história das Avós da Praça de Maio e de Zuzu Angel, mulheres importantíssimas nos movimentos contra as ditaduras argentina e brasileira, respectivamente. É o momento em que Laura descobre que

Os documentos de identidade de desaparecidos políticos que o cowboy guardava consigo eram os troféus do assassino. Os despojos daquelas vidas eram o triunfo do canalha. Os anos que se seguiram a 2000 foram anos de estudo e de uma investigação intensa, primeiro nos livros e publicações, depois no contato com ativistas, advogados, familiares. Foi nesse período que conheci Mariana.

Na nova etapa de minha investigação, encontrei alguns nomes das pessoas de cujos documentos eu era portadora no **Dossiê dos familiares de mortos e desaparecidos** e acompanhei com atenção a criação da **CEMDP, Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos**. No documento **Brasil: nunca mais**, descobri abismada que 1843 pessoas denunciaram ter sofrido tortura por parte de agentes do Estado, depoimentos que levam à conclusão de que durante os anos da ditadura militar a prática de supliciar inimigos políticos era regra e não exceção. São listadas nesse mesmo documento 310 formas de tortura, (...) técnicas que compunham o manual do sadismo dos agentes públicos pagos com dinheiro do contribuinte para exercer suas taras e perversões, quando deveriam zelar pelas vidas que estavam sob suas responsabilidade (Verunschck, 2018, p.115 - grifos meus).

Nesses anos de estudo e investigação, Laura se lembra de um fato significativo de sua infância: antes de o pai ser transferido para Santana, supostamente para conter as rixas familiares dos conflitos de terras, eles moravam, ao que parece, no Rio de Janeiro, “cidade de origem” (Verunschck, 2018, p.109). Laura tinha ido, um dia, fazer um trabalho escolar na casa de uma colega, Ana Maria, e na hora do lanche, se deparou com o tio dela, que não tinha unhas. Quando entendeu que a remoção das unhas era uma das sórdidas técnicas de tortura aplicadas pelo Estado, procura Ana Maria para tirar a limpo a história daquele tio e descobre que ele tinha sido um preso político durante os anos da ditadura e que, ao ver o pai de Laura nos arredores da casa, após o Xerife ter levado Laura para a casa da amiga para a atividade escolar, ficou agitado, paranoico e dizia para todos que tinha visto um de seus torturadores rondando a casa. O tio fica desesperado e acaba voltando para o interior e depois vai embora para fora do Brasil onde, anos depois, é encontrado morto por complicações de saúde por conta das torturas que sofreu. Desde então, a família de Ana Maria procura uma reparação do Estado.

Durante todo esse processo de busca, Dona Guadalupe morre e a irmã mais velha se muda para a França, fugindo do passado. Mas essa irmã volta ao Brasil para acompanhar Laura quando, décadas depois, esta entrega os documentos de desaparecidos políticos que seu pai guardava junto com a foto da mãe à Comissão Nacional da Verdade:

(...) entreguei também papai e seu passado sujo, e embora os crimes que ele cometera não tenham sido devidamente punidos, nem o possível assassinato de

minha mãe, de certo modo senti que estava fazendo justiça. Era como se eu tivesse ainda doze anos e continuasse sendo aquela menina obsessiva. Eu não sentia raiva dele. E efetivamente sentia algum afeto. Papai era engraçado, bonito em seus abismos e o que me fascinava na infância era algo dele que eu sabia colado em mim (Verunsch, 2017, p.121).

Nas sessões da CNV que acompanharam, as irmãs ouviram o depoimento do pai confessando “que torturava mulheres enquanto tocava uma música conhecida” (Verunsch, 2017, p.121). A música era Papo Firme, de Roberto Carlos. Elas descobrem, então, que o codinome de torturador do pai, durante os anos da ditadura, fora “Capitão Garrote” em razão da técnica de tortura que aplicava, a mesma que usava, sem letalidade, na esposa Renata, a madrastra das meninas. Na sessão, no entanto, o pai não confessa ter matado Ariadne e fica a dúvida sobre o passado dela: fora ela uma militante que morreria pela ditadura? Por que, então, sua foto estava entre a dos demais desaparecidos políticos no arquivo do Cowboy? Semanas depois da confissão, o pai foi encontrado morto, pendurado em uma corda, pela filha mais nova. Laura não velou e nem foi ao enterro do pai. Assim acaba o segundo volume da trilogia e tem início o terceiro.

Como se percebe, em nenhum momento da narrativa há menção ao nome da figura paterna. Essa fora, claramente, uma escolha consciente de Verunsch enquanto autora. Concordo com a leitura que Licarião faz desse recurso:

À primeira vista, é possível interpretar o gesto por duas perspectivas: de um lado, a negação do nome representaria a negação de seu poder, o destronamento que desperta da anomia suas vítimas para afundar o perpetrador da violência no silêncio amnésico que ele mesmo impôs aos que sucumbiram à sua crueldade - uma forma de justiça poética, por assim dizer; do outro, a não nomeação torna mais forte o valor alegórico deste pai-delegado, alçando-o a uma categoria simbólica (ou mesmo um arquétipo) que atravessa tempos e lugares pervertendo a terra, torturando em nome do dever (e do prazer) e saciando o feminino (Licarião, 2021, pp.256-257).

O terceiro volume, então, explora os desdobramentos da morte do Xerife após a Comissão da Verdade. Para Laura, a morte do pai era também a sua, era como se parte dela morresse, dados os sentimentos ambíguos que nutria em relação à figura paterna. Ficou catatônica por um tempo. Duas semanas depois, decidiu ir atrás do fim daquela história que buscava, a sua história. Ela volta à Santana do Mato Verde e encontra um outro lugar, embora ainda fosse seu também: a cidade mudou, a casa em que viveu tinha sido reformada. Nem mesmo as pessoas eram as mesmas: a madrastra estava com Alzheimer.

A história que Laura buscava, essa da morte de sua mãe, de quem não se lembrava porque era muito criança quando morreu, acabou se tornando a história dos mortos e desaparecidos na ditadura e de um pai torturador, mas restava a dúvida sobre se a mãe tinha sido mesmo morta por causas políticas. A avó e Susana tinham certeza que o pai matara

Ariadne. Mas também não diziam nada sobre as suspeitas que tinham em relação às motivações do Xerife. No entanto, todo esse imbróglio e seus desdobramentos acabaram se tornando uma pauta política na vida de Laura, que intuía com certeza “(...) que havia uma história para contar. Uma reparação a ser feita. E era isso o que eu faria, escreveria minha história. Com uma pá desenterraria os mortos, com a mesma pá encheria de ossos e terra e trapos e merda os vazios entre quem eu era e quem me tornara” (Verunsch, 2018, p.33). Laura volta a Santana para encontrar os pedaços que faltavam dessa história e sanar, de vez, todas as suas dúvidas. Para Laura, era seu dever revelar todos os crimes cometidos por seu pai, mas tinha muita consciência das limitações desse dever político que impunha para si como pauta da sua vida:

Creio que é meu dever desvelar os crimes do meu pai. E eu quero que todos os seus crimes sejam descobertos, que as crianças que foram tiradas dos braços de suas mães possam voltar para casa, que os pais, os avós e o meu país possam enterrar seus mortos e que nas lápides constem datas de nascimento e morte, que nos documentos constem as verdadeiras causas. E eu preciso que haja lápides e documentos, entende?

(...)

Mas, na verdade, é tão pouco o que eu posso fazer. Porém, embora mínimo, é o meu trabalho, o legado do meu pai, e é por isso que preciso limpar a merda que ele fez (Verunsch, 2018, pp.51-52).

Aqui começam a ficar mais evidentes as estruturas que controlam a ficção pela insurgência. O discurso acima é importantíssimo, imprescindível política e socialmente, fundamental para a história do país, para dar alguma explicação para as vítimas da ditadura. No entanto enquanto reprodução do discurso militante tal e qual ele é - e isso não é, de maneira nenhuma um demérito para a narrativa - corta-se o efeito mais ficcional, reduzindo o vetor da diferença ao trabalho maior com a semelhança, fazendo com que a *mimesis* perca em imaginação porque trabalha com o que já é explicitamente dado. Isso não é, de maneira alguma, uma desvalorização do gesto nem do discurso da personagem. É só a constatação de seu efeito para a ficção, no sentido de que se aproximando mais da realidade política do país, diminui o aspecto da invenção, da diferenciação do mundo da obra com a realidade do país. Enquanto a ditadura aparecia diluída na narrativa até à Comissão Nacional da Verdade integrar a trama, a invenção dava o tom da Trilogia: um pai, delegado, suspeito de matar a primeira esposa, prende um menino canibal que vingava a morte de sua família - até aí, o caminho optado por uma trama genérica favorecia a criação livre de âncoras em fatos reais. No entanto, quando a ditadura, que antes era só um ponto duvidoso na formação do pai, passa a ser escancarada, a âncora nos fatos reais começa a controlar o aspecto de invenção que desvincula a realidade interna da obra de uma relação especular com a realidade. Até então, a

invenção colocava em perspectiva as cidades ficcionais e as relações que elas continham e faziam pensar o Brasil. Agora a narrativa passou a ser, mais diretamente, o Brasil nessa toada de convocar o não esquecimento e recusar a menção conciliatória ao passado, fazendo justiça, acertando contas.

O fato é que naquele processo de se dedicar ao inventário do pai, Laura e Catarina encontram uma caixa de recortes deixada pelo Xerife. A caixa de recortes pareceu à Laura uma “(...) cápsula do tempo, um pedaço inaudito da menina que eu fui” (Verunsch, 2018, p.72). Nela havia um gibi Tex Willer, que havia sido de Laura. Este denuncia todo o tom da narrativa, em si, a estética HQ, Bang-Bang, do gibi é a que é aplicada à trilogia que, ao fim e ao cabo, não deixa de ser uma história em quadros, dada a sua fragmentação, e um bang-bang, na violência e quantidade de mortes que abarca. Daí a figura do pai Xerife, Cowboy, e a apresentação do “Brasil profundo” como um faroeste, terra sem lei e de poderes paralelos: o Brasil nas suas profundezas.

Laura deixa claro, ao longo da trilogia, o quanto gosta de Tex Willer, que era uma de suas leituras preferidas porque às vezes via semelhanças do personagem com o pai, outras vezes consigo mesma. Com o pai, por causa da ambiguidade na forma de agir em um sentido negativo, dada a sua ideologia de justiceiro que “mata quem merece ser morto” e “trata os índios com desprezo e mulheres com uma clemência meio cafajeste” (Verunsch, 2016, p.46), como se o lugar de onde ele vem imprescindisse desse tipo de brutalidade. Isso levou Laura a pensar no que faria alguém ser mocinho ou bandido: “É preciso ficar de olho vivo, porque, num jogo desses, os detalhes podem confundir, quem não merece acaba indo pra debaixo da terra, e bandidos e heróis podem trocar de papel de um jeito que, às vezes, a gente pode não saber mais quem é quem” (Verunsch, 2016, p. 46). Nesse sentido, o pai foi bom moço ou herói com o Canibal, nos termos do cumprimento da Lei, mas foi inescrupuloso com as esposas que teve e com as vítimas da ditadura que torturou. As semelhanças de Tex e Laura diriam respeito a uma ambiguidade na forma de agir num sentido mais positivo diante da espionagem das coisas da vida privada do pai e a importância de fazê-lo para denunciar seus crimes, por exemplo.

Na caixa havia também “(...)alguns recortes que davam detalhes da vida criminosa de Cristóvão. Papai o prendera num dos sítios da região depois de uma caçada. Seus feitos horrorizaram a cidadezinha, os distritos e vilarejos, na verdade, o país inteiro. Mas eu não tinha essa noção à época” (Verunsch, 2018, p.72). Cristóvão era uma figura que incessantemente retornava à Laura durante a visita de volta à Santana. Afinal, ela estava, justamente, na casa em que conhecera o canibal, o menino que ficara preso por dias na

cozinha daquela casa, com quem ela tinha tido sua primeira relação sexual. Em cada recorte sobre os crimes cometidos,

Em todas as notícias, Cristóvão surgia monstruoso, demoníaco. As manchetes realçam o seu estado de desumanidade, a ameaça que sua existência representava para as famílias, para a segurança pública, para o mundo civilizado. Certamente muitos acharam um erro papai ter impedido o destroçamento público do menino. Pessoas que iam à igreja e falavam em caridade, pessoas que enchiam a boca para falar em justiça como uma entidade tão distante quanto infalível, pessoas que, se pudessem, eliminariam os oponentes com um tiro, ou com pancadas e chutes em praça pública ou políticas de exclusão. O mundo está cheio de pessoas de bem com os corações repletos de desejos sórdidos, eu sempre soube (Verunsch, 2018, pp.75-76).

Mas a incongruência do cidadão de bem e da mídia do espetáculo não podiam desfazer a implícita ironia de que

O fato cru e sem retoques é que papai tornara a nossa casa uma casa-canibal, como se a porta de entrada tivesse se transformado numa boca cheia de dentes pontiagudos que mastigar aquele menino, e como se a cozinha, centro daquela operação impensável num outro mundo menos doentio, fosse um estômago a dissolvê-lo. Ou, antes, como se papai, o minotauro no centro do labirinto, tivesse por seu próprio prazer nos engolido a todos nessa casa voraz, ao menino, a mim, a minhas irmãs, a minha madrasta e até mesmo a minha mãe que nunca morara aqui senão em fantasma, espectro de um passado que papai negava contundentemente (Verunsch, 2018, p.73).

Em outras palavras, tudo denunciava a hipocrisia da humanidade: o fato de o pai zelar narcisisticamente pelo canibal, como se zelasse por si próprio, e defender a moral e os bons costumes enquanto teria sido um torturador durante a ditadura e um feminicida inveterado; ou ainda o fato de que “Papai acha linchamento um absurdo. Mas acha ok um corredor polonês. O marido da minha tia acha errada a extinção da propriedade privada, mas acha ok existirem pessoas muito ricas enquanto outras morrem de fome. As pessoas não conseguem manter a coerência por muito tempo, né?” (Verunsch, 2016, p.46) Isso é só reflexo do conservadorismo presente na ideia da sociedade à favor da justiça com as próprias mãos, que realiza seus desejos sórdidos em suas vítimas que merecem seu mal tratamento, e, ao mesmo tempo, prega o amor ao próximo independente das diferenças. A casa-canibal é o mundo, é onde mora a humanidade. É o Brasil, é onde mora o brasileiro. É o xerife que apreende o menino Cristóvão. Estamos todos enredados no labirinto da existência e suas complexidades, num labirinto de sujeitos fraturados, nos termos de Costa Lima (2014). Somos todos o Minotauro, Teseu, o fio e Ariadne.

Durante os dias em que Catarina e Laura remexiam a caixa e os arquivos do pai, retomando algumas memórias, Susana, que acompanhava à distância as atividades das irmãs, entra em contato com Laura para contar-lhe que, após a CNV, não apenas sonhava com a mãe, mas que, aparentemente, em sonho, tinha passado por um processo de lembrar um

trauma recalcado: ela sonha - e tem a impressão de que é uma lembrança - com um episódio em que a mãe fugia do cárcere privado que era mantida, com as duas filhas (Laura e Susana), pelo Xerife.

Quando Laura estava já prestes a ir embora de Santana, sem muitas respostas sobre o paradeiro da mãe, senão apenas com esclarecimentos dados por Branca sobre a história do Canibal, Renata, a madrasta, que estava com Alzheimer, em um estado de confusão mental interage com Laura e acaba revelando que tinha medo de ser assassinada pelo marido como ele fez com a primeira esposa. Tudo que Laura conseguiu em seu retorno à Santana foi saber mais sobre o canibal e ter a confirmação, pela madrasta, de que o Cowboy teria mesmo assassinado a sua mãe. No entanto, as circunstâncias em que isso se deu não são esclarecidas, muito embora, tempos depois, apareçam algumas pistas. Para Laura,

A inclusão do registro de minha mãe entre os documentos dos desaparecidos que papai tinha em seu poder abria para mim a possibilidade de que a morte dela fosse também uma morte política, que de alguma maneira o xerife tenha decidido se livrar dela por que ela se tornara subversiva, uma inimiga do regime ao qual ele vendera a alma. Filha de um covarde, eu alimentei a esperança de que a morte de minha mãe, o assassinato de que suspeitava, a revestisse de heroicidade e assim eu mesma pudesse ser resgatada. Minha avó não corroborava minha desconfiança, nunca soubera de envolvimento qualquer da filha com política antes do casamento com papai e, depois do casamento, não acreditava que ela se envolvesse em qualquer coisa, se até proibiu de trabalhar fora ele havia proibido (Verunsch, 2018, p.116).

Depois que Laura foi embora de Santana, de volta ao Rio de Janeiro, ela continua procurando as respostas sobre o que houve com Ariadne. O fato é que ela já sabia que o pai agredia Renata, que Guadalupe e Susana tinham fortes suspeitas de que a história da morte por afogamento era mentira e, ao contrário, que teria sido o Xerife seu assassino. Além disso, Susana teria sonhado ou se lembrado de uma possível cena em que eram mantidas em cárcere privado. E Renata confirma que o Xerife matara Ariadne: mas, como? Por quê? Então, as últimas pistas aparecem quando Laura decide procurar algumas amigas de sua mãe para saber mais sobre como ela era, como era o namoro dela com o Cowboy. Uma das amigas revela que a mãe “(...) só soube que o pai era militar quando ficou grávida. Ele disse a ela que não havia contado antes porque tinha medo de ser visto com maus olhos na universidade” (Verunsch, 2018, p.120). Esse teria sido um namoro que aconteceu durante a ditadura em cujo meio e fim teriam nascido Susana e Laura, respectivamente. Outra amiga da mãe revelou que “(...) sempre soube que seu pai era um embuste! Sua mãe não quis me escutar, quando tentou escapar era tarde demais” (Verunsch, 2018, p.121). Essa mesma amiga se desculpa com Laura por não falar mais e se justifica dizendo que o Xerife a teria ameaçado tantas vezes, que

não conseguiria dizer, afinal, ele sabia “muito bem como silenciar uma pessoa” (Verunsch, 2018, p. 121).

Embora o pai tivesse sido um torturador e durante toda a trilogia apareçam indícios de que o pai poderia ter sido o torturador da mãe, uma vez que sua foto estava junto das fotos dos outros mortos e desaparecidos pela ditadura, ao fim da trilogia, a sugestão é que Ariadne tenha sido vítima, mesmo, de um feminicídio, já que Guadalupe e as amigas da mãe não sabiam se ela poderia ter sido uma militante ou opositora direta do governo e desconheciam ou ignoravam alguma verve política de Ariadne. A trilogia termina, portanto, sem que se saiba ao certo em que circunstâncias o Xerife teria assassinado a primeira esposa. Nesse sentido, enquanto em Noite... todas as pontas da narrativa são minuciosamente amarradas, a Trilogia ressalta o fato de que a vida, em sua organicidade, é cheia de pontas soltas. E até isso, de certo modo, revela a maior ficcionalização de Noite..., que dá conta de um universo mais bem acabado, diferente da vida, embora questões da vida sejam intensamente perspectivizadas. Já a trilogia, mais próxima da vida, se deixa controlar pelas estruturas de realidade.

É imprescindível dizer, agora, que essa é uma narrativa em que a ditadura é central e determinante ao enredo. Ela aparece não só através do “Capitão Garrote”, dos mortos e desaparecidos e da CNV, mas também nos detalhes: nas aulas de português e de história que Laura frequentava, nos comentários do pai sobre a carreira militar no Brasil, na aparição pontual da narrativa do tio de Ana Maria... pequenos aspectos trabalhados no andamento da narrativa evocam o período da ditadura, para além da centralização do pai-torturador e dos trabalhos da Comissão da Verdade.

Mas não apenas isso: a narrativa, em pequenas incursões textuais, diante da extensão do texto e de sua estruturação mais ficcional, introduz e advoga contra o sistema oligárquico herdado do passado e traduzido nas questões de terra que ainda são recentes e presentes na história do “Brasil profundo”, contra a violência de gênero, contra a exploração e a violência infantil, contra o conservadorismo que marca alguns dos seus personagens. É como se em alguns momentos, também pontuais, no todo da narrativa, se colocasse a ficção a serviço da insurgência. Logo no início da trilogia, Laura diz: “(...) mas acho também que é preciso que alguém grite, mesmo que o outro rebata. Faz parte do mecanismo do mundo” (Verunsch, 2016, p.14). Esse gritar como uma resposta combativa e como gesto de recusa de uma reconciliação pacífica, como um fazer justiça, como um gesto que responde de forma vigilante é a postura insurgente de que se fala. Parece que, paralelamente a uma teoria da ficção própria para a leitura da obra, Verunsch também teoriza a insurgência, o que, no caso dela, como a maior porção da narrativa trabalha os elementos ficcionais, acaba funcionando

como um dribble a um controle de referencialidade mais intenso. Quero dizer que, embora Verunschik seja mais referencial e como a trilogia tem um projeto editorial que vende e, portanto, se sujeita ao controle do mercado, ainda assim há um dribble aos controles em questão, porque nas quase 500 páginas de romance, sua maior porção é o trabalho com a realidade interna da obra, com o mundo ficcional que constitui.

As pequenas incursões políticas espalhadas pelo texto são recorrentes, é fato. Como Laura é uma personagem bastante opinativa, está sempre comentando os acontecimentos com contundência e ressaltando a opressão por que passam alguns grupos sociais. É o caso da passagem “E parece que sempre é mais fácil matar as mulheres e as crianças também” (Verunschik, 2016, p.24), ou em “Eu achava esta cidade medieval, hoje em dia acho que o mundo todo é estúpido, porque ainda se caçam bruxas e ainda se quer trucidar gente sem julgamento. As pessoas são mesmo inacreditáveis” (Verunschik, 2016, p.25), ou, ainda, em “Eu acho bem triste que tenha havido duas guerras mundiais, mas eu acho que a Europa é como uma doença, uma sarna que se espalhou pelo mundo. O mundo tem epidemias demais” (Verunschik, 2016, p.32). Há, inclusive, uma preocupação perceptível em dar visibilidade para algumas pautas sociais importantes a partir de um trabalho que favorece o discurso ficcional.

Quando Laura está na puberdade, por exemplo, ela fala sobre seus impulsos sexuais e paixões adolescentes e, em um determinado momento ela pondera: “... fiquei imaginando que seria legal colocar rostos nos caras e nas meninas que eu imaginava me comendo” (Verunschik, 2016, p.38). A construção é sutil mas bem colocada dentro do fluxo de consciência da narradora, mas é visível a preocupação existente em considerar, ali, que meninos e meninas poderiam “comê-la”, o que representa uma certa fluidez de gênero que caracteriza a personagem. Noutro momento, contextualizando o surto de Varíola por que passou o Brasil, a autora caracteriza Branca como uma mulher conservadora e antivacina (já antecipando o obscurantismo que viria com o conservadorismo pandêmico que atravessamos): “Não posso exigir que ninguém se aniquile em favor de ciências que sequer conhecemos ou sabemos o que vêm a ser. Furem-se os senhores, se quiserem”, disse Branca ao padre, ao prefeito e ao médico que foram visitá-la para lhe explicar sobre a doença. O que quero dizer é que, nas minúcias, dentro de um andamento ficcional, Verunschik comenta o Brasil mais pela via da semelhança do que pela via da diferença no que concerne aos comentários de forma isolada.

Nisso se encaixa, também, o papel fundamental dos professores e da educação na vida de Laura. É através deles, fica claro, que ela passa a entender melhor, na teoria que explica a prática, o Brasil em que vive:

Acho engraçado. Quando eu era mais nova, eu achava que o Brasil era um lugar bem longe, um lugar que eu não alcançava nunca, era uma palavra repetida várias vezes na TV, uma palavra repetida várias vezes por papai. Coisas como a carestia no Brasil, a censura no Brasil, o governo do Brasil, um lugar longe demais, que exigia amor ou abandono. Então eu comecei a entender que o Brasil é aqui no coração do inferno, com as aulas do professor de português e do professor de história. E foram eles que disseram pra gente na sala de aula, vocês precisam ler pra aprender o Brasil. E precisam sair de dentro de casa, ir pra rua, pra feira, ouvir as pessoas, pra aprender o Brasil (Verunschck, 2016, p.91).

Quando Laura começa a entender melhor a complexidade da figura paterna e a sordidez de seus atos, a política entra em cena em reflexões sobre o “tipo de gente” que seu pai seria e os fundamentos das práticas criminosas que cometera em nome de quê? de quem? Essas são perguntas fundamentais para entender não só aquele pai ou o Brasil, a ditadura e a tortura, mas o pensamento autoritário, as dimensões do poder e as hierarquias que socialmente vieram se estabelecendo ao longo dos séculos, numa coincidência constante entre a história da humanidade e da violência. Quando Laura e a irmã mais velha lidam com o que ouviram durante as sessões da CNV, Laura envia uma mensagem de texto para a irmã: “Dias depois escrevi para Susana: este é um país de homens terríveis. Ela corrigiu: é um mundo de homens terríveis. Concordei com ela” (Verunschck, 2018, p.130): estamos todos no coração do inferno, que é Santana, que é o Brasil, que é o mundo. Laura, então, identifica no comportamento do pai algo que não é exclusivo dele, mas que é parte de um comportamento social universal:

O que é um nome? O que designa, o que define, o que marca, o que identifica? Quando um genocida realiza um primeiro movimento que põe para trabalhar as engrenagens da violência e da morte, ele só consegue fazer com que ao seu gesto siga aquilo que ele pretendia porque seus pés estão assentados numa sólida base de colaboradores, porque suas costas estão amparadas por uma rija coluna de comparsas, porque todo o seu corpo está articulado por uma forte estrutura de coautores.

Eu perguntei a mim mesma por muito tempo se o nome que eu carregava comigo me fazia igual ao meu pai (Verunschck, 2018, p.51).

Desse corpo de coautores, da base de colaboradores, da coluna de comparsas que fazem as engrenagens do poder, da intolerância, da violência e da morte girar, não se pode, da perspectiva política de Laura, aceitar desculpas como a do próprio pai, de que estava apenas cumprindo ordens: “Os genocidas, os torturadores, os violadores, eles não são loucos. São homens infames, e ao que eles fizeram devemos responder, penso eu, com verdade, com justiça, com a estima pela memória” (Verunschck, 2018, p.52). E então podemos ver Laura e a narrativa, conclamando, insurgentemente, uma espécie de Justiça de Transição paralela, como sugeriu Licarião (2021). Para o autor, que também analisou a Trilogia em sua tese, “ao mergulhar nos anos de repressão e ditadura militar, a atitude da literatura contemporânea revela a necessidade de questionar as condições históricas que fundam uma violência

estrutural e de promover uma ‘justiça de transição’ paralela dentro da memória cultural (...)” (Licarião, 2021, p.49). Nos termos da personagem-narradora:

Se a Argentina condenara o golpista Jorge Videla logo que a democracia foi restaurada, em 1983, se as mães e as avós da Plaza de Mayo levantaram suas vozes ainda durante os anos de chumbo, o Brasil foi perdendo o foco de justiça e memória sob a balela de uma distensão lenta, gradual e segura, expressão inventada pelo general Geisel e que poderia ser traduzida como “uma bela cagada”. Se as coisas caminhavam não era por uma pressão irrestrita da sociedade civil, mas pelo trabalho incansável das vítimas do regime, dos seus familiares e dos ativistas. No Brasil, por espantoso que possa parecer, existem ainda hoje imbecis manipuláveis saudosos dos tempos da repressão (Verunschik, 2018, pp.53-54).

O saudosismo dos tempos da repressão que a personagem retoma evoca todo o contexto de crise política vivido pelo Partido dos Trabalhadores sobretudo durante a última gestão de Rouseff e os discursos postos em maior circulação, desde então, pelas jornadas de junho de 2013 e pelos grupos das novas direitas que começam a ascender, além, é claro, do bolsonarismo, o auge do pensamento autoritário e antidemocrático. Na contraface disso tudo, o capítulo VII inteiro, do terceiro volume, é constituído pela sequência de mini-biografias políticas dos militantes cujas fotos estavam juntas à da mãe de Laura. Elas registram o nome de cada um, o ano de nascimento, o grupo de resistência a que pertenciam, o motivo da prisão, a tortura sofrida, a forma da morte (se já sabida) ou o *status* de desaparecido. Os militantes, ao que tudo indica, ficcionais: seus nomes não correspondem a nenhuma personalidade fora da obra. Mas chama a atenção o que diz Licarião (2021, p.258): “Durante esta pesquisa, não foram encontrados na produção literária brasileira outros textos que, além de mencionar a CNV e transformá-la em um momento crucial da narrativa (a confissão dos crimes do pai), dedicasse um capítulo a sua representação”. De fato, o aspecto político e insurgente da obra tem essa proporção: a de ser uma das únicas, senão a única obra da literatura brasileira recente que incorpora a CNV em seu enredo de forma determinante para a fatura da narrativa.

Quando Laura se lembra e dá conta da história do tio de Ana Maria e fica sabendo através da amiga que a família espera alguma reparação do Estado para o ocorrido, ela narra:

Ana Maria e outros familiares de mortos e desaparecidos políticos, além de advogados e militantes de direitos humanos, vinham trabalhando ao longo dos anos pelo direito à memória e a uma história que pudesse confrontar as atrocidades cometidas pelo Estado contra os cidadãos. Tratava-se de uma luta simultaneamente necessária e inglória, a violência e o terror promovidos pelos agentes da ditadura eram proporcionais à má vontade política e jurídica em reconhecer esses crimes e à pressa em isentar o Estado de seu investimento ideológico, pessoal e financeiro no terror contra os próprios cidadãos. O Estado brasileiro seguia sendo o Whitworth 32, a Matadeira, canhão adquirido para dizimar os sertanejos do arraial de Canudos no início do século XX. Que imagem, aliás, melhor para definir esse Estado? Contam que alguns canudenses se reuniram para atacar o canhão e, como os militantes contra o regime de 1964, morreram tentando. No encontro do ferro contra a carne, o ferro duro, a carne mole, só um sai vencedor. Sabemos disso desde que a humanidade entrou na Idade dos Metais. E os vencedores contam a história como querem.

Inclusive não a contando. Inclusive falseando a verdade (Verunsch, 2018, pp. 47-48).

Por esta citação, percebemos duas coisas: 1. 1964, Canudos, a segunda década dos anos 2000 se superpõem na imagem da Matadeira Whitworth 32, tempo e espaço atomizados na crueldade gananciosa e intolerante da classe conservadora, talvez, maioria universal; 2. A narrativa, de fato, insurge contra a inércia estratégica da história brasileira que serve à manutenção do *status quo* dessa classe. A certa altura da trilogia, Laura diz: “É preciso escrever, pensei diante dessas oscilações. O fio da memória é feito de uma fibra muito tênue e quando se rompe pode levar a desmoronamentos imprevistos. Assim a memória individual, assim a história de um país” (VERUNSCHK, 2018, p. 38) e isso diz quase tudo sobre a obra. Quase tudo porque, como estamos defendendo, na fatura da obra, essa pragmatização do literário em direção a assunção de uma função na ordem prática da vida é menor que o trabalho com a ficção.

Em Terron temos certeza de que a literatura, enquanto tal, é política, sem precisar explicitar o conclave de um levante contra o estado das coisas. Em Noite... a ficção, por si, pelo trabalho com a espessura da linguagem na amarração dos dados, catapulta a leitura para uma amplitude enorme de possibilidades de leituras - políticas inclusive. Em Verunsch vemos outra maneira de trabalhar, o que não é, de forma alguma, um demérito do texto. A trilogia, aliás, também trabalha a ficção tal qual Terron, mas está, em comparação com Noite..., mais lastreada pela realidade que é não só mencionada, mas comentada, analisada e, principalmente, funcionalizada, no sentido de ganhar uma dimensão prática e pragmática.

Embora a insurgência se presentifique no texto, dando esse tom funcional e prático à obra, embora a presença política e as referências históricas ou biográficas sejam utilizadas dentro do texto de forma diferente da que faz Terron, não podemos nos esquecer do trabalho metanarrativo empreendido por Verunsch, que enseja uma teoria do ficcional implícita à Trilogia. Essa metanarratividade não está presente apenas na seção em que Laura inventa a história do canibal. Assim como os trechos insurgentes estão espalhados e diluídos ao longo das 400 páginas da obra, também estão trechos que, tão propositivos quanto os políticos, teorizam o ficcional.

Nesse sentido, a Trilogia e Noite... têm bastante em comum. Ambos jogam com os vazios a serem suplementados pelo leitor porque defendem, como Laura, “(...) que nem tudo precisa ser explicado numa história. Se precisasse, não faria sentido existir a imaginação” (VERUNSCHK, 2016, p. 111). Terron faz isso melhor em Noite... justamente por causa da estética insurgente que acabamos de descrever no caso da Trilogia. No entanto, ainda que em

menor grau em relação à obra de Terron, os romances de Verunschik, sobretudo em razão da noção temporal e da não linearidade da narrativa, que é bastante fragmentada, sabe explorar bem esse recurso.

Mais do que isso, na teoria da ficção implícita nesse texto de Verunschik podemos perceber uma especificidade que tende a reforçar a insurgência, a de que a ficção ou a realidade se explicam simultaneamente no ato da leitura do mundo ou da leitura da palavra ficcional. Laura diz que, segundo seu pai, “é preciso ter olhos atentos e mente afiada pela imaginação, porque muitas vezes é preciso botar ela pra trabalhar pra encontrar a verdade” (Verunschik, 2016, p.115). Daí podemos observar que a ficção ajuda na organização particular e subjetiva do vivido, como o gesto de imaginar e inventar é fundamental para se suplementar, inclusive, os vazios da vida, em uma via de mão dupla: tira do mundo e devolve para ele algo que ele não tinha na relativização da verdade, um constructo. Noutras palavras, a realidade da ficção e a ficção da realidade (a ficção, em si) se retroalimentam aumentando a espessura da linguagem individual para entender as metáforas possíveis da vida presentes na atomização de uma frase, um parágrafo, uma obra.

Existe uma contradição entre a metanarrativa e a narrativa, que é fundamental para esclarecer a teoria da ficção proposta na Trilogia. Ela diz respeito ao fato de que, se na narrativa é possível identificar o conclave insurgente de uma ética pragmática utópica em que Laura escreve e conta aquelas lembranças para fazer justiça às famílias dos mortos e desaparecidos, bem como a luta que encamparam, assim como para fazer justiça com o canibal que de monstruoso só tinha o contexto que o fez daquele jeito; a trilogia, em si, na exposição dos andaimes metanarrativos do texto, deixa claro que a pergunta central fica sem resposta e que o importante teria sido o percurso narrativo, ou, em outras palavras, a construção daquela realidade interna da obra é propositiva na direção pragmática utópica, mas expõe que fazer o que é certo não exclui a lida com a luz, a sombra e todas as nuances do que é ser humano em qualquer tempo e espaço. E preencher os vazios, via imaginação, é algo que subjetivamente passa pela luz, sombra e todas as nuances de cada indivíduo. A realidade da ficção ou a ficção da realidade é, nada mais, nada menos, que humana.

A contradição, portanto, é, mais especificamente, um trabalho linguístico impecável que joga - com contradizeres - o insurgir na diluição ficcional porque, ao fim e ao cabo, a literatura, por mais que se coloque em uma posição propositiva, não é capaz de causar ressurreição ou transformação. Tudo que é possível, via literatura, é permitir a opção do sujeito leitor de se fazer, a partir do lido, a sua própria claridade, como Laura mesmo explica:

Temos poucos livros em casa, a maioria manuais que papai empilha no alto da estante, títulos monótonos como: O Inquérito Policial, Manual do Inquérito Policial, (...). Quebrando a mesmice, apenas a Apostila de Formação Antiguerrilha. Já os livros da biblioteca da escola, já li quase todos, e uma menina precisa de outra coisa além da novela das seis. Uma coisa que brilhe, que resplandeça, como a luz daquele cometa, como o brilho estelar que não nos alcança. Algo que brilhe mais do que uma cápsula de céσιο-137 nas mãos de uma criança, mas que de modo diferente permita uma ressurreição, uma transfiguração, ou pelo menos um tipo, sei lá, de deslocamento que permita que ela seja sua própria claridade (Verunschck, 2016, p.67)

Daí o fato de ainda defender que a Trilogia é mais ficcional que lastreada pela facticidade. O enredo, a filha de um delegado que busca saber a história de sua mãe, de sua família e a de um menino canibal preso na cozinha de sua casa, metáfora de que todo mundo, em maior ou menor grau, é tanto canibal quando canibalizado está na ordem da ficção.

A composição Tex-bang-bang-faroeste, assomada, principalmente, aos recursos de superposição temporal da estética multiverso de Verunschck e de fragmentação que imprimem ao texto seu aspecto nada linear reforçam, junto da metanarratividade, a autoindicação do texto. A composição, no nível textual, chama a atenção tanto quanto o texto de Noite... A Trilogia também explora a textualidade das imagens para a fatura narrativa. No entanto, esse trabalho, antes de mais nada, passa pela influência Tex-bang-bang-faroeste.

Cada volume da trilogia é introduzido por uma página em que está impressa, em cores quentes e saturadas, uma sequência de quadrinhos, como uma página de Gibi. Essa sequência de imagens conforma um resumo da história presente no volume que introduz. Essas imagens também são apresentadas na capa e na quarta capa do seu respectivo volume, como se, pela capa, já se pudesse ter alguma ideia do que espera o leitor. Esses quadrinhos, em regra, não contém texto. Apenas imagens que estão ali dispostas para a leitura suplementadora de quem aceita o convite de interagir com ela.

Cada um dos quadrinhos presentes nessa página de gibi que resume a história, mas agora impressos em preto e branco, introduzem os capítulos de cada volume. Isso dá ao romance uma dimensão espiral já que cada uma delas enquadra uma voz, uma situação ou personagem a partir do qual se continuará a narrativa. A cada capítulo, as imagens progridem sempre na mesma ordem, de forma círculo-espiralada: as imagens se repetem de forma circular, mas a narrativa progride de forma espiralar - sempre se avança um pouco mais a partir de um mesmo ponto (de uma mesma imagem, de uma mesma situação, personagem ou voz).

Além desse trabalho estético-editorial reforçar a noção de temporalidade com a qual Verunschck trabalha, ela também mostra como a ficção é suscetível às ilustrações e joga com a

“realidade da ficção” e a “ficção da realidade” no sentido de mostrar que se a realidade selecionada e recombinada autoindica a realidade interna da obra, a ilustração autoindica a autoindicação da realidade interna da obra. É possível colocar em imagens a narrativa porque as imagens nem sempre correspondem às realidades reais. O mesmo se aplica ao trabalho com as referências textuais externas no texto.

A trilogia está repleta de referências: “(...) diversas fontes, como histórias em quadrinhos, textos literários, notícias, poemas e letras de músicas que, na maioria das ocorrências, surgem aglutinados à narrativa, sem marcações textuais que indiquem a presença de um corpo estranho (e.g. aspas ou itálico)” (Licarião, 2021, pp. 192-193) não só levam a sério uma espécie de estética - modernista, diga-se de passagem - de canibalização de textos, como integram-nos à narrativa de modo que, sem a marcação de citação, sobrepõem à realidade a ficção que os fagocita e se dobra sobre eles. Por exemplo, a certa altura da narrativa, quando se põe a descrever a situação do menino canibal na cozinha de sua casa, no fluxo de sua fala, começa a dizer:

Era uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã.

Parecia calma. Desde sábado encolhera-se num canto da cozinha. Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela. Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra. Nunca se adivinharia nela um anseio (Verunsch, 2016, p.82).

Só depois de ter já enunciado e caracterizado a situação é que avisa: “Foi Clarice Lispector quem escreveu isso aí. Isso da galinha de domingo. Era como eu via o menino na nossa cozinha” (2016, p.82). Essa canibalização de referências de qualquer tempo e espaço - da Carta de Pero Vaz de Caminha à Elis Regina, Roberto Carlos, Clarice Lispector e Voltaire - só mostram como essa obra que tematiza algumas das violências constitutivas do Brasil através daquela empreendida durante os anos de chumbo transcende essa circunscrição espaço-temporal porque suas reflexões dizem respeito também ao que faz do humano mais humano.

A narrativa toda é um grande fluxo da consciência, o que facilita o trabalho das sobreposições todas que já mencionamos. No entanto, é um fluxo da consciência que, dada a personalidade da menina, é bastante didático. Não só na acepção de conduzir bem o leitor, mas também porque as explicações constantes que a menina dá sobre tudo tem uma função bastante peculiar na narrativa, a de acrescentar nuances, pontos de vistas externos, aprofundar pontos de vistas internos, parcializar e enviesar discursos. A narração segue bem a forma do fluxo da consciência, deixando que os assuntos mudem ou as divagações ocorram ou, ainda,

que as citações, parcializações e enviesamentos ocorram à medida que um pensamento leva ao outro.

Além disso, não podemos deixar de destacar a poeticidade da escrita de Verunschik na perspectivização do mundo. A autora é sempre muito contundente ou profunda nos momentos em que universaliza a discussão e deixa que a vida narrada encontre a vivida de quem escreve e lê a Trilogia. E, como ela mesma afirma, “quando alguém do público é levado ao palco, um transtorno se estabelece” (Verunschik, 2018, p.79). Ou ainda: “(...) o monstro é sempre o espetáculo” (Verunschik, 2018, p.79). Mas, insisto, o que é o Monstro senão “um sinal, um presságio, um agouro” (Verunschik, 2018, p.79), de acordo com a etimologia da palavra? O monstro, o sinal, o presságio, o agouro, o espetáculo: é o que Verunschik coloca diante dos nossos olhos - a ficção. A ficção canibal. A ficção. Que se alimenta da matéria humana em qualquer estágio para oferecer a aventura da diferenciação, da dissociação, do sonho (ou do pesadelo) e, no processo, na viagem, “morrer por um tempo pra vida que você leva” (Verunschik, 2018, p.73) e “impor ao cotidiano uma forma de tematização que o transtorna” (Costa Lima, 2007, p.267).

É claro, Verunschik e Terron produzem níveis de transtornos diferentes. Assim como há literatura que não transtorna e literatura que transtorna demais. Mas o transtorno é fundamental para ambas as construções. O transtorno que coloca a realidade em perspectiva e dá possibilidades semânticas de produção crítica de sentido através de uma espessura de linguagem tal que nos faz, repetindo, labirinto, Minotauro, Teseu, fio e Ariadne. Se há uma crítica que os romances fazem é essa. A de que colocar a ditadura militar em perspectiva é também colocar toda a humanidade, em todas as suas (in)congruências, sob suspeita, no sentido de que hoje, ontem e amanhã variam sobre um mesmo tema com arranjo diferente.

Daí resulta a suscetibilidade da crítica pela insurgência com base na tentacularidade que alimenta a violência monetária. A linha entre uma ficção menos controlada e a representação especular do que foi a ditadura é tênue, embora a primeira tenha o efeito da reflexão que fizemos e a segunda apenas confirme os fatos e o sofrimento (também um fato, da perspectiva dos perseguidos), objetivamente. O que estamos falando, em relação ao *corpus*, está na tenuidade, no caso da Trilogia, e entre o mapa e o território do ficcional, no caso de Terron: É justamente pela suspensão do real aparente, realizado pela *mimesis*, e pela condução deste mesmo real a um confronto com sua própria objetividade - em graus diferentes em cada obra -, por meio da narração, que consideramos a Trilogia e Noite... - de novo: em graus diferentes - ficcionalmente mais livres - um na tenuidade, o outro mais para lá da linha tênue, mas ambos liberando mais a ficção da tradição da referência.

CAPÍTULO 5 – Uma cartografia (do controle) da crítica literária que estuda o romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo.

5.1 Controle externo

Chegamos ao último capítulo desta tese. Até aqui, o raciocínio apresentado se desenvolveu da seguinte maneira: apresentamos a teoria do controle do imaginário, de Luiz Costa Lima, esboçamos a consolidação do controle do imaginário contemporâneo no Brasil e caracterizamos seus desdobramentos nos dias atuais em relação à temática da ditadura militar de 1964, situamos o romance brasileiro contemporâneo nesse contexto e propusemos a análise de nosso *corpus* como romances ficcionalmente mais livres, que burlam o veto à ficção pelo dribble dos mecanismos de controle atuais. Nossa hipótese tem o intento de demonstrar que *Noite dentro da noite* e a *Trilogia infernal*, diferentemente do que se tem visto e do que se tem falado em relação às obras do *boom* do romance brasileiro pós-ditatorial contemporâneo, são mais ficcionais do que referenciais, ainda que a Trilogia, diferentemente de *Noite...* dê espaço para um trabalho específico com a referencialidade. Se já caracterizamos o romance brasileiro pós-ditatorial contemporâneo e demonstramos que, dentro do quadro de caracterização geral, há exceções como a de nosso *corpus*, que têm a ficcionalidade menos controlada, nossa proposta, para este capítulo, então, é a de demonstrar como a crítica literária especializada mobiliza o quadro de características gerais do romance em questão.

Este capítulo ata a teoria proposta no primeiro capítulo com a problemática do controle mercadológico-midiático vetorizado pela referencialidade e seus mecanismos em relação ao romance que centraliza o tema da ditadura, pensada no segundo e terceiro capítulo, contrastando a liberação do ficcional em nosso *corpus*, apontada no quarto capítulo, com a recepção crítica do romance brasileiro pós-ditatorial contemporâneo. Este capítulo, portanto, mostra, na prática da crítica literária, toda a discussão que atravessa esta tese, o que nos permite relembrar seus pontos principais e encaminhar nossa conclusão.

Pela teoria do controle que temos em conta como base para o que vimos propondo ao longo desta tese, há uma distinção que Costa Lima faz entre Controle Interno e Controle externo, que precisamos reafirmar. O Interno diz respeito aos mecanismos de controle incidentes na obra, com efeitos para a sua composição, i.e., que incide sobre a *mimesis* e têm consequências estéticas refletidas na estruturação da realidade interna da obra, dado que o autor acaba sempre subjugado pela rede simbólica instituída e implantada na cultura pela classe hegemônica. Sobre esse tipo de controle, viemos falando ao longo de todo este texto. Há, no entanto, o que ele chamou de Controle Externo, que é “o exercido pelos críticos e exegetas da obra de arte” (Costa Lima, *apud* BASTOS, 2010, p.273-275). Sobre isso, façamos

um breve excuro antes de prosseguirmos à cartografia da crítica do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo sobre a qual proporemos certa análise.

Esse controle externo diz respeito ao fato de que a literatura, enquanto (poli)sistema que é parte do (poli)sistema da cultura, nos termos de Zohar (2017), tem sua existência neste mundo sujeita às problemáticas atinentes à produção do objeto literário, sua legitimação, circulação e consumo enquanto resultantes de uma construção ideativa do que ela, a literatura, seja, sem que se desconsidere que sua institucionalização só é possível via mercado. Já dissemos que, se acessamos a literatura, assim o fazemos através do mercado e, antes, por meio do conhecimento que dela vamos recebendo através das escolas, da mídia, dos eventos literários e culturais... Quando pensamos nas formas de legitimação e atribuição de distinção de uma obra literária, estamos considerando toda uma rede que vai muito além do escritor, mas que inclui as editoras, os editores, os preparadores de texto, os revisores, os tradutores, os designers gráficos, os capas, os prefaciadores, os posfaciadores, os autores de orelha, autores de quarta capa, o processo de preparação para lançamento e divulgação da obra, premiações, enfim, há uma rede de operadores e operações que vão atribuindo valor e reconhecimento à determinado texto e que o faz ter maior ou menor destaque entre o público.

Apenas a título de exemplo, tenhamos em conta como a presença de Micheline Verunschik nas redes sociais, assim como as premiações que recebeu, as movimentações editoriais (no sentido de ter começado a publicar sua prosa com a Editora Patuá - que deu identidade visual a todo um projeto editorial que envolvia a autora em suas imediações - e ter, posteriormente, migrado para a Companhia das Letras, a maior editora do país), sua presença nas feiras e eventos literários, como sua participação enquanto agente nesse jogo político-literário tem importância para que ela chegasse ao atual lugar que ocupa, hoje, na cena literária brasileira. Não à toa, portanto, Verunschik é, hoje, também, uma “influencer” literária, em todos os sentidos. Seu penúltimo livro, *O som do rugido da onça* (prêmio Jabuti de Romance Literário em 2022), foi título da bateria da escola de samba Grande Rio neste ano de 2024, em que a figura da Onça, interpretada pela atriz Paolla Oliveira, aparece em destaque, como rainha da bateria da escola, o que dá divulgação e promove a circulação de sua obra, consagrando-a em instância popular, como o carnaval, coisa que raras obras conseguem: furar a bolha do público diretamente interessado em literatura e alcançar pessoas que não são parte desse universo.

Não obstante, como já salientamos, há uma complexa rede que refaz constantemente e determina de maneira crucial o que se diz literário ou não nos dias de hoje: há diversos atores e instituições envolvidas na construção do que é ou não literário, o que vai além de um

trabalho que envolve apenas única e exclusivamente o texto, em si. Sua relação com o público, com a crítica literária, com os processos seletivos vestibulares, com as feiras e eventos literários, com os prêmios nacionais e internacionais e, é claro, com a crítica especializada e não-especializada, tudo isso midiaticizado pelos grandes veículos de comunicação e pelas redes sociais - verdadeiras plataformas de divulgação e venda do trabalho dos autores, seja em seus perfis pessoais, seja no perfil de críticos que comentam suas leituras - como é o caso do perfil, por exemplo, da professora Regina Dalcastagnè ou de influenciadores literários com formação e sem formação na área. A tudo isso podemos estender a atividade de controle externo definida por Costa Lima.

Toda essa cadeia dedicada ao controle externo do imaginário, i.e., a determinações semânticas que institucionalizam modos de ler a obra está atravessada pelos paradigmas de controle sobre os quais vimos falando: a moral, a religião, a política, a história, a ciência, com a prevalência do mercado como o paradigma norteador do controle neste presente. Não percamos de vista que, sendo o controle mercadológico-midiático o comando dos mecanismos de controle da contemporaneidade, é preciso ter em conta que está permitido circular o que rende dividendos; e terá sua circulação obstaculizada a obra que não tem, em seu horizonte, algum retorno sobre o investimento que requer sua publicação. E, então, voltamos à pergunta sobre o que é lucrativo hoje. Vamos ao resumo da resposta que já oferecemos e à relação dela, da resposta, com o percurso que aqui estamos propondo.

Já assentimos que estamos em um momento - sobretudo agora, após a reeleição do presidente Lula, que teve, na cerimônia de posse, subindo com ele a rampa do planalto, representantes das classes dissidentes e minorizadas constitutivas da sociedade brasileira - de consolidação do *cultural/historic turn* brasileiro. Também já dissemos que desde que o Partido dos Trabalhadores assume a gestão do país, em 2003, vemos uma política pró-diversidade, que, na toada macrocontextual da *Pink Tide*, dos Estudos Culturais, da *New Left*, dos Estudos Decoloniais, vem assumindo uma política de inclusão social através da ideia de democracia assentada nos preceitos do novo desenvolvimentismo em que a redistribuição de renda e a equidade se tornam diretrizes econômicas e políticas, fazendo do exercício pleno da cidadania o aumento do poder de compra e o acesso pleno ao consumo. Apesar do que passamos desde o golpe de 2016, da ascensão das novas direitas e da eleição de Bolsonaro à presidência, esse período obscuro só reforçou o primado da necessidade de se resistir, de pautar as agendas políticas desses grupos na mídia para não apenas lutar pelos seus direitos que foram sufocados durante o novo período autoritário por que passamos. Este capítulo

demonstrará como a leitura do *Boom* do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo passa, sobretudo por esse contexto.

Além disso, já falamos sobre como o controle, no Brasil, se aclimata sobretudo pelo viés nacionalista, i.e., político, no sentido da necessidade - inicialmente da Europa - de que tivéssemos a nossa própria história nacional que seguisse o *script* dado pelos preceitos político-culturais do continente do colonizador. Vimos também que o positivismo tal qual se deu aqui só veio a reforçar o controle anterior, mudando pouco o que já havia antes da veia cientificista que, aqui nos trópicos, não foi tão forte, uma vez que a infraestrutura do país não dava espaço ou recurso para que fôssemos além do que era possível de ser estudado, pelos brasileiros, nos continentes do norte do hemisfério. De todo modo, vimos instalar no país a tradição da verdade ou da referência e nunca lidamos, de fato, com o que fosse além dela. Assim, quando o mercado e a mídia assentem positivamente com o fato de que pode circular qualquer coisa, em termos de literatura, que renda lucro e retorno sobre seus investimentos, não sabemos, exatamente, o que seja isso uma vez que não temos tradição literária que extrapole a referencialidade. Temos uma literatura lida quase sempre de forma política ou histórica.

E não é que não tenhamos tradição de ficcionalidade ou *mimesis* da produção. Não estou certa de que possamos afirmar isso com tamanha facilidade. Mas temos uma tradição de leitura literária - por todas as instituições, agentes e operadores que já citamos - que é essencialmente historicizada ou sociologicamente política. Não à toa, por exemplo, nosso método de ensino de literatura na escola se dê através da história da literatura e não através da literatura, em si. Priorizamos saber os períodos e suas obras emblemáticas, mais do que ter contato com os textos e saber lê-los através da sua espessura de linguagem.

A tradição da referência nos trouxe a um estágio de achatamento de leitura. E, diga-se de passagem, isso não é uma crítica, de minha parte, às formas de ler: não! De forma alguma! É da ordem do inescapável chegarmos até aqui, porque historicamente, por interesse do colonizador, o controle que aqui se aclimata e, depois, implementa o atendimento dos interesses das classes hegemônicas brasileiras se dá a partir do enraizamento da tradição da referência ou da verdade como forma maior de controle. Não estamos, portanto, culpando a crítica de nada e sequer estamos dizendo que ela está errada em ler as obras do modo que lê. Não se trata disso, mas de descrever, da perspectiva da teoria do controle, o estado da crítica hoje.

Assim, se a crítica especializada ou não especializada figura como controle externo - estritamente referencializado, no Brasil, desde a aclimação do controle europeu aqui, é

porque ela é uma instância que esteve controlada pelos interesses das classes hegemônicas, até hoje referenciais. E como dizer sobre a referencialidade ser um valor para o mercado? Ora, se a este interessa o que dá lucro e se vimos de uma longuíssima tradição em que fomos educados a valorizar a referencialidade, seja por necessidade, seja pela manutenção do *status quo*, isso se torna, por conseguinte, algo que, inescapavelmente, tem valor de mercado, já que o mercado especula e atende demandas sociais. E mais: dada a especulação e o atendimento de demandas sobretudo através da lógica algorítmica, e considerando que as pautas midiáticas e as reações que suscitam refletem as demandas de interesse, estamos diante de uma lógica que trabalha com a referencialidade na transformação da informação em valor monetário. Além disso, estamos cada vez mais imersos em uma sociedade “cidade alerta” em que se paga para consumir o horror: vemos aí o aumento dos *thrillers*, das narrativas *true crimes*, porque as histórias de horror, de genocídios, de violência vendem.

O que estaria por trás disso? Talvez o fato de que a violência retratada literariamente, no Brasil, em sua maioria, é aquela contra os grupos minorizados e suas existências dissidentes, assim como o fato de que, desde a colonização, vivemos sob as sombras do conservadorismo constitutivo da sociedade brasileira, entranhado na sua estruturação. Assim, se estamos vivendo um contexto em que, cada vez mais, as pautas sobre diversidade importam - sejam sobre as suas lutas, sejam sobre as derrotas históricas que sofreram enquanto oprimidos nas mais diversas instâncias: doméstica, social, política, econômica -, a literatura sobre isso atende a demanda de interesse sobre esse tópico. Isso, assomado ao aspecto do horror da “sociedade alerta” em que vivemos, o retorno sobre o investimento é triplo: pelo horror e pelas pautas da diversidade que tematizam e também pelo caráter histórico ou de *cultural/historic turn*, no sentido de se narrar, da perspectiva do oprimido, a opressão.

Feitas tais observações introdutórias deste capítulo, avancemos, então, sobre os modos de leitura que a crítica fez dos romances do *Boom* de que estamos falando e sobre os modos de leitura que a crítica fez dos romances do nosso *corpus*. Com isso confirmaremos: 1. que ainda vivemos a primazia da tradição da referência na crítica literária, que só reflete a mentalidade dos prêmios, das listas de vestibulares e das outras instituições e demais operadores agentes do controle hoje; 2. que se entendemos que o nosso *corpus* é ficcionalmente mais livre, a pouca crítica existente sobre eles os lê pela tradição da referência, dando continuidade à narrativa do controle no Brasil, que segue nacionalista, político, histórico.

5.2 Uma cartografia das abordagens críticas do romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro

O mapeamento da crítica sobre o romance pós-ditatorial contemporâneo é aqui fundamental para que se compreenda os vieses através dos quais esses romances foram recebidos e compreendidos. Isso nos permitirá analisar não apenas o que tem sido valorizado nesses textos, mas também, por consequência, o que tem ficado de fora dessas leituras. E isso importa na medida em que tem um reflexo significativo não apenas no indício de como se compreende a literatura hoje, mas também nos modos de entender a ficcionalidade e a interferência dos discursos socialmente circulantes, constitutivos do horizonte de expectativa da época, na elaboração ficcional e na compreensão de seu “como se”, questão central nesta tese.

Em outros termos, o que intentamos ao delinear essa espectrometria da recepção crítica das obras que tematizam a ditadura no presente é demonstrar como esses modos de ler controlam não só a construção, mas a percepção da ficcionalidade. Controlam a construção, no sentido que seus modos de ler inspiram e encaminham as novas produções; e também no sentido de que seus modos de ler constroem ou estrangulam a espessura da linguagem em direção à referencialização própria do Controle. E controlam a recepção porque, na constrição ou estrangulamento da espessura da linguagem, legitimam e institucionalizam modos de ler que preceituam outros modos de ler. Majoritariamente, como se verá, as leituras das obras são feitas sob um efeito anestésico: poupa-se, da realização do mau, a possibilidade de que o passado venha a se repetir, tematizando o mau nos limites das estruturas narrativas e de suas interpretações. Nesse sentido, essa literatura estaria como que constantemente a serviço de ser arquivo, memória, espaço de elaboração dos traumas, além de lugar de luta, resistência ou insurgência. Pragmatiza-se o discurso literário cuja natureza é, em si, despragmatizada. Não que isso seja um aspecto negativo da literatura: de forma alguma! Ela é também tudo isso, mas não apenas. E a espessura da linguagem, as metáforas em questão muitas vezes tem mais profundidade a oferecer, no sentido daquilo que concerne a pensar a relação da matéria humana com a interpretação oferecida.

E a literatura brasileira, de algum modo, sempre teve esse *background* referencializado de ser arquivo, memória, espaço de elaboração dos traumas, além de lugar de luta, resistência ou insurgência. No entanto, como vimos dizendo, esse romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo pode ter algo a mais a dizer no sentido de que pode ser, como no caso de nosso *corpus*, um drible ao controle exclusivamente extraestético da arte heterônoma e uma

superação do projeto autônomo unicamente estético. Alguns desses romances podem ser lidos, na contramão da fortuna crítica que aqui elencamos, como um meio de equilibrar essas forças por meio de uma maior liberdade dada ao trabalho da ficção.

Mais do que os modos como são lidos, é preciso considerar: alguns romances do *Boom* a que constantemente nos referimos não têm, mesmo, mais do que oferecer além da própria referência. Sendo romances literários não necessariamente ficcionais, podem ter alguma espessura de linguagem, mas não necessariamente chegarem nos termos da ficção. Não nos esqueçamos de que, da perspectiva teórica que vimos trabalhando, entre literatura e ficção há sempre uma escala a se considerar sobre a presença de mais ou menos trabalho metafórico, que depende de uma escala de mais ou menos produção de diferença sobre o fundo de semelhança. Assim, se há casos em que o romance não oferece mais do que só semelhança - o que não é um demérito, não é, apenas, ficção -, há os que oferecem produção de diferença sobre o fundo de semelhanças, mas são lidos via semelhança. Temos aí dois exemplos de exercício de controle diferentes: um em que o exegeta estrangula a metáfora pelo olhar controlado pela semelhança, outro em que o escritor estrangula a metáfora quando, na composição do romance, não oferece, mesmo, mais do que a semelhança.

Feitas essas primeiras considerações que já apontam para onde queremos chegar com esta seção, podemos dizer que a fortuna crítica sobre o romance pós-ditatorial contemporâneo pode metodologicamente ser organizada através de três abordagens: Histórica, Sociopolítica e Memorialística de corte psicanalítico. A primeira abordagem, de nossa perspectiva, seria aquela que analisa os textos pelo contexto histórico dos fatos circunscritos aos vinte anos de ditadura militar no Brasil desde 1964, como registro, como documento, como a própria história. O segundo viés é o que analisa as obras pelo contexto presente, tendo por mote a ideia de que essa escrita existe para que o passado não se repita, ou seja, é preciso lembrar para que o esquecimento não admita novas atrocidades como a que vivemos naqueles tempos. Nesse sentido, trata-se de um texto de resistência, combativo em relação ao Brasil que passa a existir ao menos desde 2013.

Já a terceira perspectiva de recepção desses textos é a que reflete sobre eles a partir da ideia de que podem funcionar como processo de luto, como forma de enterrar os mortos, como elaboração do trauma, como testemunho que pode dizer o que escapa ao mero registro do fático. É importante ressaltar que, não sendo essas categorias estanques, mas apenas uma divisão didática com fim de fazer enxergar melhor, um mesmo texto crítico pode integrar mais de uma dessas categorias. O que está em questão são as formas de recepção, o que não

quer dizer que um texto equivalha apenas a uma única leitura ou interpretação de uma obra ou de algumas obras.

Uma última consideração importante é a que diz respeito ao critério para a seleção da fortuna crítica aqui sob exame. Não apenas houve um *boom* de publicações do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo, mas também da crítica literária sobre esse romance. Nos termos de Perlatto (2017, p.723),

Esta vasta literatura ganhou impulso renovado quando, em 2014, se completaram 50 anos do golpe de 1964. Datas redondas como esta se constituem como estímulos no sentido de, mediante a publicação de livros e coletâneas, organização de eventos e reportagens na imprensa, rememorar fatos traumáticos como o golpe civil-militar, lançando sobre ele novos olhares e leituras. Sob o impulso reflexivo desta efeméride, em 2014 e nos anos subsequentes os “discursos de memória” sobre este passado – para dialogar com categoria explorada por Andreas Huyssen (2000), em *Seduzidos pela memória* – adquiriram novo fôlego, e diversos foram os trabalhos memorialísticos, acadêmicos e ficcionais que afluíram no mercado editorial, contribuindo para lançar novos olhares e perspectivas sobre a ditadura, seus personagens, suas principais facetas e desdobramentos.

Desde então, começamos a ver serem publicadas sucessivas coletâneas, dossiês, para além dos artigos esparsos que também, aos poucos, foram vindo a público. Como nossa preocupação na seleção da fortuna crítica para estudo e diagnóstico era mais qualitativa do que quantitativa, decidimos tomar os 75 ensaios presentes no total de 6 dossiês organizados por importantes nomes no campo de estudo “literatura e ditadura” como amostragem metonímica dessa recepção. Além dos 75 ensaios, tivemos como referência a obra fundadora dessa discussão nesta contemporaneidade: *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, de Eurídice Figueiredo (2017). E, no que concerne à análise da pequena fortuna crítica de nosso *corpus*, para além dos ensaios presentes nos dossiês, consideramos também a tese, sobre a Trilogia Infernal, intitulada *Sintomas de precariedade: a memória da ditadura na ficção de Bernardo Kucinski e Michéline Verunschik*, de Licarião (2021).

Os dossiês são, em ordem cronológica, *Literatura e ditadura* (2014, Organizado por Roberto Vecchi e Regina Dalcastagnè para a revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade Federal de Brasília - UNB); *Narrativas brasileiras contemporâneas - Memórias da repressão* (2020, Organizado por Gínia M. Gomes e publicado pela Editora Polifonia); *Literatura e ditadura* (2020, Organizado por Rita Olivieri-Godet e Mirelle Garcia para a revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade Federal de Brasília - UNB), *Literatura e ditadura* (2020, Organizado por Rejane Pivetta de Oliveira e Paulo C. Thomaz e publicado pela Editora Zouk); *Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos* (2021, organizado por Gínia M. Gomes e

Cristiane Alves para a revista *Entreletras* da Universidade Federal do Tocantins); *Vozes da resistência - ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI* (2021, Organizado por Gínia M. Gomes e publicado pela Editora Polifonia).

O aspecto cronológico nos importa por um simples motivo que reforça o que falávamos sobre o *Boom* dos romances e, conseqüentemente, da crítica sobre eles. O motivo: O fato de que o mercado editorial (para não ficarmos restritos ao caso editorial literário) fez um movimento na direção de publicar autobiografias, romances, livros das áreas da História, da Ciência Política, das Ciências Sociais, da Economia, que discutissem o assunto da ditadura em atendimento a uma demanda discursiva socialmente circulante. E estamos falando em demanda discursiva socialmente circulante porque não apenas a intelectualidade (e por intelectualidade, aqui neste parágrafo, entenda público leitor) progressista foi atendida, mas também uma certa intelectualidade conservadora, de direita e de extrema direita, que também foram atendidas nesses segmentos mencionados.

O dossiê de 2014 vem a público justamente no ano da efeméride pelos cinquenta anos desde o golpe em 1964 e também ano da entrega dos relatórios da CNV. Essa coletânea não trata tanto, de forma explícita e incisiva, dos romances contemporâneos que tematizam a ditadura. Muitos artigos os mencionam, assim como tratam de contos e fazem análises político-contextuais contemporâneas em relação ao passado que são de suma importância. No entanto, muito ainda se diz sobre as narrativas publicadas no período da ditadura, o que é feito - e é importantíssimo este ressaltado - com um olhar de 50 anos depois do início do regime, motivo pelo qual passaremos por essa coletânea: porque entendemos que ela e eles emolduram a conjuntura de recepção dos romances contemporâneos brasileiros sobre a ditadura.

Depois, em 2017, Eurídice Figueiredo publica sua obra acima mencionada, que inaugura a discussão sobre o romance contemporâneo, de modo particular. A autora justifica a publicação de sua obra a partir do contexto político recente, já prenunciando a “amargura política” - para tomar um termo de Candido (1989) que passaríamos com o Bolsonarismo. Ela parte das Jornadas de Junho de 2013 e dos pedidos de retorno da ditadura bem como, é claro, do Golpe de 2016, para propor a importância do romance contemporâneo que tematiza a ditadura como lugar de memória e de resistência: lembrar para, não esquecendo, resistir a essas conclamações por um novo regime militar no Brasil. Nas próximas seções adentraremos mais na discussão que Figueiredo (2017) propõe.

Na sequência, já entre 2020 e 2021, anos subsequentes à assunção de Bolsonaro à presidência do Brasil, são publicadas as coletâneas *Narrativas brasileiras contemporâneas* -

Memórias da repressão (Editora Polifonia); *Literatura e ditadura* (Olivieri-Godet e Garcia), *Literatura e ditadura* (Editora Zouk); *Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos* (Gomes e Alves); *Vozes da resistência - ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI* (Editora Polifonia). Nesse período já tínhamos assistido ao primeiro ano do governo Bolsonaro, em que este deu o tom do que estaria por vir nos próximos anos de sua gestão. A literatura, em sentido amplo, e as demais produções culturais, artísticas, acadêmicas, etc., responderam intensamente à demanda pelos assuntos 1. as semelhanças entre os atos autoritários de Bolsonaro e aqueles de 1964 em relação à cultura, à educação, à economia, à agenda política; 2. a necessidade de lembrar o que foi a ditadura, para que não se esqueça da violência perpetrada pelo Estado contra os cidadãos, de modo a evitar que a história se repetisse; 3. a necessidade de resistir e fazer frente ao bolsonarismo e à extrema direita. Daí que o tom desses dossiês é o das discussões do romance pós-ditatorial contemporâneo em relação aos temas atinentes aos estudos de Memória e ao contexto político daquele momento.

O fato é que, a despeito do aspecto cronológico aqui ressaltado, essas publicações todas que colocaremos aqui em análise comunicam, metonimicamente, mais do que uma confirmação da hipótese do *Boom*, conforme vínhamos dizendo, mas sobretudo, uma certa cartografia da crítica literária em relação aos modos de se ler o fenômeno de publicações, a partir dos anos 2000, de romances que centralizam a ditadura militar de 1964 em seus enredos. Como veremos, será possível detectar três vetores de leitura que anunciam um entender específico sobre o literário na contemporaneidade, entender específico esse que é, em si, uma constrição do metafórico. Mais do que isso, se verá, nesta cartografia da crítica, a consolidação de alguns nomes, que se legitimaram, durante esses anos, como os estudiosos do tema, do fenômeno. E, por fim, também se perceberá certa recorrência na escolha dos romances a serem analisados, o que também, por si, já indicia, conforme o que demonstraremos, o trabalho de veto ao ficcional.

Passemos, portanto, à análise dessa cartografia da crítica.

5.3 A literatura como História

Nesta seção demonstraremos como o controle externo exercido pela crítica, sobre os textos que analisa, acaba - em razão do paradigma da referencialidade que pautou os modos de pensar no Ocidente - estrangulando as possibilidades metafóricas ou as possibilidades de múltiplas camadas semânticas do texto literário e do texto ficcional pelo trabalho com o que nele há de matéria histórica. A ideia geral, portanto, presente nesse vetor de controle externo é a de que os textos literários analisados correspondem à história da ditadura.

Tal estrangulação e ideia geral trabalham com a noção de que a literatura teria as seguintes funções: 1. de atribuição de valor de verdade ao narrado; 2. de registrar e documentar, em uma tentativa de esboçar o que de fato foi a ditadura, fazendo com que a literatura seja parte constitutiva do discurso histórico; 3. de dar suporte ao *cultural e historic turn* de que tanto falamos, promovendo a reflexão sobre o período multidirecionalmente, por diversas perspectivas, através de fatos que não integraram a versão oficial de modo a se contestá-la; 4. de arquivo de memórias sociais; 5. de promover uma espécie de denúncia do que houve pela condenação de como se deu a Anistia; 6. de trabalho comparativo entre o que foi a ditadura brasileira em relação à outras ditaduras da América Latina; 7. de estudo sobre as possíveis imbricações entre os discursos literário e histórico; 8. de demonstrar os efeitos dos fatos históricos sobre as subjetividades que os viveram.

Esse vetor de controle externo, então, privilegia a análise do texto literário e ficcional a partir da semelhança que tem com os fatos históricos. De imediato, o primeiro desdobramento desse tipo de abordagem diz respeito à atribuição de valor de verdade ao texto. A representação da ditadura, nesse caso, exerce um registro, uma documentação do que já foi e do que ainda não foi narrado pela história oficial. Decorre daí a importância de reconstituir o período via literatura, tornando-a parte constitutiva do discurso histórico e, de algum modo ou em algum grau, submetida a ele. A leitura do texto literário pelo contexto histórico nela presente, ressaltando os episódios historicamente importantes com os quais as narrativas trabalham fazem com que a centralidade da discussão recaia sobre a História e não sobre a matéria literária de fato. Isso se justificaria de diversos modos: para que se tenha registro do que ainda não foi documentado pela história; para que se coloque sob uma forma mais palatável e acessível para o público (que teria mais facilidade na compra do livro do que ir aos arquivos e lugares de memória em buscas de documentos) dados que seriam um pouco mais difíceis de serem encontrados; para que se dê vida e movimento ao documentado; etc. Entendamos melhor o caso.

Figueiredo (2017) traz a público uma importantíssima reflexão sobre a literatura enquanto arquivo em sua função histórica e de memória. Para ela, de cujo livro o título *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* é autoexplicativo na direção desse argumento, a literatura cumpre o papel de suplemento aos arquivos. Mais do que isso, de seu ponto de vista, a literatura teria a capacidade de ir além dos arquivos e registrar aquilo que a objetividade documental não podia, i.e., a esfera subjetiva da vivência dos anos de chumbo: “ao criar personagens, ao simular situações, o escritor é capaz de levar o leitor a imaginar aquilo que foi efetivamente vivido por homens e mulheres” (Figueiredo, 2017, p.29). É o que ela percebe em sua análise de *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski: que os fatos históricos relativos à Ana Rosa Kucinski, irmã do autor, ganham vida no em seu texto que narra a busca familiar pelo corpo da militante, morta e desaparecida pela ditadura. Melhor explicando: uma coisa seria se ter acesso às fontes históricas e, outra, seria dá-las contexto, personagens, diálogos, etc., via a imaginação do ocorrido documentado. A literatura, portanto, teria a função de acessar as individualidades envolvidas, seus afetos e emoções, pela apreensão subjetiva que fazem dos acontecimentos em que se envolvem na história. A literatura, portanto, serve à história no sentido de, sem transgredi-la, dar dinâmica ao que antes estava estática e friamente registrado na letra das fontes históricas.

Essa é também a perspectiva de Gomes (2021), a de que a literatura é o que diz aquilo que a objetividades histórica ou arquivística não pode ou não é capaz de dizer. Em outros termos, para Gomes (2021), a literatura como a expressão linguística que é suplementar à historiografia porque pode dizer o abjeto e representar as agruras e o horror, revelando as idiosincrasias da violência e da repressão ou mesmo o trauma, permite a elaboração do passado traumático, bem como impede seu esquecimento. Por essa razão, a literatura sobre a ditadura tem o poder de trazer à tona facetas do regime que ficaram intocadas pelos registros da História Oficial. À história oficial, em razão da teoria das fontes, não é permitido aquilo em que na literatura é possível: o registro, para além dos fatos, dos afetos, ou ainda, a afetividade envolvida nos acontecimentos.

Não à toa Staudt, na análise de *Palavras Cruzadas*, de Guiomar de Grammont, pontua que “fatos verídicos misturados ao drama da família ficcional colocada em primeiro plano são estratégias narrativas que tentam esboçar um pouco do que foi a ditadura militar brasileira” (Staudt, 2020, p.107). Ou seja, a história atribui verdade ao narrado e o narrado dá vida à encenação histórica. Isso aumenta as perspectivas de abordagem do tema da ditadura a partir de múltiplas perspectivas sobre os acontecimentos que lhe deram corpo, assim como as possibilidades dos modos de se falar sobre ela e eles.

Na mesma toada vai Luciana Coronel, ao examinar *Antes do passado*, de Liniani Haag Brum. Coronel (2021) afirma que a literatura é a linguagem possível para exercer a restituição histórica do passado. Intentando analisar os modos de representação literária de um desaparecimento político biográfico, i.e., do tio e padrinho de Brum. Coronel defende que essa literatura é capaz “de recompor o tecido imaterial da memória nacional através de um discurso voltado a narrar uma lacuna, um buraco de quase cinquenta anos, o desaparecimento do tio e padrinho Cilon Cunha Brum, militante que atuou na resistência armada da Guerrilha do Araguaia” (Coronel, 2021, p.143). A literatura enquanto o que é capaz de restituição e de narrar as lacunas, os não-ditos, cumpre, novamente, a função suplementar/vicária da história, no sentido de o texto narrativo se tornar o documento do que ficou à margem da história, seja em matéria subjetiva e afetiva, seja naquilo que concerne aos fatos que, não documentados pela história oficial, têm apenas existência na memória de suas testemunhas. Trata-se, portanto, mais uma vez, de atribuir à literatura o papel de revelar aspectos da história que não puderam ser contados oficialmente.

Para além dessas funções de vicariedade em relação à História, de ser arquivo ou documento, de ser memória para que não se esqueça do passado, de ser uma documentação sensível do que a objetividade histórica não pode alcançar, de ser iluminação necessária de perspectivas diferentes daquela oferecida pela história oficial, a literatura estrangulada pela história faz pensar ou refletir, de modos diferentes, sobre a narrativa histórica e questioná-la. É o que diz Alves em sua análise de *Pra amanhecer ontem*, de Anna Mariano (ainda que, no caso desse romance, a ditadura não lhe seja central ao enredo): “embora se trate de ficção, a narrativa de Mariano suscita algumas reflexões sobre como e por que o período ditatorial não apenas perdurou por mais de vinte anos no Brasil, como até hoje ainda restam contendas e questionamentos sobre casos aparentemente irrefutáveis” (Alves, 2021, p.106).

Dessa perspectiva em que a literatura acaba sendo um meio para que a história floresça moderada pela verossimilhança, transforma-se a ditadura, de pano de fundo sobre o qual se trabalharia a invenção, em uma ambiência ativamente participativa do enredo. É o caso do que Vargas (2021) aponta no romance de Ronaldo C. de Britto: “o romance *Estive lá fora*, ao retratar aquela época, é transpassado pela história que se torna mais do que pano de fundo, visto que a verossimilhança estaria comprometida se não fosse criada a atmosfera da época e apresentados fatos históricos relativos à ditadura” (Vargas, 2021, p.136). É interessante que, nesse caso, Vargas entende que a verossimilhança estaria comprometida se a atmosfera não “imitasse”, “reproduzisse”, “retratasse” a ditadura tal qual ela se deu historicamente. Esse é um exemplo bastante explícito de como a tradição da referência no

Brasil acaba entranhada nos modos de ver o literário. A verossimilhança não é vista como a semelhança sobre a qual se produz a diferença senão que, caso isso ocorra, com o trabalho do ficcional, a verossimilhança estaria prejudicada.

Daí que para Vargas importe a representação do movimento estudantil, do contexto universitário da universidade do Recife, das prisões, das torturas, do DOPS/PE, das questões caras à época sobre liberdade sexual, feminismo... tudo isso forma a atmosfera da ditadura militar o mais verossímil possível, na direção de, segundo Vargas (2021, p.142), o tempo da narrativa ser passível de ser definido “a partir dos eventos factuais que são mencionados no romance: manifestações dos estudantes contra a instituição do Decreto-Lei nº477, o assassinato do padre Antônio Henrique Pereira, a tentativa de assassinato do estudante de engenharia Candido Pinto de Melo”.

Essa problemática do verossímil nos leva à análise de Staudt da obra *Rio-Paris-Rio*, de Luciana Hidalgo. Segundo Staudt, *Rio-Paris-Rio* promove “uma radiografia desse tempo de exceção, deixando à mostra insígnias da barbárie sofrida por aqueles que a combateram, tais como: a tortura, o desaparecimento, o terror, o medo, enfim, traumas que, de uma forma ou de outra, atingem essas personagens abortadas de seus países” (Staudt, 2021, pp.201-202). Chama a atenção, no texto de Staudt, a recorrência do uso das palavras “retrato”, “frases-retrato”, “capítulo-retrato”, “fotografia”, “frases-fotografias”, “imagens” e, é claro, “radiografia”. Para a autora do artigo, *Rio-Paris-Rio* é uma radiografia do ano de 1968 no Brasil e na França, já que a obra conseguiu “deixar explícito o implícito por meio de imagens quase fotográficas dos intensos anos 1960-1970, tanto no Brasil quanto no exterior” (Staudt, 2021, p.223). Staudt prova isso identificando a realidade capturada pela obra, que menciona o episódio no Restaurante Calabouço e a morte de Edson Luis; a movimentação estudantil e a Passeata dos 100 mil; o episódio de prisão em massa na UnB; a ocupação da reitoria da USP; a humilhação aos estudantes da UFRJ no episódio da Praia Vermelha; a explosão da bomba da VPR no quartel-general do II exército em São Paulo; o embate do Comando de Caça aos Comunistas *versus* os atores que encenavam Chico Buarque; o congresso da UNE, etc. E muitas vezes recorre a trabalhos que são fontes históricas e jornalísticas, como os de Edson Teles, Paulo Luiz Carneiro e Paulo Ribeiro da Cunha, para demonstrar a factibilidade dos episódios incorporados na narrativa.

De novo, o movimento é o de aproximar o máximo possível a obra da realidade para dar relevância histórica às representações que engendra, mais do que à reflexão do que a ditadura militar significou, para além da própria história, ou, noutros termos, o que esse regime político diz em termos de matéria humana a ser posta em perspectiva pelas infinitas

camadas semânticas possíveis do texto. Isso não quer dizer que não se deva falar da ditadura militar na literatura. Não se trata disso. Isso quer dizer que também é importante pensarmos a ditadura militar e as personagens que as narrativas envolvem no período multidirecionalmente: se a parte documental, política, social, factível, referencial..., oferece um primeiro momento de reflexão, o que tudo isso metaforiza na espessura da linguagem trabalhada na obra? O que ali está posto semanticamente, para além da referência? O que o trabalho com a linguagem coloca em questão? O que isso nos diz de nós mesmos?

De acordo com Luiz Adriano de Souza Cezar (2021, p.248), *Cinzas do norte*, de Milton Hatoum, também se constitui de imagens da ditadura: “imagens do progresso manauara”. Para Souza (2021), o romance em questão se constitui da representação da desigualdade provocada pela ideia de progresso cunhada pelo Estado ditatorial: enquanto “a Manaus dos militares ganha uma roupagem civilizada; em suas cercanias, entretanto, a barbárie corre solta. Homens famintos disputam comida com urubus, índios esmolam pelo centro da cidade, o Novo Eldorado se frustra em todas as suas expectativas” (Cezar, 2021, p.251). O romance retrata um contexto de especulação imobiliária, de empreendimentos da construção civil, de um autoritarismo neoliberal de fé cega no desenvolvimento urbano que foi, no final das contas, um “verdadeiro aliamento social, esse evento de fundamento histórico se caracteriza como um processo de higienização, o qual se dedicou ao embelezamento e à padronização de um espaço que se organizava para receber investimentos estrangeiros” (Cezar, 2021, p.258). O efeito transamazônico da modernização de Manaus é o fato histórico narrado em *Cinzas do Norte*.

Se, com Costa Lima, estamos entendendo que literatura pode ser qualquer texto que trabalhe a espessura da linguagem, quando se propõe uma leitura que limite o comentário do literário pelo que ele referencializa, o que menos se fala é de seu aspecto, então, literário, de suas camadas de sentido possíveis. Essa é a questão que resume o estrangulamento pela perspectiva histórica: ao se dizer que o texto literário é a referência, reduz-se, para não se dizer que se exclui, as leituras possíveis nas outras camadas de sentido que ali estão.

Costa Lima considera: 1. a literatura é uma formação discursiva sem traços próprios; 2. assim sendo, pode englobar, além da ficção, textos que perderam sua destinação original (caso de *Os sertões* ou de *Casa grande & Senzala*), as formas híbridas (como a autobiografia), textos sem inscrição discursiva específica (como a do *best-seller*) e os híbridos duplos (como a autobiografia ficcional); 3. sendo uma forma discursiva sem traços próprios abre o flanco para que seja facilmente dominada: “(...) a especialização realizada por um discurso sem traços próprios forçosamente seguiria o padrão que se considerasse válido para a

historiografia em geral” (Costa Lima, 2006, p.336), assim, isso explica o motivo pelo qual “as histórias da literatura serão nacionais, factualistas, lineares, subordinadas ao exame dos fatores condicionantes, se não puramente deterministas, sem preocupação com o valor estético das obras ou considerando desprezível tal preocupação” (Costa Lima, 2006, p.336); 4. literatura não é o mesmo que ficção e nem o contrário; 5. a literatura tem um traço de destaque no qual sua linguagem apresenta “o correlato sensível-codificado do mundo fenomênico” (Costa Lima, 2006, p.350), o que significa captar o sensível de um modo não-conceitual.

Esse tipo de leitura focada na identificação da referência conceitualiza o que é, por natureza, não conceitualizável. Ora, mas não estamos falando da representação de um fato histórico? Não exatamente. Estamos falando sobre as significações dessa representação dentro de um contexto narrativo específico. Assim, ainda que as obras que tematizam a ditadura neste tempo presente tendam ao que hoje entendemos por *Os sertões* ou *Casa grande & senzala*, tendam às formas híbridas ou aos híbridos duplos ou não tenham inscrição específica assim sendo literatura, para assim assumi-las é necessário dizer da sua espessura de linguagem e do trabalho com a linguagem que enseja o correlato sensível-codificado do mundo fenomênico. O movimento é o contrário: o que é sensível na referência e não a referencialização do sensível. O que é a referencialização do sensível, então, senão a incidência de algum controle e o impedimento de uma reflexão para além do que já é dado histórico? Se há espessura de linguagem, trabalho com o correlato sensível-codificado do mundo fenomênico, interpretação das camadas de sentido, há alguma ativação do imaginário e alguma produtividade, mesmo que não estejamos falando de ficção e *mímesis* de representação ou produção. No caso de estarmos falando da articulação metáfora-*mímesis*-ficção, especificamente, estamos falando da incidência latente do controle do imaginário sobre a produção de diferença, sobre as possibilidades de autoindicação ficcional e perspectivização da realidade interna pela externa e desta pela primeira.

Voltemos à demonstração do controle pelo referencial histórico como uma das vertentes que controla a crítica literária à sua revelia, enviesando o controle que ela exerce na leitura que institucionaliza. José Carlos de Freitas (2021) defende que a personagem principal do romance *Não Falei*, de Beatriz Bracher, representa um dos mecanismos da violência do Estado da ditadura, qual seja a inversão entre vítima e vitimador que, desumanamente, inculca a culpa, refreando a capacidade defensiva do sujeito ante a sociedade. Para a construção do argumento, o autor revê como isso se deu no passado histórico factível pelas versões da história disponíveis e analisa como isso está representado na personagem principal do

romance e em seu percurso dentro do enredo. Utiliza-se, pois, do contexto histórico para a leitura do texto literário sem que o contrário se faça: o que o texto literário acrescenta às formas de ver e entender esse mecanismo?

Pedro Francisco dos Reis também se utiliza do recurso aos fatos históricos para demonstrar como o Brasil contemporâneo, cindido entre um pensamento de fundo conservador e outro um tanto mais progressista, é reflexo de uma mentalidade que retoma o passado do regime em que as duas visões já eram presentes nas maneiras de experienciar a ditadura de 1964. As duas visões, portanto, não apenas remontariam ao passado, mas montariam também o cenário da sociedade polarizada atual. Nas palavras do autor, “(...) há ainda muitos resquícios dos tempos de regime militar no presente do Brasil” (REIS, 2021, pp.79-80). Assim, os dois irmãos que são centrais à narrativa *Dois*, de Oscar Nakasato, representam tais resquícios através de suas diferentes maneiras de entender e lidar com a ditadura. Nesse caso, o lastro de referencialidade que ancora a obra no passado é o que explica o lastro de referencialidade da leitura do autor do presente. De igual modo utiliza-se dessas ancoragens para entender a obra, mas não da obra para se refletir sobre as ancoragens. O estrangulamento de que falamos interdita uma das vias de interação semântica: justamente aquela que diz respeito à obra e não ao seu contexto. Mais uma vez recorde-se que tanto Iser quanto Costa Lima são assertivos e taxativos quanto ao fato de que não existe linguagem sem realidade e, no entanto, essa relação é uma via de mão dupla.

Daí poder-se afirmar que quanto se diz “essa obra retrata” o que se afirma é uma via de mão única que estrangula o que a obra pode metaforizar sobre a realidade que evoca. O “retrato” ademais, sequer existe materialmente: é sempre uma perspectiva, um acesso particularizado a um dado. E, no entanto, um “retrato” da atividade estudantil durante o regime militar também é alvo de análise histórica por Jacielle da Silva Santos em sua análise de *Pontos de fuga*, de Milton Hatoum. Santos retoma autores do campo da História assim como fontes e fatos históricos para analisar a representação das ações estudantis na obra de Hatoum, no mesmo esquema da via de mão única. A ideia principal do estudo proposto é viabilizar uma compreensão possível sobre a atmosfera da época através das mudanças que a organização estudantil e a ditadura trouxeram para a vida dos estudantes.

Ressaltemos, mais uma vez e de uma vez por todas, que não estamos dizendo que esse tipo de leitura é equivocada. Estamos dizendo que é uma leitura possível, uma primeira leitura necessária. E, mais além, que os mecanismos de controle que incidem sobre as instituições que legitimam o literário, como o caso da crítica literária que aqui analisa os romances do boom pós-ditatorial brasileiro contemporâneo, estrangulam as possibilidades de exploração

das camadas de sentido para além daquela estritamente histórica. Todos os críticos que aqui mencionamos, no rol onde me incluo - porque não existe a possibilidade de se viver em uma sociedade assimétrica e não ser controlado (e o leitor há de encontrar os meus deslizes e estrangulamentos de leitura), são absolutamente excelentes e coerentes nas proposições e análises que fazem, sobretudo porque retomar a história é, sim, um movimento importantíssimo para uma sociedade como a brasileira que, embora, no geral, apegada aos paradigmas de controle político, ainda atende aos interesses da manutenção do *status quo*, driblando menos o veto ao ficcional do que culturas como as que viveram o *boom* latino americano de literatura fantástica, por exemplo.

A análise de *Silêncio da cidade*, de Roberto Seabra, por Staudt demonstra como a história funciona como conhecimento solucionador dos assombros do passado sobre o presente. Assim, todas as considerações de Staudt sobre o livro originam-se de análises que relacionam o real e o ficcional, i.e., o artigo vai entremeando, o tempo todo, a análise da ficção pela reconstrução da realidade histórica relativa aos anos de chumbo. Isso a começar pelo fato de o romance, em si, ser construído sobre um “*true crime*” (como já comentamos, gênero bastante em circulação nos dias de hoje), o caso Ana Clara, que é um acontecimento verídico: o assassinato de uma menina de sete anos, cruelmente morta sob o governo dos militares certos de sua impunidade. Portanto, o artigo mostra como no romance, “a partir da escrita memorialística, o narrador-personagem Tino Torres traça um mapeamento histórico do Brasil em um dos tempos mais sombrios da ditadura” (Staudt, 2021, p.195).

Ainda que não configure a análise de um romance contemporâneo, o artigo de Oliveira e Oliveira (2021) arremata nossa demonstração de como a crítica historicizante trabalha a conceituação do sensível e não a sensibilização da referência, do mesmo modo que prioriza a via de mão única em que os acontecimentos do mundo servem de paradigma para a leitura da obra sem que esta acrescente, em termos reflexivos, à referência que evoca. Tudo isso acaba fazendo do texto: documento, arquivo, verdade, o que são facetas importantes, mas não apenas. A análise de corte historiográfico do romance *Meninos sem pátria*, de Luiz Puntel, pensa a representação do contexto no texto literário através da presença dos fatos reais no enredo da narrativa nesses termos:

Inserida em uma realidade político-social na qual a literatura torna-se um retrato dos acontecimentos vigentes, ao mesmo tempo em que propõe, ao leitor, uma reflexão sobre os mesmos, conforme afirma Hilário (2004, p. 61-62), a obra *Meninos sem pátria* traz para o universo infantojuvenil, a representação pela busca ao direito à liberdade. Para tanto, usa do narrador-personagem, Marcão, como uma espécie de fio-condutor que leva o público-leitor não apenas a se ambientar com o cenário da época do regime civil-militar brasileiro (1964-1985), como, também, a ver as mudanças pelas quais estas crianças passam, pois, como afirma Laura Sandroni

(1998), pode-se ver que Luiz Puntel traz, na sua escrita, uma perspectiva mais memorialística e próxima da História (Oliveira e Oliveira, 2021, p.243).

A partir desse ponto, precisamos, então, pensar na função memorialística da história, que é diferente da função das narrativas de memória de corte psicanalítico que tem função primordial de depuração do trauma. A função memorialística da história, que também aparece como fundamento das análises de corte historiográfico, diz respeito à função de memória social dos registros documentais e arquivísticos, em contraposição às memórias traumáticas individuais. Para além de documentar e arquivar, portanto, a literatura acaba sendo entendida como a que constitui uma memória coletiva necessária a um país em que a relação com a própria história é bastante rarefeita e volátil, vide o caso de termos vivido uma anistia geral e irrestrita e ainda não termos resposta sobre o que ocorreu com os corpos de muitos dos assassinados políticos dados por desaparecidos.

A literatura como arquivo, nos termos de Figueiredo, assume a função de contribuir para a reflexão sobre os anos de chumbo no Brasil de modo a não deixar ser apagado, rasurado ou esquecido o que foram aqueles anos de autoritarismo e tampouco deixar que eles se repitam. É também uma forma de “render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático” (Figueiredo, 2017, p.35). Tudo isso ajuda a lançar luzes no presente para compreendê-lo melhor, segundo a autora: “o passado está aberto para novas interpretações, donde a importância da literatura para reelaborar os traumas causados pela ditadura” (Figueiredo, 2017, p.41).

É claro que é fundamental que saibamos a nossa história. É imprescindível que falemos sobre ela. É sim parte do escopo do que se entende por literatura lidar com a história. Inclusive, como demonstramos com a análise de nosso *corpus*, a história enquanto matéria para os atos de fingir iserianos acaba potencializando as possibilidades de leitura, análise e reflexão dos fatos pela perspectivização dos eventos históricos: sua metaforização potencializa as alternativas sociais, políticas, econômicas, filosóficas, afetivas, subjetivas, etc., de leitura porque o constructo ficcional é uma metametáfora, i.e., um conjunto de metáforas a envolver outras e colocá-las em relação dentro de um esquema de linguagem organizado - e artificial porque um “como se”.

Assim, olhar para o passado, reinterpretá-lo historicamente, dentro dessa primeira camada de leitura do verossímil, é realmente importante nos termos do que Figueiredo propõe. Sobretudo porque, como ressalta Teixeira (2021, p.178), “a literatura Brasileira Contemporânea vem, então, abordando temáticas passadas que somente agora puderam ser reconstituídas, como a ditadura”. E, no entanto, a partir da leitura das camadas semânticas

próprias da literatura, pode-se ir além e ser ainda mais político, social, filosófico, afetivo, etc., porque literário. Olhar para o passado e reinterpretá-lo historicamente é a base, aliás, do que já mencionamos, nos termos de Valente (2021) como *historic e o cultural turn*. A literatura e, sobretudo o romance contemporâneo que tematiza a ditadura estão imbuídos de fazer coro ao movimento iniciado com os Estudos Culturais e com a *New Left* e posteriormente encabeçado pelos estudos decoloniais de se rever a história pelos seus fatos menos retratados porque representativos de movimentações feitas pelas classes dissidentes. Uma certa contestação da história oficial, portanto, é feita através das vozes dissidentes que vêm ganhando certa autoconsciência sobre a escrita histórica como parte do discurso literário e algum espaço político para falar em causa própria, reposicionando as disposições canônicas, e dizer o que em relação a elas se omitiu nas narrativas oficiais dos eventos históricos.

Isso é, por exemplo, o efeito da análise que Lehnen (2020) faz da novela gráfica *Notas de um tempo silenciado*, de Vilalba. Dizemos efeito da análise propositalmente. Lehnen tem uma das poucas leituras, dentre os ensaios que analisamos, em que se faz um movimento contrário ao que temos visto. Ela trabalha a estética, a forma do texto, para mostrar sua estrutura agonística a tematizar a agonia discursiva do conflito, o que facilita existências plurais literariamente. Ela ressalta que a importância do texto que analisa é não apenas pelo olhar crítico que lança sobre a ditadura militar de 1964, abordando episódios pouco mencionados na narrativa histórica do período (como a questão dos indígenas), mas também pela narrativa agonística que encerra, tomando, aqui, o conceito de “agonismo” de Chantal Mouffe. Nessa direção, defende que, não sendo o consenso intrínseco à ideia de democracia, uma vez que apagaria qualquer possibilidade de existência da diversidade pela homogeneização que subjaz por trás da ideia, em si, de consenso, o conflito é, portanto, estrutural, em termos de forma e tema, da narrativa de Villalba. Embora a narrativa que analisa não seja um romance, mas sim uma novela gráfica e ainda que sua análise faça movimento de análise da forma para o conteúdo, nos é interessante pensar o viés da revisão histórica que ela problematiza em seu sentido de iluminar acontecimentos marginalizados pela narrativa hegemônica.

Seja a questão indígena, seja a problemática ecológica, seja a Guerrilha do Araguaia ou a tematização de figuras históricas pouco exploradas, como os desertores e colaboracionistas do regime, a revisão histórica de que falamos, de suma importância para confrontar a versão hegemônica da história oficial a partir do discurso ficcional, revela, portanto, aquilo que ficou à margem dos registros documentais. E a literatura seria um dos espaços mais disponíveis para sua elaboração, ganhando, ainda, o aspecto contestador da

história dos vencedores. O que ocorre, mais uma vez, é que se trabalha a conceitualização do sensível na via de mão única da referencialização excessiva da literatura restringindo as possibilidades de significação das obras pelo trato histórico atualizado que recebem.

Daí ser importante o ressalte que Lehnen (2020, p.94) não deixa passar: por um lado, a novela gráfica foca “em espaços geográficos, personagens e episódios pouco conhecidos da resistência à ditadura militar de 1964”. Por outro, “há uma dupla fissura, por assim dizer, do tecido historiográfico e narrativo. É no espaço aberto por essa ruptura que se inserem outras maneiras não somente de ler a experiência da ditadura militar, mas a própria experiência da leitura do passado”. Essa é a perspectiva de análise que ultrapassa o meramente histórico. É nessa dupla fissura que o literário floresce a partir das outras maneiras de ler e experienciar a referência.

A discussão proposta sobre a novela gráfica é bastante elucidativa sobre o argumento que vimos construindo. Qual seja, muito embora os romances em si ganhem na exploração da temática da mulher durante o período e falem um pouco sobre as questões indígenas ou ecológicas, toda uma ambiência favorável para a revisão histórica e para a iluminação de temas e episódios que existiram e foram problemáticos à época existe. E não apenas: como já dissemos, é também interessante em termos de mercado. Embora ao mercado interesse o que rende lucro, a tradição da referência, entranhada na tessitura societal ao longo dos séculos faz demandarem-se produtos da verdade, assim como os discursos socialmente circulantes, majoritariamente referenciais, alimentam a especulação mercadológico-midiática do veto parcial ao ficcional: ele pode circular se der dinheiro, se não, não terá público. São raras as análises e produções que lidem de forma tranquila com a abertura à dupla fissura mencionada por Lehnen ou, nos termos de Staudt (2020), às múltiplas faces da literatura que, na transcendência do fato histórico, se libera nos inúmeros outros caminhos interpretativos possíveis: “a literatura, por sua natureza multifacetada e artística, tem a capacidade de transcender os fatos históricos, uma vez que inúmeros outros caminhos interpretativos são possíveis através da resignificação de feitos e fatos permitida pelo viés da obra de arte literária” (Staudt, 2020, p.109).

No entanto, a análise de Staudt (2020) acaba restrita aos múltiplos caminhos interpretativos dos fatos históricos em si e não do que a literatura pode perspectivar sobre ser e existir a partir da história. Assim, Staudt (2020) também parte da tônica da revisão histórica no sentido de propor que é necessário um revisitar da história oficial para que se iluminem outros pontos de vista sobre a ditadura que ficaram de fora dessa versão tradicional dos fatos. Um deles seria, portanto, a Guerrilha do Araguaia, episódio do regime ainda nebuloso e pouco

divulgado. A autora ressalta, portanto, a relação pessoal e biográfica que a escritora do romance tem com a guerrilha e o fato de como está representada com uma “riqueza de detalhes e pormenores” no romance: desde a questão das armas e demais recursos por parte dos militares e dos guerrilheiros, passando pelo tema das condições em que viviam os guerrilheiros embrenhados na mata e pela relação desses militantes com os moradores locais, suas questões ideológicas na luta e defesa pelos direitos ameaçados pela ditadura assim como os direitos dos moradores locais em relação às suas terras, o dia a dia no campo de batalha para os homens e para as mulheres guerrilheiras, até o extermínio brutal a que foram submetidos os integrantes da resistência ao regime, tudo é explorado no romance através de diferentes vozes que registram suas vivências em diários.

Helena Bonito também discute a Guerrilha do Araguaia como ponto cego da história oficial. Para autora, por causa de *Azul corvo*, de Adriana Lisboa, ser uma narrativa que tenta lançar luz a alguns episódios da resistência no Araguaia, a obra estaria inserta “no conjunto das narrativas ficcionais que têm sido publicadas ao longo dos últimos decênios no sentido de contestar o discurso oficial nunca totalmente desmentido e de impedir o apagamento coletivo com o qual órgãos oficiais pretenderam e ainda pretendem camuflar a história” (Bonito, 2020, 123). Isso porque acaba proporcionando novos olhares e sentidos ao trazer à luz “relatos que só seriam divulgados posteriormente, em razão da férrea censura durante o regime ditatorial, bem como dados históricos que não foram completamente apurados, até nossos dias, o que mantém incompleto e lacunar, ainda, o discurso da nossa história recente” (BONITO, 2020, p. 120). De todo modo, a autora também entende que história e ficção não são coincidentes uma vez que “constitui marca essencial das narrativas ficcionais o emprego da linguagem figurada, polissemia, enfim, de sentidos conotados, atribuindo-se às personagens traços metafóricos ou metonímicos que permitem compreendê-las em suas idiossincrasias ou em sua complexidade” (Bonito, 2020, 118).

Em uma análise que entrelaça a contestação da história oficial às perspectivas dissidentes colocando em questão a relação entre ficção e historicidade, Carvalho e Lopes (2021) propõem que “Os que bebem como cães, do escritor piauiense Assis Brasil, possui uma ligação muito forte com o período da ditadura no Brasil. Essa obra provoca um debate acerca de como se dá essa relação entre história e ficção” (Carvalho e Lopes, 2021, p.229). O debate, no entanto, a respeito da relação entre história e ficção conclui que a ficcionalidade coloca em xeque a inquestionabilidade da verdade histórica uma vez que a ficção, “(...) ao revisitar os textos históricos, procura muitas vezes revelar o não-dito, o outro lado da moeda, dando voz também a outras figuras que até então não tinham voz e vez, revisitando também

outros espaços, remexendo no que foi colocado debaixo do tapete” (Carvalho e Lopes, 2021, p.229).

Para Filho (2021), a narrativa de *O corpo interminável*, de Cláudia Lage, da forma como foi concebida, funciona como “resistência à prevalência do discurso hegemônico, as muitas vozes contestam a versão oficial, mostrando a falácia da postura unilateral do Estado” (Filho, 2021, p.103). Filho considera que o romance de Lage representa perspectivas do regime que foram deixados de lado pela historiografia oficial, ou seja, a obra em questão resiste ao silenciamento imposto pelos interesses dominantes a determinados aspectos da história real sobre a ditadura, “ainda que, no plano ficcional, seja construída sobre a rarefação dos dados” (Filho, 2021, p.105). Daí a importância, para o autor, da palavra literária como reação à desumanização, à rasura, à ameaça de apagamento.

Já Marques (2020) trabalha com as ideias de *mea culpa* e autopunição nas figuras do colaboracionista e do desertor nos contextos de *Azul Corvo* e de *Não falei* (de Beatriz Bracher). Tanto as ideias quanto as figuras foram pouco exploradas da perspectiva histórica dos efeitos da ditadura sobre as subjetividades resistentes e torturadas. Para tanto, Marques (2020) trabalha um corte historicizante. Esse corte menciona, por exemplo, as estratégias do Destacamento de Operações de Informação (DOI) para transformação de presos e/ou apreendidos em “dedos-duros”, bodes expiatórios para a derrota da resistência. Também se menciona o tratamento dado pelas Delegacias de Ordem Política e Social (DOPS) para os casos de deserção e seu uso na estratégia de desarticulação da resistência. Ainda se exploram historicamente, em virtude do enredo de *Azul Corvo*, a história de Pedro Albuquerque Neto, guerrilheiro cuja trajetória inspirou a criação de Fernando, personagem principal de Adriana Lisboa; os casos de Altamira, a Transamazônica e o governo Médici; e a Guerrilha do Araguaia. Melhor explicando, revisitam-se os episódios históricos para se iluminar determinados pontos do enredo, um tanto como em uma leitura do texto pelo contexto histórico, i.e., com maior enfoque ao que as obras têm de semelhante ao contexto histórico, mais do que uma análise de como deles diferem em sua fatura ficcional.

A própria contextualização do dossiê da Revista *Entreletras* anuncia sua ancoragem na tradição da referência vetorizada pela história. Para contextualizar os artigos presentes no dossiê, Gomes e Alves (2021) historicizam a institucionalização da violência e do terrorismo de Estado nos países do Cone Sul e as consequências dessa movimentação extremista para o Brasil das décadas de 1960 e 1970. Elas também retomam a problemática da Lei da Anistia brasileira a qual até hoje, pela impunidade que a embasa, enseja apagamentos, rasuras,

esquecimento. Então exploram o papel da literatura como aquilo que é capaz de resgatar o passado, recriar o período e descobrir ou revelar diversas outras faces da ditadura.

Nessa tônica, Alves (2021, p.50), propõe pensar sobre como a narrativa de *A importância dos telhados*, de Vanessa Molnar, “embora ficcional, lança luz sobre a História nacional e suas chagas” (Alves, 2021, p.51), especificamente ao tratamento diferenciado aos torturados nas prisões em razão de sua condição de gênero, lançando mão da análise de fatos e fontes históricas em diálogo com o que está representado na narrativa. E a literatura é, sim, um campo aberto não apenas a uma infinidade de textos - desde que seus discursos trabalhem a espessura da linguagem e o correlato sensível-codificado do mundo fenomênico -, mas também (e justamente pelo trabalho primeiro) aberto a uma infinidade de abordagens e fundamentos de análise. Assim, as fontes históricas são bem-vindas se servirem a ampliação dos horizontes interpretativos e não o contrário. É igualmente interessante um exercício crítico de burla do controle na direção contrária de análises em que se prepondera ideias como a de que “em um contexto no qual parte da sociedade brasileira mantém a firme disposição de investigar a página infeliz de nossa história, Liniane Haag Brum empreende a escrita de um romance que ilumina partes até então obscurecidas da cena familiar e nacional” (Coronel, 2021, p.152).

A iluminação de partes até então obscurecidas da história é importante assim como lutarmos por uma justiça de transição adequada que faz jus ao julgamento correto, na letra da lei, dos crimes políticos cometidos durante o exercício da violência de Estado nos anos de chumbo. Uma literatura que também sirva - e não apenas - a uma revisão histórica sobre “os mecanismos de (des)responsabilização criados pelo governo militar durante os anos de ditadura no Brasil (1964-1985)”, conforme propõe Marques (2020, p.2), em sua análise de *Azul corvo e Não falei*, é fundamental desde que permita, além disso, olhar longe no horizonte metafórico que a proposta possa ensejar. Sobretudo porque há, sim, imbricações entre o discurso literário e o histórico. Um não é parte constitutiva do outro e, no entanto, dada a sua porosidade, podem ser comunicantes.

Em “Ficção e realidade histórica”, ensaio de 1976, Reinhart Koselleck (2021) menciona a existência da “ficção do fático”: um resíduo ficcional no registro das fontes históricas, por mais contraditório que isso pareça, uma vez ser constituído sempre por uma suposição do que houve (e não de sua “verdade”), dada a impossibilidade da recuperação perfeita do acontecido pela interpelação de todos os que o presenciaram. Para Costa Lima (2015), a linguagem acontece balizada por dois eixos, o conceitual e o metafórico, sendo que naquele sempre haverá um resto deste, ainda que a suposta objetividade conceitual esteja em

uso no mais próprio e convencional contexto. Isso porque a linguagem varia em espessura e independente se mais ou menos espessa sua natureza mesma se mantém variável.

No ensaio mencionado, presente no recém-lançado *Uma latente filosofia do tempo*, Koselleck (2021, p.116) se pergunta: “como se comporta a constituição verbal de uma história, seja a história por um escritor de história, por um poeta, se não por um prosador, para que, a partir de agora seja ela experimentada e descrita como realidade histórica?”. De sua perspectiva, a fronteira entre facticidade e ficcionalidade é porosa, a despeito da existência mesma de uma distinção entre as disciplinas. Embora a partir de uma se possa chegar à outra, podendo a ficção ser elemento da realidade histórica e vice versa, cada uma dessas matérias lida com a problemática do sentido de uma maneira.

Assim, conforme o autor em questão (Koselleck, 2021), se a factualidade histórica não coincide com o que verbalmente se articula com e sobre ela, a semântica poética não é a mesma de sujeito para sujeito e de um tempo ao outro. A questão é que a historiografia se subordina ao controle da racionalidade constritora, uma vez que o texto, servindo como fonte histórica, pode vetar informação que o contradiga. Já o ficcionista problematiza a espessura da linguagem e suas múltiplas camadas metafóricas em função das possibilidades de expressão do texto.

A partir disso, Koselleck (2021) ainda menciona a existência de uma espécie de membrana permeável a comunicar romance e historiografia: o romance ganha lastro enquanto demanda a realidade histórica e esta ganha, na inscrição romanesca, espessura de sentido além do que é possível pela teoria das fontes. E, no entanto, como já enfatizamos algumas vezes, ganhar lastro não significa lastrear para manter a via de mão única de que vimos falando.

Ao propor uma reflexão a respeito do entrecruzamento dos traumas históricos individuais, familiares, e coletivos, Ferreira (2021) traz à tona os fatos que remontam ao período e, especificamente, ao desaparecimento de Ana Rosa Kucinski e seu companheiro Wilson propondo que há, na obra *K. Relato de uma busca*, “uma perfeita simbiose entre matéria histórica e forma narrativa” (Ferreira, 2021, p.26). Ferreira (2021) quer dizer que os “recursos literários possibilitam que variados elementos do período ditatorial sejam incorporados à narrativa” (Ferreira, 2021, p.26). A discussão necessária a ser feita a partir dessas afirmações é a relativa aos modos de constituição do literário e do ficcional no sentido de que, se o tema em questão é o trauma gerado social e subjetivamente pela ditadura, a linguagem enquanto meio de elaboração estética e de construção literária e ficcional é o que, recorrendo a disposições linguísticas que ampliam a espessura da linguagem, possibilita a representação da história de modo aberto, crítico, interpretativo.

A análise que Figueiredo (2017) faz de *K. relato de uma busca*, se constitui, basicamente, da discussão sobre o jogo entre invenção e história. Em se tratando do desaparecimento de Ana Rosa Kucinski, fato de importância coletiva no contexto dos desaparecimentos levados a cabo pelos agentes da ditadura, Figueiredo (2017) basicamente apresenta o que há de registro oficial sobre o sumiço da professora de química e seu marido para depois empreender uma análise comparativa dessa História Oficial com a transmutação ficcional dos fatos históricos no texto de Kucinski. No entanto, ao fazê-lo, enquadra a sua leitura na referencialização dos elementos não referencializados pelo autor, pensando criticamente a história, não aprofundando a perspectiva literária, fazendo um movimento de leitura constante de identificação de elementos externos sem trabalhar exatamente a extensão dos domínios da metáfora da obra, muito embora, de fato, o relato de uma busca fique, mesmo, restrito ao relato de uma busca.

Para Bonito (2020, p.131), “a vinculação entre ficção e história não almeja nem comporta sobrepor um discurso ao outro, pois tem por alvo iluminar situações análogas às situações vividas por seres humanos que, desse modo, transformaram-se em personagens, ou seja, em representações de trajetórias possíveis”. Através de autores como Hélio Gáspari e Marco Antônio Vila, a autora visita fatos históricos e analisa como foram integrados à narrativa nas figurações da Guerrilha do Araguaia e como os personagens, ficcionais, vivenciam tais fatos reais. Contudo, mais do que iluminar as situações análogas, o dedicar-se à produção da diferença é fundamental para que, na perspectivização da realidade interna da obra se perspectivize, também, a realidade externa e se produza, a partir desse jogo, um conhecimento que não se contente com a identificação do análogo, mas que se expanda na problematização dos porquês possíveis a explicar a diferença.

O jogo entre as áreas discursivas da história e da literatura/ficção ainda serve à crítica do romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro para fins de uma espécie de estudo comparativo entre as ditaduras por que passaram os países da América Latina. Através do que se registra nas representações literárias, discute-se a história política desses países. É o que sugere, por exemplo, Gomes (2020, p.156) em sua proposição sobre o fato de que *Mulheres que mordem*, de Beatriz Leal, é um romance que “nos faz pensar na barbárie das ditaduras que tiveram lugar no Cone Sul, barbárie que ainda ressoa nas vozes que continuamos ouvindo...”. A continuação da barbárie é uma referência direta aos anos do governo Bolsonaro, dado o contexto de escrita do artigo, o que faz a abordagem histórica dobrar-se também sobre o presente. Mas o mote de sua discussão é essencialmente voltado ao passado histórico da ditadura argentina, embora, no presente da narrativa, a personagem principal e seu pai estejam

no Brasil da Lei da Anistia. Para Gomes (2020, p.155), o romance apresenta “diversas faces dos tempos sombrios da ditadura argentina”, dentre elas a tortura, o desaparecimento, a adoção e o exílio, faces que o artigo de Gomes explora através de seus lastros históricos.

Do mesmo modo, *A resistência*, de Julián Fuks, de acordo com Lucena (2020), oferece um paralelo entre as políticas argentina e brasileira no que concerne aos modos com os quais esses países lidam com seu passado ditatorial através de processos de transição à democracia específicos. As maneiras como esses modos de lidar estão representados no plano literário é o mote do ensaio de Castilho (2020), que explora as disparidades no tratamento da memória política entre Brasil e Argentina quanto ao tema da ditadura através de referenciais históricos que se estendem de trechos de discurso proferido por Kirschner à bibliografia historiográfica que retoma Janaína Teles e Caroline Bauer, por exemplo. A partir dessa análise comparativa das políticas de memória de tais países quanto as suas ditadura, Castilho (2020) materializa o paralelo literário de que o irmão do personagem principal funciona como metáfora de como o Brasil tamponou seu passado ditatorial enquanto o personagem principal, em si, é uma metáfora de como a Argentina lidou com seu passado.

A análise das personagens ficcionais e seus modos de lidar com os fatos históricos incorporados às narrativas é tema de um conjunto dos ensaios que analisamos. A literatura, portanto, enquanto laboratório para testar os efeitos de tais fatos sobre as subjetividades da narrativa, sejam elas biográfico-ficcionais ou ficcionais, é outra função atribuída ao texto narrativo que trabalha pela ancoragem na realidade concreta. Gomes (2020) demonstra em *Mulheres que mordem*, através da análise das personagens e seus percursos narrativos, como eles refletem a história; como cada personagem acaba materializando uma dessas faces da história que menciona. Alves (2021) explora a relação das personagens de *Pra amanhecer ontem*, de Anna Mariano, com o regime militar e de que modo elas são alienadas por ele ou o integram no trabalho de elaboração ficcional, através de documentos e estudos historiográficos. Vargas (2021) defende a ideia de que a atmosfera autoritária e os fatos históricos representados em *Estive lá fora*, de Ronaldo Correia de Brito, têm consequências diretas na forma como o personagem principal lida com a sua individualidade e com suas relações sociais. Nesse sentido, a história e a atmosfera por ela gerada acabam centralizadas como responsável pela verossimilhança (a autora não define o que entende pelo conceito) do percurso narrativo do personagem que não teria sentido não fossem as circunstâncias que o envolvem.

O que Fraga (2021) faz em sua análise de *A teia do sol*, de Menalton Braff, é uma historicização da memória do personagem, no sentido de mostrar os fatos reais que a

constituem no plano da ficção e como eles mudaram a vida desse personagem quando ele se torna um clandestino político. Essa não é uma análise, portanto, que considera a memória como um recurso. Não se trata de entender como a memória funciona e encontrar seus mecanismos no texto. Trata-se de entender como um mecanismo do Estado, factível e histórico, o de prometer punição aos transgressores através de rumores sobre os desaparecimentos políticos - em termos corretos, os sequestros -, têm consequências na vida do personagem principal do romance de Braff quando esse é alguém que cai na clandestinidade e vive sob ela por muitos anos.

Teixeira (2021) discorre sobre como a história é geradora de traumas que afetam de forma irreparável a vida da personagem principal - na sua intimidade e nas relações que estabelece com os outros, o que só é melhor elaborado via escrita de um diário - de *A noite da espera*, de Milton Hatoum. Esse artigo tem seu argumento metodologicamente construído a partir da verificação dos modos como a ditadura, através de seus episódios factíveis e reais, é retratada na elaboração literária da vida dessa personagem principal. A investigação da expressão da ditadura na vida de tal personagem deixa claro que “os acontecimentos ficcionais têm bases constantes em fatos significativos do período ditatorial” (TEIXEIRA, 2021, p.181). A Passeata dos cem mil, o movimento estudantil, o AI-5, a censura, os protestos, as manifestações, a instauração do medo, a violência, as prisões, a tortura, os assassinatos, os ataques às universidades e aos universitários, o exílio... tudo isso aparece na obra retomando acontecimentos importantes do período ditatorial e acarretando consequência nas vivências particulares de seus personagens.

Outro trabalho que também pensa o narrador-personagem de um romance como reflexo dos tempos da ditadura é o de Borges (2021), que comenta os modos do romance *A glória e seu cortejo de horrores*, de Fernanda Torres, pensar o estado da arte e da literatura no período dos anos de chumbo e identificá-lo na representação da vida do narrador-personagem. Nos termos da própria autora do ensaio: “(...) a ditadura civil-militar pode ser mapeada no romance de Torres através da vida artística do ator” (BORGES, 2021, p.209).

Estamos aqui falando da história enquanto um dos vetores da cartografia da crítica, a exercer um controle de constrição da metáfora que resulta no veto à ficção. A tradição da verdade, a necessidade de amplificar o espectro de narrativas históricas e facilitar o acesso ao registro documental, a abertura às vozes e perspectivas dissidentes de contestação da história oficial, a necessidade de um arquivo de memórias sociais e de incorporar ao discurso histórico, o literário, fazendo da literatura também história... tudo isso aproxima a obra da realidade para dar relevância histórica às representações. E tudo isso ocorre e é muito bem-

vindo, não fosse o fato de que, em matéria de literatura, ficássemos sem considerar o que essa primeira camada de leitura pode metaforizar, o que pode dizer além do que é factível, enquanto linguagem espessa. Estamos, portanto, falando de uma manutenção da tradição da verdade no que podemos considerar como a tradição do factível. E se o público consumidor demanda factibilidade, o mercado assim o atenderá, sem que deixe de atender a minoria disposta à ficcionalidade. O fato é que o atendimento mercadológico há de ser, contemporaneamente, proporcional às suas demandas. Assim o controle se neutraliza: não há a necessidade de se negar a circulação de algo, mas de ponderar, de acordo com a demanda que dele se tem. A literatura, no plano da produção e da recepção, será posta ao serviço da historicização, mais do que da ficcionalidade em si e o que ela pode metaforizar a partir do dado.

5.4 A literatura como Resistência

Em 2014, ano da efeméride pelos cinquenta anos desde o golpe em 1964 e também ano da entrega dos relatórios da CNV, a revista Estudos de literatura brasileira contemporânea lançaria sua quadragésima terceira edição intitulada “Literatura e ditadura” e organizada por Regina Dalcastagnè e Roberto Vecchi. Os organizadores apresentam o periódico como um

(...) ato político, que procura não só mostrar como a literatura tem sido e continuará sendo um arquivo surpreendente que guarda, de maneira mais incisiva do que a historiografia, a memória ainda dolorida de um tempo áspero e impróprio. Um tempo em que uma barbárie antiga mostrou seu rosto dramaticamente moderno e capaz de impor o regime do horror (Vecchi e Dalcastagnè, 2014, p.11).

Os organizadores, na apresentação dessa edição de 2014, mencionam o fato de que os artigos que compõem esse ato político conformam uma “espectrografia do passado” por meio da literatura como um “campo privilegiado para repensar certo tipo de memória em risco” e em disputa, rasurando a semântica relativa ao regime com termos como “revolução” e “ditabranda”, por exemplo. O que não é um gesto inocente, mas intencional nessa “guerra de nomes ainda não resolvida” em que a literatura funciona como espaço “por excelência em que é possível, fora ou às margens das hegemonias mediáticas, praticar uma política do nome próprio em relação ao passado, e em que a violência não se eufemiza nos disfarces linguísticos e pode declinar-se em todas as forças que a constituem”, proporcionando que “uma comunidade - uma outra comunidade - pode se reimaginar e narrar, inclusive no labirinto tormentoso de um passado que continua fugido e não se deixa integralmente, ainda, apreender”.

Tudo isso foi dito em 2014, quando os romances contemporâneos publicados a partir dos anos 2000 sobre o tema ainda não eram em tanta quantidade e não tinham tanta circulação e holofotes. Tudo isso foi dito em 2014, quando ainda não vivíamos a crise engendrada pelas *fake news*, pelo movimento revisionista (que já existia, mas também não tinha a importância dada pelo bolsonarismo). Talvez por isso essa edição não contemple artigos que discutam, de fato, romances contemporâneos que tematizam a ditadura de 1964. Mas, tudo isso foi dito, sim, em 2014, um ano após as Jornadas de Junho de 2013, quando já se pedia intervenção militar para o fim da corrupção na política.

Essa breve apresentação não é despropositada. O dossiê mais antigo, dentre os que temos aqui em conta para análise vem a público em uma data significativa e anuncia, em sua apresentação seu tom. A demarcação de que essa publicação configura um ato político coloca a crítica ali inserida em um lugar de agência ou militância. E isso não é um demérito ou uma diminuição do papel da crítica. Ao contrário. Esse movimento demarca, na cena da literatura

brasileira contemporânea, uma virada que ecoa o *cultural turn* anunciado por Valente (2021): a função da literatura é explicitamente assumida como política. E vejam: a literatura é política na medida em que perspectivizar o mundo e pensá-lo implica um gesto de reflexão social, cultural, filosófico, econômico, afetivo... e tudo isso está atravessado pela política, em sentido amplo. No entanto, esse lugar de agência política, carrega o controle político que é bastante forte, como já discutimos, na tradição do pensamento brasileiro desde a colonização.

É preciso, portanto, entender melhor isso que chamamos de agência ou agenda político-literária. Na apresentação do livro de ensaios organizado por Oliveira e Thomaz (2020), eles, os organizadores, fundamentam sua introdução no fato de que “a literatura e a crítica têm tomado posição, fomentando o exame sobre as relações entre estética e política, no interesse de uma reflexão sobre seus significados e alcance na cultura contemporânea” (Oliveira e Thomaz, 2020, p.12). O que significa dizer de uma literatura e de uma crítica que têm tomado posição? Que em sua agência, ativamente trabalham com representações, no caso da literatura, e com interpretações, no caso da crítica, que promovem um ideário a partir dos assuntos que pautam; que os assuntos que pautam ecoam discursos socialmente circulantes, vetores de valores interessados de grupos hegemônicos, seja por sua posição de poder, ou hegemônicos na sua contra-hegemonia. Isso coloca a literatura em um lugar que, de reflexivo, passa a pragmático. Mas o efeito é o mesmo: dado que essa é a expressão máxima do controle hoje - e não nos esqueçamos de que ao mercado interessa os assuntos políticos para, na ressonância do debate, auferir lucro com a venda de produtos que assintam com todas as vertentes do debate -, mantém-se o veto político sobre a ficção e sobre qualquer produção de diferença iminente, para, via (vero)semelhança com as agências e agendas políticas potencializadas midiaticamente, algoritmicamente, se estrangulam as possibilidades metafóricas dos textos.

Assim, se Reis (2021), que analisa *Dois*, de Oscar Nakasato, entende que a literatura brasileira contemporânea tem funcionado como uma resposta a questões e problemas sociais que, embora já passados, estão em suspensão na nossa sociedade porque não-resolvidos, ele explicitamente define que a literatura tem, além das funções históricas retratadas, força de agenda política. A literatura, portanto, que, então, passa a forma de resposta a questões e problemas sociais, porque pragmatizada, passa a ter que conceitualizar a metáfora que é base de seu discurso, ou passa a ter que cortar as interpretações mais metafóricas que fogem das agendas políticas midiaticamente em circulação no momento da publicação, se estivermos tratando de crítica literária. E isso não é uma acusação, senão que a descrição do efeito de pragmatização política da literatura.

Daí se poder desdobrar uma outra consequência: essa literatura da ditadura, assim politicamente (em sentido estrito) pensada, recoloca questões fundamentais sobre o estatuto do literário. Oliveira (2020) defende que uma das linhas de força da literatura brasileira contemporânea é a que tematiza a ditadura, dado o “número significativo de obras produzidas a partir dos anos 2000” (Oliveira, 2020, p.143) que trazem à tona uma espécie de elaboração da experiência ditatorial de 1964. Se essa literatura faz frente ou oposição ao *status quo*, denuncia arbitrariedades e gestos antidemocráticos, promove micropolíticas, institui práticas democráticas, de cidadania e de direitos humanos, descreve e explica crises democráticas e seus impasses, é memória que explica o presente pelo passado e se faz lembrar para que o passado não se repita, é correção para rasuras revisionistas da História, exerce uma espécie de justiça de transição simbólica, na ausência daquela que deveria ter existido de fato... se assim entendemos essa literatura da ditadura recente, assistimos a um reposicionamento do literário e daquilo que o sustém. As instituições políticas, por exemplo, além da mídia (dos meios de comunicação em massa e sua lógica algorítmica) passam a integrar o polissistema literário como instituições (secundariamente, talvez) literárias. Isso no sentido de controlarem a produção literária de forma indireta, a partir da demanda de escritores e leitores, como um movimento político específico.

É certo. Continuamos fazendo poesia após Auschwitz e, no entanto, não do mesmo modo. E a mudança fundamental seria essa apontada acima? A pergunta que não deixa de ressurgir é aquela que diz respeito às transformações por que vem passando, desde seu surgimento, o estatuto da arte e da ficção. Essa, aliás, é uma conversa bastante moderna. Talvez, agora, nos reste o questionamento sobre o para que arte e ficção neste mundo algorítmico com uma lógica bastante diferente na crista da ruptura a se fazer tradição, no ápice do rompimento a se fazer continuidade. Esse futuro já passado lida com a palavra-metamorfose, espessa, literária, de que maneiras? A ideia de resistir pela palavra ou a ideia de estetizar a literatura é mera continuidade sem transgressão? Seria essa recepção, de algum modo, inovadora?

Se é certo que foi com a ditadura que o mercado e sua lógica, no Brasil, consolidam seu papel no polissistema literário, é mais recente a associação de mídia e mercado e mais recente ainda a lógica algorítmica a dinamizar essa relação. É fato que isso tem consequências para o estatuto da literatura e que o funcionamento especulativo traz para as demandas de publicação o que interessa ao público, ou seja, as pautas circulantes no discurso social. É fato que desde a ditadura militar essa estrutura de mercado e do mercado editorial, especificamente, vem se aprimorando, do mesmo modo que os movimentos sociais, na década

de 1960 e 1970 vêm se formando e ganhando proeminência, sobretudo no que concerne aos direitos dos grupos socialmente dissidentes. Por isso é tão marcante a proposição de Pellegrini de que

Decorridos 50 anos do golpe militar de 1964 (...), é possível repensar questões importantes ainda hoje para a crítica cultural e literária. De modo geral, posso afirmar, desde logo, que a ditadura permanece como uma espécie de parâmetro inescapável para a compreensão de tudo o que veio depois, uma espécie de casa velha a que sempre se volta à procura de vestígios, resquícios e pistas talvez ainda reveladoras, apesar dos inúmeros inventários, balanços, mapeamentos e sínteses escritos depois (Pellegrini, 2014, p.151).

Assim, os ecos culturais, em termos de políticas de cultura, temas e estéticas advindos da ditadura são determinantes para se entender a dinâmica da produção de cultura hoje, onde se inclui a literatura. Esse desenvolvimento que antes acontecia de forma mais lenta, ganha velocidade no período da ditadura uma vez que durante esse período surge um novo modo de produção, que vai ganhando feições mais mercadológicas e industriais até sua consolidação nos dias de hoje, o que influi nos modos de se propor temas e formas no âmbito da arte e especificamente da arte literária. Para a autora, ações específicas do regime militar para o campo cultural modificaram significativamente as matrizes preexistentes na prosa de ficção, sobretudo temáticas, na representação daquele presente e deste.

Já comentamos sobre o desenvolvimento do mercado editorial previamente. Interessa agora pensar as reflexões que colocam em questão como o desenvolvimento do mercado das letras modificou, então, as matrizes preexistentes na prosa de ficção, sobretudo no que concerne aos temas. Houve um planejamento estratégico específico para a área da cultura nos tempos da ditadura, carreado sobretudo pela Política Nacional de Cultura que, embora tenha ressoado às ideias de modernização, de desenvolvimentismo conservador em contexto autoritário, de integração e segurança nacional, teve como consequência principal a inserção da cultura no mercado e, inclusive, no capitalismo internacional. Enquanto a censura valia para a produção entendida como de esquerda, subsídios foram fornecidos para a produção que imprimisse os valores do Estado.

Nos termos de Pellegrini (2014), esquemas mercantis começaram a se consolidar em torno das produções culturais e, especificamente, literárias. Os empresários da cultura e da literatura têm interesses coincidentes com os do Estado. A transformação dos modos de produção cultural que passaram a funcionar, portanto, a partir de empresas e profissionais que criam produtos culturais, atribuem a eles valor de mercado e os colocam em circulação formaram nichos, públicos e determinaram novas tendências no caso específico da literatura, que é o que nos interessa aqui. Consequentemente, autores começam a ter de se preocupar

com as formas de se inserir nesse mercado para serem lidos e colocados em circulação, o que implica entender as tendências e matrizes que estão rendendo lucro aos empresários da literatura para serem competitivos no mercado interno e internacional. É claro, tudo isso implica na criação ficcional (e o controle não tem efeitos estéticos?). Segundo a autora,

(...) quando termina a ditadura, acentuam-se as interações entre aspectos globais, identidades regionais e locais, questões de gênero e raça, desafiando conceitos estanques e formalizando-se esteticamente, mas adequando-se também com frequência ao gesto de um mercado já internacionalizado (Pellegrini, 2014, p.167).

O que quer dizer, portanto, que contemporaneamente, vemos segmentados temas e gêneros textuais. Quanto aos temas, de acordo com Pellegrini (2014), (a) exclusão social e violência urbana, como em Trevisan ou Fonseca, Marçal Aquino, Marcelino Freire; (b) o trabalhador, o proletariado, as classes populares, como o caso de João Antônio e Luiz Ruffato; (c) as questões de gênero, onde se incluem a tematização da situação da mulher na sociedade brasileira, assim como a temática LGBTQIAP+, como em; (d) o negro; (e) neorregionalismos de Milton Hatoum ou Ronaldo Correia de Brito.

Parece-nos que Pellegrini está dizendo que a ditadura militar de 1964, por meio de sua estrutura ideológica, combinada com a conjuntura econômica internacional, influenciou a produção literária direcionando-a mercadologicamente em direção ao “ressurgimento de matrizes temáticas e expressivas modificadas, que foram sendo retomadas, revisitadas e adaptadas nas décadas subsequentes, num processo contínuo de continuidades e rupturas, mais ou menos intensas” (Pellegrini, 2014, p.169), daí porque o regime ditatorial de 1964 foi tão determinante para o estatuto do literário no Brasil: porque seus desdobramentos, consequências, dinâmicas, etc., desdobraram a literatura brasileira até aqui. Para esta contemporaneidade, o efeito é o mesmo: a literatura mercadologicamente dirigida faz ressurgir matrizes temáticas e expressivas, na lógica da tradição da ruptura, de acordo com os novos contextos e cenários políticos e sociais. Então,

Acentuam-se outras soluções temáticas de recorte urbano, evidentemente ditadas não apenas pelo mercado mas por coordenadas sociais e políticas que se relacionam, inclusive, a impulsos internacionais: a voz das minorias (mulheres, negros, homossexuais), o universo das drogas, da violência e da sexualidade, num tom geral que expressa o ‘desencanto’ do final do século com as esperanças goradas de um país que se sonhara mais justo (Pellegrini, 2014, p.171)

E essa variedade ou pluralidade de temas e soluções expressivas segmentadas pelo mercado pode parecer negativa, por um lado, uma vez que precisa da legitimação e das diretrizes econômicas para produção e circulação, o que interfere diretamente na performance criativa do autor, mas tem sua face positiva, no sentido que a própria Pellegrini propõe: “... pode-se dizer, com Fábio A. Durão, que a multiplicidade, também assumida como categoria

analítica, é lugar-comum [que se] adequa ao espírito do nosso tempo: ela tem ares democráticos” (2014, p.170). O estatuto da literatura, no Brasil, portanto, dando continuidade ao controle político entranhado no pensamento local, parece atribuir à nossa literatura uma espécie de mediação democrática ou democratizante. Isso até quando, por exemplo, temos em conta o espaço - de direito - dos escritores de extrema direita publicarem seus romances contemporâneos que tematizam a ditadura (sobre isso, recomendo a leitura da tese de Renato Amado *A guerra cultural conservadora no Brasil contemporâneo e sua expressão literária*). Assim, o

(...) ímpeto da resistência (...) ainda pulsa, só que mais atomizada, calcada em micropolíticas individuais, bem distantes da utopia coletiva de antes; assinale-se que aí se representa a afirmação daquelas vozes ‘outras’, abafadas, que conseguem aos poucos um espaço de locução, inclusive como decorrência da própria organização desses segmentos sociais enquanto movimento político emergente ‘pós-abertura’; não se trata mais de resistir à ditadura militar, mas a uma hierarquia ancestral em que predomina o discurso branco, masculino e cristão; são, portanto, outros sujeitos que se expressam, em dicções marcadas por uma diferente perspectiva, pois muitas vezes vêm de outro lugar social. Mas aí também se instala o mercado editorial, que avidamente descobre nessas temáticas fatias de mercado promissoras (Pellegrini, 2014, p.172).

O ímpeto de resistência ou de luta que pulsa na incorporação de micropolíticas individuais, de vozes ‘outras’ abafadas, no discurso literário é o que da base para o que já chamamos de literatura insurgente. É também o que dá forma ao que também já conceituamos de tentacularidade narrativa: entenda-se que as vozes insurgentes assim o são em resposta às opressões e marginalizações que sofreram por séculos, desde a formação e a consolidação da sociedade brasileira. Nesse sentido, tematizar a ditadura hoje é metonimicamente tematizar questões e pautas que, parte da agenda política do país hoje e captadas pela especulação midiática, impulsionam, por isso, a circulação desses romances. É preciso considerar, no entanto, que se essas temáticas listadas atravessam a literatura brasileira contemporânea e, por conseguinte, o romance pós-ditatorial através da tentacularidade narrativa, no caso desses romances, diferentemente da cena literária brasileira atual como um todo, eles carecem de representatividade de autoria: embora tenham muitas mulheres escrevendo tais romances, ainda carecem de autores negros, indígenas e LGBT’s.

Podemos dizer que a essa virada que acontece na literatura brasileira após o período ditatorial que, como descrito por Pellegrini, exige dos autores, ante um mercado editorial em aceleração, a compreensão de que para se inserir nesse contexto é necessário o aceno às tendências e matrizes que estão rendendo lucro aos empresários da literatura para serem competitivos no mercado interno e internacional, antecede um pouco *o cultural turn* de que fala Valente (2021). Isso significa que se a *New Left* e os Estudos Culturais ganhavam força

nos Estados Unidos e, se a cultura brasileira após o imperialismo estava estreitamente ligada à cultura norte-americana, o autor precisaria considerar essas matérias para atenderem as demandas sociais e de publicação pelas editoras. O mesmo acontece, um pouco mais recentemente, com os Estudos Decoloniais. Assim, a literatura vai se pragmatizando. O aspecto positivo disso é o reposicionamento dos atores dentro do cânone: vozes dissidentes ganham espaço como escritores, pautas dissidentes são ecoadas na literatura. O ponto negativo é a incidência do controle que referencializa ou conceitualiza a recepção e a produção literárias, exigindo dos autores que se querem ficcionais um exercício de, como Terron e Verunschik em graus diferentes fizeram, burlar a politização da literatura pela metaforização da política. Contudo, a politização da metáfora, porque positivamente assente com o controle, deixa profícuo o espaço para as produções e interpretações que reproduzem o dado das micropolíticas em toda a sua diversidade de pautas e agentes dissidentes, incidindo na narrativa pelo mecanismo da insurgência e da tentacularidade.

Assim, quando Avelar (2014) escreve “Revisões da masculinidade sob a ditadura: Gabeira, Caio e Noll”, falando das narrativas pós-64 (não das pós-ditatoriais que aqui tratamos), ele aborda as micropolíticas em torno da questão da masculinidade e da homoafetividade, que já ganhava cores e matizes desde a virada da década de 1970 para 1980. Desde lá, como apontou Pellegrini, as questões, portanto, das agendas políticas, das micropolíticas, da luta por legitimidade e autoridade dos grupos dissidentes e suas pautas vão se imiscuindo no discurso literário não apenas porque politicamente, aos autores ou críticos, importava usar a mediação democratizante da literatura porque podiam se vincular a determinados segmentos políticos, mas também porque era uma forma de desempenhar um papel político dentro do polissistema literário que, no jogo que sua dinâmica exige - através dos mecanismos de controle -, permite se colocar em circulação ou se fazer serem percebidos. Eleve-se isso à potência algorítmica e chegamos ao contexto atual.

O texto de Avelar (2014), portanto, por meio de leitura dos romances de Fernando Gabeira, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll coloca em questão os padrões masculinistas, falocêntricos e, portanto, homofóbicos que ancoravam a percepção da realidade desde o ponto de vista militar, durante a ditadura. Por meio da análise de Avelar é possível perceber como “a ditadura, que impôs uma concepção tão fálica de mundo, representou também o começo da ruína de uma imagem hegemônica do masculino. Ou ajudou a tornar visível uma ruína que talvez já tivesse vindo de longe, da própria invenção da masculinidade enquanto tal (...)” (Avelar, 2014, p.66).

Vemos, assim, desde então um movimento de pragmatização da literatura - estrangulada pelo eixo da conceitualidade, de que depende, basicamente, a pragmática - em que sua função de mediação democrática ou democratizante, em direção a uma justiça social que garanta a inclusão e a equidade social e o exercício da cidadania - ainda que pela acessibilidade ao consumo - vai se consolidando e expandindo moto contínuo. A desigualdade social, que só aumentou exponencialmente com o propalado “Milagre Econômico”, passa a se desdobrar nos temas da violência, da marginalização, da invisibilização de certos grupos sociais e de sua (in)existência enquanto cidadão, tudo isso, como já sabemos, temas caros à literatura.

Nessa direção, em “Memórias manchadas e ruínas memoriais em ‘A mancha’ e ‘O condomínio’, de Luis Fernando Veríssimo”, Lehen (2014) problematiza, por meio da ideia de que as lembranças disjuntivas, conflitivas e incompletas da ditadura militar violam o direito básico da cidadania parte do qual é também o direito à memória, o que gera um certo palimpsesto esquizofrênico de várias e contraditórias versões desse passado. Segundo a autora, o conto “O condomínio” e a novela “A mancha”, de Veríssimo, representam em seus enredos, de diferentes modos, essa relação da política brasileira com os crimes cometidos durante a ditadura materializada na Lei da Anistia. De diferentes modos as obras dariam forma - não a um apagamento ou a uma amnésia em relação ao passado - mas a uma outra relação, esquizofrênica, com essa história, na medida em que se lida com ela como se lida como um palimpsesto, sobrepondo camadas, mas de forma muitas vezes contraditórias: é o caso do militante que mora no mesmo condomínio que seu torturador e convive com ele diante da possibilidade de aquele passado, sem ser negado, ter apenas caducado enquanto, paradoxalmente, os fantasmas da tortura o assaltem com frequência; é também o caso de um agente imobiliário ex-militante que, tendo enriquecido revitalizando construções antigas, transformando-as em condomínios e vendendo-as por um preço maior do que valiam originalmente, se depara com o prédio - antigo - em que foi torturado e o reconhece pela marca do próprio sangue no carpete, mas ainda assim o reforma e vende. A violação dos direitos humanos seja na ditadura, seja no presente, como delineia a autora, tem a ver com a ideia de que nem todos são cidadãos, de forma igual, dentro da sociedade - alguns são mais cidadãos que outros e, portanto, têm mais direitos que outros, o que resulta em uma diferenciação violenta que escancara as desigualdades sociais nas relações de poder, cingindo a sociedade em grupos mais dominantes e menos dominantes. Essa lógica é o que justifica, então que um grupo mais dominante viole os direitos dos menos dominantes ou dos não-

dominantes, o que também diz respeito ao torturador e ao torturado, ao autoritarismo e a erosão dos direitos, em prol da ideologia institucionalmente vigente.

As análises de Lehnen, como temos visto desde a seção anterior, têm um movimento crítico interessante. Elas mostram a estruturação e funcionamento da metáfora e, sem deixar perder o aspecto que a constitui como tal, utiliza da teoria política como instrumental de leitura, deixando claro o trabalho da dupla fissura aberta pelo metafórico: tanto no que concerne à representação do factível, quanto no tecido narrativo. No espaço aberta nessas duas tessituras sobrepostas, diferentes modos de ler e experienciar o real e o narrado são colocados em questão.

Daí Lehnen (2020), em seu trabalho sobre a obra de Villalba, *Notas de um tempo silenciado*, dizer sobre o poder atualizador que o presente tem sobre o passado. Ela chama atenção para o fato de que a obra de Villalba “ganha uma nova proeminência, tendo em vista a presente conjectura política e social” (Lehnen, 2020, p.93), referindo-se ao então governo Bolsonaro. Em sua análise, além de contextualizar a discussão também através do cenário político atual, retoma a ideia de resistência como conflito, confronto, dissidência, algo essencial a um movimento em direção à (re)democratização: resistir é dar-se ao conflito contra o autoritarismo. O que torna o argumento ainda mais interessante é como ela pensa essa novela gráfica nos termos de uma diversidade de grupos e pautas em luta contra o regime: “Em vez de criar um retrato totalizante da oposição à ditadura, *Notas de um tempo silenciado* propõe uma gama de lutas contra o regime militar. A reportagem gráfica transmite múltiplas visões de resistência que vão além das histórias sobre guerrilheiros de classe média no Rio de Janeiro ou em São Paulo” (Lehnen, 2020, p.94). Nesse sentido, sua análise também se encaixa no grupo de análises históricas, como já evidenciamos acima. Mas ainda é importante dizer do caráter de resistência da revisão histórica que propõe: “Ao dar corpo visual e textual àquilo que foi subtraído da história nacional - os episódios desconhecidos da repressão, os corpos desaparecidos de militantes, *Notas de um tempo silenciado* executa um gesto de resistência frente à ‘política do silêncio’ (Kehl, 2010, p.126) que predomina a memória da ditadura de 1964” (Lehnen, 2020, p.96).

O argumento principal de que a pluralidade da perspectiva histórica é a diversidade conflitante que torna a narrativa o espaço do agonismo, nos termos de Mouffe, só reforça como a resistência figura na crítica literária sobre o tema nos dias de hoje, como algo que se dá pela diversidade que ganhou espaço desde o regime, por suas lutas, com seu ápice nos governos petistas e agora na dissidência antibolsonarista. O contexto atual é o momento de falar sobre essas pautas que estão acompanhadas pelo mercado editorial enquanto instituição

discursiva favorável não apenas às narrativas que empreendem esse feito, mas também aos textos críticos que as problematizam.

Assim, o estudo crítico da literatura que tematiza a ditadura, nos termos da apresentação ao livro da Editora Zouk assinada por seus organizadores Thomaz e Oliveira (2020), se justifica na medida em que “a elucidação dos fatos ocorridos durante a ditadura é condição básica e indispensável para a efetivação da justiça, a preservação da memória e a consolidação da democracia” (Oliveira e Thomaz, 2020, p.11). Diante de tal justificativa, o papel atribuído à literatura tem mais nitidez no que concerne a sua função de primar pela “reavaliação crítica do passado e do presente, a fim de que o processo democrático se fortaleça” (Oliveira e Thomaz, 2020, p.12). Deste modo, *Literatura e ditadura* se propõe enquanto coletânea de artigos que discutem os modos como as literaturas latino-americanas e, em especial, a brasileira, problematizam a ascensão das ditaduras e as permanências da experiência autoritária assim como a elasticidade e os limites da democracia. A coletânea diz representar

o olhar crítico sobre a ditadura nos tempos atuais, ao mesmo tempo que constitui um gesto de resistência ao esquecimento e de restituição de verdades silenciadas, representa ainda o esforço para a configuração de novas percepções do presente, que possibilitem a construção de um futuro mais justo (Oliveira e Thomaz, 2020, p.13).

Indo mais além do argumento da apresentação da coletânea, em seu texto, embora Thomaz não faça nenhuma análise do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo, o autor relaciona o passado autoritário das ditaduras militares que já vivemos e a democracia neoliberalizada que vê ascender os grupos de extrema direita no Brasil com o poder da literatura de “trazer essa escala da presença da economia e seus efeitos autoritários sobre os indivíduos” (Thomaz, 2020, p.161) para o campo da linguagem. Em outros termos, a potência de resistir pela sensibilidade da palavra literária que, retomando o passado, permite uma complexificação da leitura do presente, é determinante para desnudar o autoritarismo desse momento econômico que vivemos e que se reflete na política brasileira.

Dessa perspectiva metafórica na qual nos fundamentamos, a sensibilidade da palavra que “elucida”, que “consolida”, que “revela”, que “denuncia”, nos termos do que os autores vieram propondo, já nasce estrangulada pela via de mão única sobre a qual viemos falando, se não trabalha os efeitos decorrentes da espessura da linguagem. Além disso, o papel da literatura de fazer as mediações democráticas que, no plano extraliterário, não são tão efetivas deixa entrever, muitas vezes, a tônica utópica e compensatória com que se trata o conceito literariamente, tanto no que diz respeito à produção, quanto naquilo que concerne à interpretação dos textos. Como está implícito na própria ideia de controle, não existe

sociedade sem desigualdade, assim como não existe democracia que seja igualitária, justa, coerente. E, no entanto, parece que muitas vezes se busca realizar, na representação ou na recepção, uma ideia de democracia, igualdade de direitos, justiça social, que não está prevista no escopo do jogo democrático, que depende de coalizões e dissensos para funcionar.

Sem querer que soe repetitivo, mas entendendo-se a importância da afirmação, reitero que a utopia de uma democracia de igualdade plena de direitos e de condição financeira, inclusiva, em que todos sejam igualmente entendidos como parte da sociedade e exerçam, nela, a plenitude de suas funções sem que entendamos que existam papéis sociais melhores ou mais importantes que outros é importante para dar direção para a vida em sociedade. As lutas políticas têm importância fundamental para, no dissenso, construirmos cada vez mais espaço para a diversidade, dentro dos limites dos direitos individuais básicos. A questão toda é a representação ou a interpretação literária servirem, compensatoriamente, à realização de um ideal, de um grupo específico, imprimindo aos dissensos, desigualdades, injustiças, um tom pedagógico que os distribui entre o certo e o errado, como se a literatura pudesse corrigir algo que é próprio da natureza humana. Além disso, as compensações e pedagogias também atuam, nesse contexto, além de corretivas da semelhança, como mecanismo de controle das possibilidades metafóricas de alguma produção de diferença.

Por outro lado, é, por exemplo, importante que desejemos a compensação da falta de agência do Estado no que concerne a dar corpo e memória aos que foram assassinados por sua força desigualmente bruta enquanto exerciam o direito de lutar pelo exercício dos seus direitos. A literatura pode ter essa função se a alcançamos nos limites daquilo que constitui sua forma discursiva. Tudo depende da forma da representação e da recepção. Então, se Ettore Finazzi-Agro (2020) analisa, principalmente, *Os visitantes*, de Bernardo Kucinski, pensando sobre como a literatura, na representação dos direitos básicos individuais, como os de vida e morte, tem a importante função de dar voz e corpo aos desaparecidos políticos no intento de recuperar memórias pessoais e coletivas, apesar dos limites da palavra nesse processo, o caminho para essa abordagem é o da via de mão dupla.

No entanto, o percurso de Ettore-Agro, assim como o que demonstra do livro que analisa, é o do reforço da relação entre história e ficção e o potencial de denúncia que a literatura encerra. O livro, *Os visitantes*, portanto, testemunha a impossibilidade “de curar uma ferida purulenta que continua - até hoje - a sangrar” (Finazzi-Agro, 2020, p.3) já que “Estamos, de fato, na época - que dura, lamentavelmente, até hoje - em que os carrascos não só são entrevistados sobre seus crimes, mas se vangloriam deles e são, ainda por cima,

elogiados pelo poder atual como heroicos agentes da luta contra o comunismo” (Finazzi-Agro, p.4).

A literatura pode ter todas essas funções e tantas outras, desde que se mantenha a sua forma discursiva, para que continuemos chamando-a de literatura. Ao mesmo tempo, é parte do polissistema literário, que lidamos com as instâncias e mecanismos de controle, com estrangulações conceituais do metafórico e com a burla aos vetores e paradigmas controladores da produção da diferença. Em havendo uma sociedade hierarquizada, estruturada pelo norte ideológico de uma classe dominante, o dissenso é o que dinamiza os ares democráticos, inclusive no embate desigual entre a restrição do ficcional e do pensamento reflexivo e sua liberação. Seria utópico pautar, interpretativamente, na esfera da recepção, a homogeneização das leituras literárias pela lógica do privilégio à ficção e, mais ainda, pela perspectiva teórica com a qual trabalhamos. E, no entanto, assumimos que o contraponto ficcional e desta teoria em específico é importante para, como dissenso, por em questão aspectos importantes da teoria e do estatuto do literário.

Não são raras as interpretações dos romances pós-ditatoriais que tomam os anos recentes da política brasileira como contexto contra o qual se posicionam, como contexto pautado em sua agenda política a movimentar sua agência. Coronel (2020) analisa o romance *Volto semana que vem*, de Maria Pilla, contextualizando-o a partir de um passado que retorna e que volta a “a rondar como fantasma no imaginário de largos segmentos da população brasileira nos anos turbulentos do segundo mandato de Dilma Rousseff (2015/2016)” (Coronel, 2020, p.196). A autora do ensaio toma a história política recente do país, desde as Jornadas de Junho, há dez anos, como o ponto de partida para a consolidação de uma crise democrática que enseja falar sobre o regime de 1964, o que inclui sua tematização por meio da literatura:

O tempo de agora, neste caso, tem início em 2013, quando a instabilidade se instalou na cena política nacional. Parte significativa da população brasileira saía às ruas em protesto inicialmente difuso, que acabou convertendo-se em franca campanha contra o Estado democrático de direito, o que deu alento para que a narrativa de Maria Pilla, marcada pela resistência ao golpe anterior, ocorrido cerca de cinquenta anos antes, fosse gestada. O Golpe Civil-Militar de 1964 era arquivado pela autora enquanto o Golpe Jurídico-Midiático de 2016 avançava. A reminiscência de um golpe era evocada pela iminência de outro golpe. De diferentes modos, tratava-se de elaborar criticamente o passado, para que o futuro não fosse a repetição mal processada do que já tinha se vivido cerca de cinco décadas antes (Coronel, 2020, p.197).

Não pensamos que a literatura possa mudar o estado das coisas, deixar o mundo melhor, formar movimentos... E não pensamos que isso lhe caberia, nos termos de sua finalidade sem fim kantianamente atualizada por Costa Lima. Se assim o fosse, talvez já

estivéssemos em condições melhores de vida. O alcance da literatura, a extensão de seu público, num país como o Brasil, em que a alfabetização, o letramento artístico e literário, o pensamento reflexivo das humanidades, sempre foi posto de lado em detrimento de valores capazes de, mais rapidamente, estruturarem a sociedade rumo ao desenvolvimento e ao progresso, é risível. Embora assuma para si certa agência política, é uma assunção para si, nos limites em que a literatura resulta da intenção e do desejo de um escritor, reconhecido pelo mercado editorial como uma intenção ou desejo de um grupo, o que não é tomado como a sociedade inteira, mas uma parte dela que, dentro do espectro de público leitor possível no país, tem um segmento de público específico que se interessa por tal agenda e agência. A literatura não pauta, ela agenda as pautas preexistentes, reverberando os temas fagocitados dos discursos socialmente circulantes. A literatura não tem o poder de impulsionar discursos ou ações. No máximo, as reverbera, pela semelhança, passando a integrar as pautas em circulação e reforçá-las no limite do mínimo que alcança; ou compensar a irrealização delas, no limite dos desejos de um público específico. Assim que aquela dimensão pedagógica, corretiva, é, também, a assunção de um ideal que, na prática, é mais reprodutor que inventivo-produtivo. Mesmo a produção de diferença sobre um fundo de semelhanças e a perspectivização que enseja, na proporção dessa diferenciação, pode provocar, no máximo, reflexão, o que não significa a transformação de algo ou alguém senão que em potência, nos limites da individualidade e da subjetividade, fazendo perceber o mundo de perspectivas diferentes.

Assim, a literatura pode, sim, funcionar como arquivo ou memória, nos termos do que dissemos anteriormente. Mas não garante ou sequer funciona como o que não deixará repetir as agruras do passado. Vivemos sempre sob a iminência das reproduções e das repetições. Assim que, se Oliveira considera, também analisando o romance de Maria Pila, que “forças recalçadas da nossa história política” acabam iluminando o presente e fazendo entender os perigos em ronda desde o golpe de 2016 e a ascensão da extrema direita no Brasil; e que esse aclarar se dá, de modo especial, por meio da literatura que evoca a ditadura, com narrativas que respondem “esteticamente aos impasses da democracia do nosso tempo” porque incitam traçar “novas possibilidades de relações democráticas, por meio das quais possamos ler a história, a partir de ângulos inéditos e transformadores” (Oliveira, 2020, p.145), isso se dá na chave da utopia de que falamos. A literatura não tem esse poder de aclarar o presente fazendo entender os perigos que nos rondam, num sentido de práxis que levar a traçar novas possibilidades.

Se a literatura ecoa cenas do passado autoritário é menos para que ele não se repita (embora o grupo de produtores e consumidores dessa literatura assim gostaria que fosse), senão para problematizar o passado e suas implicações até hoje. Mas Oliveira fala, então, expressamente que “é preciso que outras representações sejam capazes de oferecer resistência aos discursos supressores da diferença e da alteridade. A ficção, ao dar forma às experiências autoritárias, reage aos constrangimentos do presente mediante uma exigência interna da escrita em se constituir como prática democrática” (Oliveira, 2020, p.147). Sua ideia é a de que tal tomada de posição, que se dá no espaço da linguagem, politizaria a escrita em sua disposição para o entrecruzamento do privado com o público, renovando os vínculos entre sujeitos e história e reformando a relação entre ficção e realidade: “ao narrar acontecimentos históricos da ditadura, Volto semana que vem não opõe ficção e realidade, mas evidencia que ambas existem como formas que dispõem sujeitos e eventos numa cadeia narrativa onde se dão a ver e conhecer, segundo a ocupação de certos espaços e posições sociais” (Oliveira, 2020, p.151). Em suma, de sua perspectiva, ficcionalizar é também uma forma de agência sobre a realidade, de modo que um romance como o de Maria Pilla, sob a análise de Oliveira, funciona como um espaço de tomada de posição e de proposição, em termos políticos e estéticos, que resiste ao presente.

Também Sanseverino (2020), que estudou *Essa gente*, de Chico Buarque, explica a obra analisada como resposta ao colapso da democracia brasileira com a ascensão do autoritarismo promovido pelas novas e extremas direitas no Brasil, que culminou na eleição de Bolsonaro, um presidente cujo herói é um torturador que assumidamente defende a morte de seus opositores, “que não consegue conviver com a imprensa livre, despreza o conhecimento científico, exalta uma ‘verdade’ supostamente religiosa, sem base racional alguma, que se alia a um neoliberalismo defasado, que, por sua vez, também não respeita a ordem democrática...” (Sanseverino, 2020, pp. 259-260). Essa gente, portanto, seria um romance que responde a essas posturas autoritárias, conforme Sanseverino, ao promover um mergulho no tempo presente, nos dilemas da atualidade política: “(...) vem à tona as cenas, que desmentem a narrativa celebratória da violência policial, da ditadura militar, da nação reencarnada em verde-amarelo e revelam os segredos da violência estatal, cúmplice das milícias, da modernização do mercado, (...)” (Sanseverino, 2020, p.265).

Igualmente, *A nova ordem*, de Bernardo Kucinski, é analisado por Jaime Ginzburg “como um documento de seu tempo” (Ginzburg, 2020, p.20), podendo ser entendida como uma crítica ao governo de Jair Bolsonaro. No entanto, esteticamente, o romance não seria uma obra realista, tendo a estreiteza de seu vínculo com o presente alargada por outro momento

político da história mundial: a ascensão dos regimes totalitários e autoritários durante o século XX. Para Ginzburg, a temporalidade sincrônica da obra sobrepõe o presente do governo de Bolsonaro aos governos totalitários e autoritários do século passado e esses governos a que se refere incluem, é claro, aquele que fez e ainda faz parte da história do Brasil, a ditadura de 1964. Nesse sentido, a obra em questão seria uma apresentação do presente pela retomada do passado e um adiantamento do futuro, uma vez que apresenta também, o que entende por um fundo distópico.

Não são poucas as análises que falam sobre como o governo Bolsonaro reavivou os autoritarismos do passado brasileiro e a isso respondeu a literatura. Gomes (2020) apresenta a coletânea *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão* assinalando que os brasileiros continuam sendo assombrados pelos fantasmas de seu passado histórico uma vez que houve, no Brasil, uma tentativa de apagamento das agruras do regime ditatorial em questão, promovendo o esquecimento e a impunidade generalizada dos atos de violência cometidos pelo Estado, naturalizando-os em sua história. Sobre o presente do ano de publicação da obra, se diz:

aqueles tempos sombrios não estão, pois, em um passado tão remoto, mas são atualizados diuturnamente. Outra face dessas névoas do passado pode-se observar nas manifestações de extrema direita, cujas pautas antidemocráticas - contra o Supremo Tribunal Federal (STF) e Congresso, e com discursos e faixas pró intervenção militar e retorno do AI-5 - revelam que espectros daquele passado rondam o nosso presente. (...). Dessa forma, tanto nos discursos e faixas, quanto nos atos descobre-se a violência, a qual, impregnada em diferentes atores da sociedade, não permite vozes divergentes, que comumente sofrem ameaça de serem silenciadas (Gomes, 2020, p.8).

Regina Dalcastagnè (2020) também ressalta o frio na espinha que sentimos - no presente em que Bolsonaro foi presidente e no momento em que a extrema direita ganhou espaço para destilar seu ódio - ao olharmos para os romances recentes que tematizam a ditadura a escancararem a lembrança de cada vida perdida e a ignorância quanto aos indícios daquela realidade e às evidências que nos encaminharam até aqui. A literatura e o romance estão a cumprir um papel, portanto de ajudar a entender o presente mesmo por intermédio do passado com as obras recentes sobre a ditadura de 1964. Entre a luta contra a ditadura e contra esse passado e a memória dele registrada está a resistência, a insurgência contra a permanência da última palavra sobre as nossas vidas sob a voz da violência.

Figueiredo (2017) em sua análise de *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, considera que tal narrativa está permeada por uma reflexão contextual que conclama resistir através do gesto de lembrar para que não se repitam as agruras do regime militar no presente de sua escrita, logo após o golpe de 2016 contra a presidente Dilma Rousseff o voto pró-

impeachment do então deputado Jair Bolsonaro em nome do torturador da ex-presidente, o Cel. Brillhante Ustra. A partir dessa ideia é possível encontrarmos, em seu texto, trechos como:

Todo livro - ficção ou depoimento -, todo filme - documentário ou ficcional -, toda obra de arte ou projeto museológico que contribua para a reflexão sobre os anos de chumbo no Brasil tem um enorme valor porque não se pode esquecer o que foi perpetrado, é preciso render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático. O sentido desse trabalho de elaboração do passado deve visar fornecer ‘instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente’, conforme escreve Jeanne-Marie Gagnebin (2006, p.103), a partir de Adorno. Ao rememorar as vítimas, a arte suscita a reflexão, na esperança de que não ocorram novas catástrofes (Figueiredo, 2017, p.35).

De fato, a literatura, de modo geral, pode, pela perspectivização, fazer refletir e a reflexão que enseja se dá a partir do sujeito e de seu presente de leitura. Assim que ler um romance que tematiza a ditadura, nos anos de governo Bolsonaro (cuja abordagem política se fez de gestos autoritários e de posturas elogiosas dos tempos da ditadura), numa primeira camada semântica leva, sim ao estabelecimento desse diálogo entre os períodos. No entanto a reflexão de que a literatura é capaz não para aí e atravessa as possibilidades metafóricas, como já dissemos. Assim, pensar sobre os fantasmas do passado, interpretar o presente utilizando-se do passado é, sim, importante, o que não faz da literatura um meio para a obtenção de instrumentos de análise do presente. Além disso, é preciso colocar em questão os discursos que assumem que houve um apagamento desse passado ditatorial. Não houve. Ele foi rasurado, enfraquecido, diluído em meio ao que se tem comumente chamado de “disputa de narrativa”. O tópico da ditadura passa a fazer parte dos discursos socialmente circulantes, justamente porque o momento político de que tanto fala a crítica polarizou os que acharam que a solução para os “problemas” do governo petista era uma nova ditadura enquanto os que são contra as “soluções” apresentadas pelo regime para lidar com a oposição se posicionaram criticamente - e com absoluta razão - contra a violência que propugnava o outro grupo.

É claro: entre os grupos são pequenos. A favor ou contra a ditadura, uma parcela pequena da sociedade brasileira, “intelectualizada” participou desse debate. No caso dos que eram a favor, parte deles foi arrebanhada pela capilarização algorítmica dos discursos de extrema direita. No entanto, esses grupos formam o conjunto de consumidores das mídias de informação e, portanto, disputam capacidade de posicionamento, o que hoje é monetizado e movimenta o mercado e, portanto, os mecanismos de controle. A grande maioria está vivendo à revelia desse tipo de discussão e à mercê do não saber que, por conseguinte, é, hoje, também uma marginalização econômica. Em termos de literatura, é fundamental a consideração de Cruz, que defende

que o impacto da produção literária no Brasil é, em geral, de outro tipo que não apenas o do livro impresso, pois dialoga com e influencia outras produções artísticas e outros campos do conhecimento. A arte, nesse sentido, como fenômeno social, também lida com e responde aos momentos históricos, modificando-os e sendo modificada por eles (Cruz, 2021, p.32)

A função da memória da ditadura como recurso que lute pela não repetição do passado é postulada por Maria Zilda Cury a partir de sua análise comparativa de *K. Relato de uma Busca*, de B. Kucinski, e de *A resistência*, de Julián Fuks. Ela ressalta o “... papel importante que exerce a ficção no registro da memória, a fim de que os horrores da ditadura não sejam jamais esquecidos e que as vozes relegadas ao silêncio pela repressão possam enfim se fazer ouvir” (Cury, 2020, p.65). Na mesma direção, Figueiredo (2020) analisa *A resistência*, de Julián Fuks, e *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*, de Patrício Pron, e também postula que tais obras apontam, em seu exercício memorial e escritural, “para a atitude de resistência e combate a todo autoritarismo e a toda violência fascista que afetaram a vida de seus pais. Seus livros são um alerta para novas formas de repressão que nos ameaçam a cada dia (...)” (Figueiredo, 2020, p.42).

Lívia Natália (2020) atualiza a forma do lembrete importante que espera a não reprodução do passado ou do ato - político - de resistência, pautando reflexão que parte do presente, da Intervenção Militar decretada no Rio de Janeiro em fevereiro de 2018 pelo então presidente Michel Temer e do assassinato da vereadora carioca Marielle Franco (PSOL-RJ) - importante dizer: mulher negra, lésbica, militante - e seu motorista Anderson Gomes. Desse presente, as análises dos poemas que Natália faz (ela não analisa um romance pós-ditatorial) vão evocando imagens de uma ditadura cotidiana instaurada sobre vulnerabilidade do corpo negro diante da força policial. Ela desloca, portanto, a ditadura do passado para uma ditadura de outra natureza no presente. Natureza outra essa que não coincide com o conceito do termo “ditadura”, mas o desloca e atualiza para o contexto atual de relação da sociedade com sua população negra.

Assim, enquanto durou tal intervenção, Natália (2020) lembra, as favelas que estavam sitiadas pela polícia eram, ironicamente, nomeadas “pacificadas”, mas passaram, então, a funcionar como uma espécie de metonímia do estado sitiado que a ditadura fez o Brasil se tornar. A autora lembra, por exemplo, o caso Amarildo, em que o rapaz “desapareceu após ter sido levado por policiais militares para ser interrogado na sede da UPP [Unidade de Polícia Pacificadora] durante uma operação denominada Paz Armada, contra o narcotráfico. O crime ocorreu em julho de 2013, na Favela da Rocinha, Zona Sul do Rio” (Natália, 2020 p.76). Natália defende que quando retoma a realidade do negro na sociedade hoje, por intermédio da

Intervenção Militar e do caso Marielle Franco, ela está falando da ditadura de 1964: “o que defendo é que os modos de atuação do poder, tanto no que tange à sua representação como braço armado do Estado, quanto ao acesso a lugares de fala, a bens simbólicos e capitais, o que vivem os negros neste país, notadamente aqueles das periferias, é um estado contínuo de exceção” (Natália, 2020, p.78).

Natália, portanto, nos faz olhar para o presente, desde o golpe de 2016 e seus desdobramentos, como um acontecimento misógino, homofóbico, racista, individualista, capitalista, que nos macro e micropoderes reflete a luta desigual por privilégio por parte das elites, suspendendo a já não-plena democracia no que concerne aos acessos a bens capitais e simbólicos. Tudo isso reflete um legado da ditadura em termos positivos e negativos: se tivemos um intervalo um tanto mais democrático durante os governos petistas, que propulsionam a ação de movimentos sociais de grupos minorizados surgidos nos tempos da ditadura, também lidamos, ao menos desde 2013 e sobretudo após o golpe de 2016, com a retomada de um discurso ditatorial “quando no dia seguinte à intervenção militar no Rio de Janeiro, o comandante do exército, general Eduardo Villas Bôas, afirmou ser necessário dar aos militares garantias para agir sem o risco de surgir uma nova Comissão da Verdade no futuro...” (Natália, 2020, p.82). Ou ainda o legado de 1964 está na conduta da Polícia Militar, como lembra a autora, na lógica classificatória dos corpos a serem vigiados e abordados, corpos subversivos e marginais a orientarem suas as práticas de coerção da polícia.

O fato é que todas essas análises são absolutamente importantes, com contribuição inquestionável para as interseccionalidades da literatura. Apenas continuamos insistindo que esse tipo de crítica literária - na qual muitas vezes me integro enquanto intérprete de textos - se pensa a literatura nos termos da reprodução do dado, é interpretação que não extrapola os limites do controle: o que reproduz o dado está na escala do controle e não da mimesis, cindindo, portanto, qualquer possibilidade de se pensar ficcionalmente em termos de produção de diferença e da cláusula do “como se”. Tornar a discussão acessível é artefato retórico e o que está em questão, para a teoria da ficcionalidade, é de que modos o literário, as possibilidades de leitura das camadas semânticas e o trabalho do correlato sensível-codificado do mundo fenomênico são explorados. É fato que tal teoria é apenas mais um modo de ver, dentre tantos tão importantes, e que aqui apenas descrevemos esse modo de ver específico, demonstrando como a crítica literária, em geral, não se enquadra tanto nessa perspectiva teoricamente orientada, mas sim naquela - igualmente prestigiada e importante - da pragmatização do literário.

Nesse contexto de pragmatização, que correlaciona políticas do presente com políticas passadas ou os assombros do passado com os medos presentes, Alves (2020) em análise de *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, relembra que no momento de sua escrita do ensaio, vivenciamos vozes se erguerem “sem constrangimento para homenagear torturadores, exaltar o golpe militar e insinuar a volta do AI-5” (Alves, 2020, p.65). Em muito ela credita os acontecimentos antidemocráticos que sucederam o golpe de 1964 à inércia do Estado brasileiro que, com a Lei da Anistia, não apurou os crimes cometidos durante o regime levando a um estado de amnésia coletiva contra o qual a literatura se impõe. Em suas palavras: “desde obras escritas ‘no calor da hora’, até outras mais atuais, há visíveis esforços para evitar, tanto quanto possível, o apagamento ou a banalização do que se passou e até para, em alguns casos, ponderar sobre erros e acertos da juventude e tecer uma autocrítica” (Alves, 2020, p.67).

Na direção de problematizar a relação com a ditadura, no presente, como uma amnésia coletiva, Gomes e Alves (2021), na apresentação que fazem do dossiê publicado na revista *Entreletras*, centralizam seu argumento na importância dos romances que tematizam a ditadura e das análises que deles são feitas como resistência pela rememoração, pelo resgate do passado: “ao exhibir diversas faces da ditadura, os romances contemporâneos vão na contramão da tentativa de apagamento promovida pela Lei de Anistia. O resgate realizado por essas narrativas, que os artigos evidenciam, impõe-se contra o ‘Alzheimer Nacional’ de um tempo de horror que não pode ser esquecido” (Gomes e Alves, 2021, p.).

Já dissemos que não concordamos exatamente com a ideia de amnésia uma vez que o tema, ainda que dentro de um grupo específico que, embora pequeno em comparação com o todo da população, tem lá sua distinção e legitimidade, detentores de poder simbólico que são, e, por isso, capazes de influenciar e pautar discussões na sociedade. Assim sendo, o tema da ditadura não foi exatamente silenciado, uma vez que desde a Lei da Anistia tem se tentado expandir, cada vez mais, os projetos em prol de informações sobre os mortos e desaparecidos políticos enquanto outro segmento do grupo pretensamente intelectualizado porque escolarizado intenta reivindicar que o período ditatorial foi positivo e que deveria ser retomado no todo ou em partes nas gestões recentes do país. Além disso, é fato que a CNV, por mais conciliatória e diplomática que tenha sido, teve um efeito midiático de importância nacional para a circulação do tema; sim, “Um interesse renovado pela ditadura civil-militar [1964-1985] tomou conta da literatura brasileira nos últimos anos, especialmente após os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade [2012-2014]” (Licarião, 2021, p.11).

Alves acrescenta que o cinquentenário do golpe, no ano de 2014, teria sido fator a impulsionar a rememoração do período, assim como as reflexões e debates variados sobre diferentes aspectos e facetas da ditadura. Com isso, a literatura teria sofrido influência no sentido de adotar o período do regime militar como mote de suas narrativas, sejam elas ficcionais ou não. Por exemplo, o romance em análise por Alves, conforme ela mesmo menciona, correlaciona a tortura, que não foi própria de 1964 no Brasil e que não permaneceu ou terminou lá naquele momento da história, com o caso do pedreiro Amarildo que, em 2013, na favela da Rocinha no Rio de Janeiro, foi vítima de uma ação militar, detido, sequestrado em certa medida pela ausência de notícias que dele tivemos até sabermos de sua morte sob tortura - o que dialoga, de certo modo, com a morte de Rubens Paiva, pai do autor da obra em estudo. Segundo Alves (2020, p.74), “a tortura e a banalização da violência, pois, não estão distante de nós, deixadas para trás, como se poderia pensar. Ao contrário, seus efeitos seguem nos perseguindo, graças à atuação (ou omissão) dos diferentes governos que vêm se sucedendo, alguns até se beneficiando da crueldade circundante e principalmente de sua tolerância”. Assim que a literatura, nesse caso, também assumiria uma função - política e ativa, no sentido de agência - de denúncia. Em seus termos: Marcelo Rubens Paiva “ao escrever acerca do passado e provocar a reflexão sobre como eventos bárbaros e recorrentes foram (e ainda são) promovidos e/ou permitidos pelas autoridades e, em certa medida, ignorados pela sociedade, mais do que um tributo à memória dos pais, ele apresenta uma denúncia” (Alves, 2020, p.84).

Também Azzi (2021) analisa *Não falei*, de Beatriz Bracher a partir dos ecos da ditadura no presente. Segundo ela, “(...) a literatura contemporânea tem buscado cada vez mais explorar essas feridas, como uma tentativa de compreender não só o que o período significou, mas que marcas gravou na pele de nosso presente” (Azzi, 2021, p.109). O personagem principal do romance é construído no presente a partir da ideia de que “as questões não estão encerradas no passado, não seria o retrato de uma época, mas o retrato de quem ele é no presente, seus traumas e suas faltas, tudo que ainda o assombra” (Azzi, 2021, p.128). E, por causa desse efeito do passado sobre o presente, *Não falei* acaba lançando a discussão sobre “o poder político da ficção como uma maneira de se contrapor às visões autoritárias e apreender a realidade a partir de uma maior autonomia e discernimento” (Azzi, 2021, p. 129).

Como já se pode ter percebido a essa altura, são muitos os críticos que escrevem suas análises sobre os romances que tematizam a ditadura na contemporaneidade frisando que é necessário lembrar para que o passado não se repita, para que se resista aos seus retornos

iminentes. Staudt (2021), em sua análise de *Rio-Paris-Rio*, de Hidalgo, também não deixa de mencionar, ao final de sua análise, que a ditadura retratada na obra de Hidalgo é “um passado que não se quer reviver, mas precisa ser (re)lembrado para que não retorne de tempos em tempos” (Staudt, 2021, p.223): “revisitar o passado com o propósito de reprogramar o futuro é uma das lições que nos traz a leitura de *Rio-Paris-Rio*” (Staudt, 2021, p.223). Noutro texto seu, em que analisa o romance de Roberto Seabra, *Silêncio da cidade*, afirma: “ajustar as contas com um passado que teima em ressurgir no presente é o legado da literatura enquanto símbolo de resistência” (Staudt, 2021, p.196). Isso porque, ao discutir os modos como o romance representa o processo de escrita por sua função terapêutica de expurgar os traumas da ditadura, Staudt defende que “o ato de escrever, propriamente dito, move a personagem em sua tentativa de resistência” (Staudt, 2021, p.179) ou, ainda, que “reviver o passado através da escrita traz a personagem de volta à vida, sua reexistência surge como forma de resistência em todos os sentidos” (Staudt, 2021, p.180).

Nessa perspectiva de pragmatização da literatura com função político-terapêutica, Aragão (2021, p.157) afirma que “A literatura desempenha o papel de lutar contra o apagamento da memória”. Nesse sentido ela toma *Júlia: nos campos conflagrados do senhor*, de Bernardo Kucinski, como um romance cuja escrita é de “resistência à memória dos tempos sombrios do regime militar” (Aragão, 2021, p.158). Sua importância está no fato de que é necessário revisitar o passado com um olhar crítico para que ele não se repita e para que não fique aberta a ferida dos tempos da ditadura na memória coletiva e individual, é o que considera Aragão em seu ensaio. Como se vê, a literatura assume, para a autora, uma função de cicatrização, uma função terapêutica no sentido de tratar o esquecimento, agir contra o esquecimento, levar a resistir ao esquecimento.

Alves (2021) já dá outro desdobramento à discussão: em seu estudo, ela assume que *A importância dos telhados*, de Vanessa Molnar, trabalha sua narrativa “contrapondo o discurso oficial e resgatando, através da escrita, vozes e episódios apagados pelo autoritarismo e/ou pela passagem do tempo” (Alves, 2021, p.59). Ainda nos termos da autora, a resistência se faz presente à medida que “o romance, conforme reabre feridas da personagem e, ao mesmo tempo, da nação, permite lembrar que o autoritarismo, a barbárie e, principalmente, o ódio contra as mulheres e as tentativas de controle sobre seus corpos e suas decisões, não cessaram (...)” (Alves, 2021, p.64). Consequentemente, Alves posiciona o romance contra o estado de coisas em que se encontra o país sob a administração de Bolsonaro, de certa maneira também consequência da benevolente Lei da Anistia, de que resultou a relativização e o negacionismo em torno dos fatos sobre a ditadura; contra o fato de que os algozes e seus cúmplices

passaram incólumes e impunes; e contra o fato de que muitos passaram a ocupar cargos administrativos no governo Bolsonaro, a literatura de Molnar, do ponto de vista da autora, se faz um espaço de resistência.

O outro desdobramento de que falamos, de contraposição à história oficial, se enseja, por um lado, a iluminação de outros aspectos históricos relevantes que ficaram de fora da versão contada pelos vencedores, como já mencionamos na seção anterior, enseja, de outro lado, um arranjo de instrumental para se lidar com as edições, rasuras, eufemizações da memória da ditadura - em risco e em disputa. Gavioli (2014), por exemplo, em uma leitura que atualiza, para os tempos de aparecimento e ascensão das extremas direitas no Brasil, o conto “Mãe judia, 1964”, de Moacyr Scliar (um texto de 2004) chama a atenção para como o trabalho com a forma do conto reflete a vontade de editar ou rasurar a narrativa da ditadura: “assistimos à domesticação da violência, da tortura, de um sistema autoritário” (2014, p.107). Prática essa que tem início com a Lei da Anistia, que equivale os crimes cometidos pelo Estado torturados à resistência política encabeçada por estudantes, trabalhadores, membros da igreja e simpatizantes. Gesto, contudo, muito comum em tempos de negacionismo, crescente desde 2013 e base do Bolsonarismo, a caixa de pandora aberta no Brasil em 2019. Essa prática de edição de que fala o autor “resulta uma versão depurada do trauma, depauperada de energia e potencial de denúncia, e incapaz de suscitar fortes reações de indignação” (2014, p.107). Para Gavioli (2014, p.107),

Scliar reproduz nesse conto uma prática violenta que, sem deixar marcas em suas vítimas, tem provocado consequências graves e duradouras na sociedade brasileira: o processo de normalização e abrandamento, através das armas da persuasão, da banalização e do silêncio, de um passado recente traumático e intolerável. Dessa prática temos numerosos exemplos: afirmar, por exemplo, hoje, cinquenta anos depois do golpe de 64, que a ditadura no Brasil foi branda em comparação com a de outros países latino-americanos, ou que a tortura foi um mal necessário, ou que a anistia foi a melhor solução para a pacificação da sociedade brasileira, significa querer enfraquecer a força dos relatos das vítimas, normalizar e justificar experiências extremas de abuso.

A literatura como o que resiste à escrita oficial da história com “importante função restitutiva no contexto brasileiro contemporâneo, marcado pelo negacionismo e pela recusa institucionalizada a enfrentar os crimes que o Estado perpetrou à época do fechamento político, que seguem ocultos mais de trinta anos após a redemocratização” é também um dos argumentos de Luciana Coronel (2021, p.151), no entanto, sobre obra de Liniane Haag Brum. *Antes do passado* seria, da perspectiva de Coronel, um exemplo de literatura que enfrenta a disputa de narrativas que marca o Brasil pré, durante e pós Bolsonaro: “(...) É em meio a essa disputa pela memória da ditadura travada no imaginário cultural nacional mais recente que se

propõe a presente leitura da peculiar forma de composição do romance *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*” (Coronel, 2021, p.144). Coronel toma a obra em questão como um objeto de reparação simbólica. Isso é o que a permite afirmar que

“Ainda que em meados dos anos 2010 nada sugerisse a possibilidade de retrocessos como os que maculam, a história mais recente do país, entende-se que o romance atenda a uma demanda ética de permitir que se conheça a ‘história dos vencidos’, dos que caíram em combate, daqueles cujos corpos não retornaram, para que suas mortes não tenham sido em vão” (Coronel, 2021, p.152) .

A literatura, nesse caso, assume o aspecto de enfrentamento porque “toma posição diante do trauma dos desaparecidos políticos, enfrentando com as armas simbólicas o vazio deixado pelos atos através dos quais o Estado agiu contra cidadãos cuja destruição foi fruto de um planejamento meticuloso” (Coronel, 2021, p. 154).

Da perspectiva a partir da qual estamos pensando, ao fim e ao cabo, pensamos a não subordinação da literatura à política. Ao contrário, como já salientamos, se adentrarmos a literatura por sua porta e não por outra que leve até ela, aumentamos as possibilidades interpretativas, o que potencializa as discussões políticas. Isso porque há questões humanas que não existem obrigatoriamente em função dessas grandes causas, mas através delas, através da discussão da matéria humana, aumentamos o espectro de problematizações políticas, por exemplo. Assim, se optamos por passar pelo literário tomando o caminho que discute 1. as marcas ou as dobras do passado no presente; 2. o poder político e a força democratizante da ficção; 3. a necessidade de lembrar o passado para resistir às suas repetições e retornos possíveis em iminência; 4. a função da literatura do presente como ajuste de contas com o passado, já que na prática esse tipo de justiça não aconteceu; 5. a terapia literária de reexistência para resistência ou a terapia literária que age contra o esquecimento; 6. o confronto literário às rasuras e edições da versão oficial pelas novas e extremas direitas; 7. a literatura como espaço para que os grupos dissidentes possam resistir às tentativas de silenciamento e assumirem suas vozes narrativas do período da ditadura; se assumimos esse caminho, que é importante de ser feito, é necessário se ter em conta que estamos trabalhando argumentos retoricamente porque estamos castrando a dimensão da diferença, da conotação, da metáfora.

É absolutamente importante que exista, de alguma forma, alguma justiça de transição a cumprir o que a Anistia não cumpriu. E que bom que a literatura é esse espaço do simbólico em que é possível imaginar o pragmático. Mas melhor ainda que podemos despragmatizá-lo para a partir dele trabalhar infinitas possibilidades de sentido. Discutir os fatos atinentes a esse tópico é fundamental, mas a metáfora, sem estar submetida ao serviço politizante, na

conjunção entrecruzadora de campos semânticos, pode potencializar as formas de ver e entender a matéria humana que nos trouxe até essa situação, o que nos deixa ver tal situação de diferentes perspectivas. Assim, na despragmatização do literário, tornamos mais forte e até mais assertiva a nossa capacidade de agência no mundo pós-perspectivização do real via literatura.

E, no entanto, apresentação de Rita Olivieri-Godet e Mirelle Garcia ao dossiê da Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea de 2020, também parte do presente do Brasil naquele momento e fala dos anos da ditadura como um passado que não passa no contexto brasileiro de então, quando pessoas estiveram ocupando as ruas pedindo a volta do regime. Em sua concepção vivemos essa situação no país em razão de termos instituído uma Lei de Anistia ampla e irrestrita que não deixou lugar para a criação de espaços da memória. Daí o campo literário assumir para si a função de ser memória e questionamento da história para “transformar o cenário simbólico” que hoje aceita torturadores e torturados como iguais porque perdoados igualmente na letra da lei.

A investigação sobre a relação entre a individualização do trauma da ditadura, a ausência de uma justiça de transição e os apagamentos promovidos pela Lei da Anistia é o recorte dado por Licarião (2021) para seu estudo do romance pós-ditatorial contemporâneo, em que “as personagens das ficções sobre a ditadura brasileira resistem à anomia, às valas comuns, aos fornos de incineração, às falsas notícias veiculadas pela mídia para trazer à tona vozes de uma tragédia coletiva continuamente negada” (Licarião, 2021, p.12). A literatura contemporânea que tematiza a literatura, de sua perspectiva, tem por gesto fundamental o revelar “a necessidade de questionar as condições históricas que fundam uma violência estrutural e de promover uma ‘justiça de transição’ paralela dentro da memória cultural (...)” (Licarião, 2021, p.49).

Filho afirma que seu estudo sobre *O corpo interminável*, de Cláudia Lage, intenta compreender o processo de se pensar contemporaneamente um evento passado como a ditadura, que ainda repercute nos dias de hoje “seja na vida dos/das sobreviventes, seja na incerteza que persegue parentes e amigos das vítimas, como também repercutem na vida social do país e, o pior, surgem, nos dias de hoje, não apenas como ameaças veladas de retorno, porém uma assombrosa realidade (...)” (Filho, 2021, p.101). E Vargas (2021) não deixa de mencionar, na conclusão de seu ensaio sobre *Estive lá fora*, de Ronaldo Correia de Brito, a contribuição do romance que analisa para a atualidade. Segundo ela,

O romance tira a poeira dos “anos de chumbo” do Brasil e dá voz aos que já não podem falar, pois desapareceram durante o regime ou morreram antes de ver os desdobramentos da Comissão da Verdade. Ele também é uma forma de resistência,

ao revelar a face sombria do regime, por meio daqueles que não participaram diretamente dos conflitos, não fizeram parte da luta armada, mas ainda assim foram afetados (Vargas, 2021, p.152).

A abertura da coletânea *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*, que é assinada pela sua organizadora, Gínia Gomes, reforça essa ideia de que “o passado segue reverberando no presente” (Gomes, 2021, p.9). Para a autora, o Brasil é um país que carrega em sua história certa tradição da impunidade, “uma impunidade herdeira da ditadura militar, cujos atos hediondos foram apagados na Lei de Anistia” (GOMES, 2021, p.9). Como resultado, vivemos, hoje, as consequências de certa banalização da violência: “a violência que se dissemina em nossa sociedade contemporânea, cujos espectros nos assombram, é sintomática de uma Lei de Anistia capenga” (Gomes, 2021, p.10). Gínia reforça que atualmente vivemos intensa violência policial, violência generalizada contra negros, comunidade LGBT, mulheres, aceitamos impunemente elogios a torturadores e reivindicações antidemocráticas que pedem o retorno da ditadura e do AI-5. Enquanto isso, “a literatura contemporânea brasileira faz um movimento inverso: resgata do silenciamento esse período traumático da história do país. Ela, de alguma forma, procede o enterro dos mortos insepultos, (...)” (Gomes, 2021, p.11).

É verdade que são da ordem do inaceitável e desproporcional qualquer tentativa de comparação entre torturados e torturadores e que a literatura pode ser acessada pela via de uma justiça de transição paralela a se opor à tradição da impunidade, na tentativa - e esperança - de que minimamente faça cumprir o que a Lei da Anistia negligenciou, levando algum conforto para os que ainda vivem o assombro do regime direta ou indiretamente. E, como disse Cruz, “as formas de contar estão sempre sujeitas aos jogos de poder e fundadas nas intencionalidades da política do presente e nas expectativas de futuro” (Cruz, 2021, p. 30). Esse assujeitamento, de consequências estéticas para a literatura, é o que estamos chamando, por intermédio de Costa Lima, de *Controle do Imaginário*. Se “Narrar um período histórico é, portanto, sempre contingente a questões políticas, sociais, históricas, culturais e temporais” (Cruz, 2021, p. 31) é porque lidamos com a incidência do controle sobre o imaginário o tempo todo, vetorizando nossas interpretações.

5.5 A literatura como Memória

Temos assistido, cada vez mais, a uma crescente dos estudos, da crítica e da escrita literária em primeira pessoa. Essa expansão começa em um movimento historiográfico, sobretudo da historiografia política, que no pós-guerra problematizou a questão da memória, do testemunho e seus critérios de validação e de verdade desde as teorizações que partem da Shoah (Magalhães Pinto, 2021), sequencial e posteriormente reforçadas pelas proposições em torno das ideias de pacto autobiográfico (Lejeune, 2014), autoficção (Doubrovsky, 2013), memória, arquivo, trauma, exílio, tortura, luto, “testemunho” (Felman e Laub, 1992), pós-memória (Hirsh, 2012) e até, brasileiroamente, de pós-ficção (Fuks, 2017). Shoshana Felman (2000, p.18) afirma, por exemplo, sob o influxo das décadas de 1980 e 1990, que “o testemunho é o modo literário – ou discursivo – por excelência de nosso tempo e que nossa era pode ser definida precisamente como a era do testemunho”.

É possível perceber, como registra Magalhães Pinto (2021), que ao longo dos últimos anos insurge um crescente interesse acadêmico-universitário pelo que se escreve em primeira pessoa, i.e., pelo discurso autorreferencial: autobiografias; diários; memórias; testemunhos; entrevistas; correspondências; coleções (de objetos, documentos, fotos, cartões postais), incluindo-se aí, também, todo um leque de questões abertas pelas *selves* e pelas publicações acumuladas ou arquivadas nas redes sociais.

Sob tais teorias decorrentes de e aplicadas a esses objetos, a crítica, de maneira geral, e a crítica literária brasileira, especificamente, toma para si, principalmente, duas perspectivas analíticas possíveis. Quais sejam, segundo Magalhães Pinto (2021), uma de corte sócio-histórico – que investiga, na intimidade e na memória individual, os processos sociais, políticos, culturais em dinâmica nos macro e microssistemas que conformam a constituição do sujeito. Outra, que genericamente podemos chamar de estudo da autoficcionalização do sujeito da enunciação, confunde fato e ficção na desrealização total de uma personalidade real quando o autor diz “eu me ficcionalizo”, tomando por ficção o entendimento intuitivo – socialmente um lugar comum – de falsidade, mentira ou invenção.

Ambas as perspectivas, porém, restritas a processos de decodificação semântica que afasta a ficcionalidade, não realizam aquilo que Iser (2013) chama de “despragmatização do discurso” (entendendo-se aqui a ficção nos termos de Iser e Luiz Costa Lima). Essa pragmatização literária é uma tendência da instância crítica, de modo geral, e, sobretudo, de nosso exercício crítico nacional. No Brasil, a nossa má relação com os processos históricos que resultaram nesta sociedade do presente leva o olhar investigativo a tentar se resolver com

esse passado traumático que é a história brasileira como um todo, o que, mais e mais, referencializa as perspectivas e abordagens dos estudos literários, constringindo o trabalho com a metáfora.

Mas o fato é que toda essa movimentação da produção de tais objetos e da necessidade crítica de, na eleição desses produtos como matéria a ser analisada, apurar as bases teórico-epistemológicas de estudo movimentou o mercado editorial. Não à toa Magalhães Pinto (2021) sublinha que uma motivação que talvez esteja na raiz do interesse pelo discurso autorreferencial seja, justamente, uma espécie de maior estima do mercado editorial pelos romances de tipo autobiográfico, especialmente pelo rótulo autoficcional ganho por essas narrativas através dos estudos de grande parte da crítica. E ainda conforme Magalhães Pinto (2021), essa dinâmica acaba ganhando contornos nítidos e castradores de outros tipos de produção literária à medida que propulsionada pela regra de que quanto mais textos autorreferenciais são publicados, mais os escritores, as editoras, os leitores insistem que eles sejam lidos e, dado o valor do rótulo da autoficção, mais se insiste que sejam lidos como ficcionais ou autoficcionais. E, acrescentamos, dado o entranhamento da tradição da referência em nossa cultura, ainda que tal mercado positivamente controle a circulação da ficção, no sentido de que ela até pode ser publicada desde que retorne lucro, ainda assim, o enraizamento do apego à verdade traz lucro na referencialidade dos textos - não desenvolvemos, ainda, a cultura de consumo do ficcional -, onde se inclui a literatura autorreferencial.

Para Costa Lima, a autorreferencialidade é um fundo de semelhança de toda e qualquer produção ficcional. Melhor explicando: nós, enquanto sujeitos, catalisamos e prismamos a realidade. No ato de fingir da seleção, a escolha do escritor, enquanto sujeito, é sempre uma apreensão motivada e socioculturalmente determinada da realidade que experiencia, a seu modo e com as condições que dispõe, individualmente. A recombinação é também um ato de fingir no qual o movimento de combinar os elementos selecionados passa pelo filtro das escolhas subjetivamente motivadas e socioculturalmente determinadas para os agrupamentos optados para constituir a realidade interna da obra. Por isso, por exemplo, a ideia de autoficção soa tautológica:

Por quê? Porque toda ficção tem um lastro biográfico que necessita ser superado, distanciado do plano da realidade, para se realizar como ficção. Então autoficção é um nome erradamente redundante (pois chama a atenção para um aspecto que toda ficção tem) e despropositado (pois o aspecto interno, do autor, se realiza apenas em uma pequena parcela). Os textos de Kafka, por exemplo, apresentam inúmeras situações referentes à sua situação biográfica, mas nenhum deles se explica por uma redução biográfica (Bastos, Pinto e Oliveira *apud* Costa Lima, 2019, p.193).

Em contraposição a esse tipo de leitura estritamente referencial e inquestionada, de pronto apresentamos aqui duas considerações, que endossamos, a diferenciar a psicanálise como uma epistemologia a partir da qual se pode usufruir para construir uma teoria da literatura e outra que resulta em mero sociologismo crítico da literatura. Por ocasião do lançamento do trigésimo livro de Luiz Costa Lima, Aline Magalhães Pinto, uma das interlocutoras na discussão proposta para a inauguração da obra, afirma: “é importante assinalar a diferença que existe entre o impacto da reflexão freudiana para a elaboração teórica do ficcional e a área dos estudos literários denominada literatura e psicanálise, que é uma outra coisa” (minha transcrição). Magalhães Pinto retoma a discussão inserida no capítulo sobre Freud e a ficção em *O chão da mente* em que Luiz Costa Lima afirma:

(...) Essa é a diferença entre a reflexão freudiana e o que se costuma entender por psicanálise da arte e da literatura. Aquela, a partir de seus casos concretos e da análise do sonho, permitiria uma abordagem distinta do ficcional, estas se contentam em estimular a abordagem sociológica pela introdução de motivos psíquicos. Ou seja, a transformação passível de ser oferecida pela investigação freudiana é reduzida à nova modalidade da ênfase já reconhecida na força da sociedade (Costa Lima, 2021, pp. 195-196).

Ou seja: é necessário distinguir o aproveitamento teórico de determinadas perspectivas e autores para o constructo epistemológico fundante em determinados argumentos de suas faturas centrífugas e constitutivas de discursos auxiliares, porém não basilares, para determinadas discussões e áreas do saber. Toda a questão gira em torno do fato de, como Magalhães Pinto esclarece, nas teorias psicanalíticas a mimesis desempenha uma função central e não deriva da *imitatio* que marca o pensamento ocidental sobre a arte e, acrescentaríamos, a perspectiva patológico-sociológica do objeto da “literatura e psicanálise”.

Antes de prosseguirmos na linha de raciocínio, façamos o mesmo ressaltar: o estudo da literatura com base na mobilização de patologias e questões psicanalíticas no texto literário é interessantíssimo e possibilita um modo, por assim dizer, terapêutico de lidarmos com as nossas questões e com as questões do outro. Só o que estamos dizendo é que não contribui, do ponto de vista teórico-epistemológico de que falamos, para alguma “liberação” do ficcional quando, na verdade, pela constrição da metáfora, o pragmatiza nas conceitualizações que propõe. Apenas isso.

Um outro parêntese se faz essencial para o prosseguimento da discussão. A despeito do fluxo de publicações de toda sorte centradas na autorreferencialização, é preciso considerar que, sobretudo após as discussões da pós-memória, não necessariamente os textos que lidam com o tópico do testemunho, da memória, do trauma, dos processos de luto e etc., serão escritos em primeira pessoa. A herança indireta de uma memória possibilita um narrar que

hibridiza as pessoas narradoras e narradas. Assim, os romances pós-ditatoriais que se enquadram neste vetor já lidam com isso com naturalidade.

Vivemos, pois, a era dos testemunhos, como disse Felman (2000, p.18), citada acima. Quanto mais assumimos essa vivência, mais a literatura termina não realizando a despragmatização do discurso. Ressaltemos que essa brevíssima introdução que fizemos não diminui a importância do movimento de autorreferencialização ou quer controlar a sua circulação; tampouco vê algum demérito na literatura que assume esse tipo de discurso. As considerações anteriores só demonstram, mais uma vez e, no entanto, a partir de um outro vetor (o do memorialismo, em sentido amplo), a estrangulação da metáfora ou, ainda, só demonstram como ainda seguimos, não diria hierarquizando, mas preferindo um tipo de discurso em relação ao outro. Contudo, em um país como o Brasil, em que lidamos mal com o passado porque não temos uma cultura de memória, de preservação da história, as autobiografias, os testemunhos, as “autoficções historiográficas”, etc., são de fundamental importância para que, minimamente, tenhamos acesso ao percurso que nos trouxe até este momento da nossa sociedade.

Não à toa, Finazzi-Agrò (2014) fala sobre o papel da literatura em relação à função testemunhal dos textos. Já que a História, per si, não pode dar conta, de forma integral, dos fatos tais quais realmente aconteceram, assim como não pode dar voz aos que não sobreviveram, de modo que a fidelidade histórica aos acontecimentos, através de seu caráter documental, não podem dar cabo da dor e do sangue, das lágrimas e das feridas abertas por todo país e na memória traumática dos que sobreviveram,

O papel da literatura é, justamente, centrado nesse irremediável dualismo, ou melhor, nesse habitar instâncias opostas, conseguindo exprimir o inexprimível através de uma contínua alteração ou alternância de registros (do trágico ao cômico), por meio de uma mudança vertiginosa dos pontos de vista (do mais aleatoriamente subjetivo ao mais rigorosamente objetivo), sem que isso tire nada à função testemunhal dos textos. Mais uma vez, o valor estético das obras produzidas no e sobre o período da ditadura militar não depende tanto do grau de fiabilidade delas quando da capacidade do autor de fazer passar, através de sua escrita e das imagens por ele produzidas, uma verdade material - ‘física’, eu diria - da qual nenhuma História poderia dar conta senão traindo ao seu estatuto epistemológico. (Finazzi-Agrò, 2014, p.188)

A expressão do inexprimível, a representação do trauma, é a função testemunhal do texto literário ao qual cabe o trabalho de uma verdade material, física, que não é acessível por meio da História. Nesse sentido, Scaramucci (2020) fala do testemunho como uma forma contra-hegemônica de construção da memória e da elaboração do trauma. Ela defende que *K. Relatos de uma busca*, de Bernardo Kucinski, tem um caráter de antimonumento porque, na re-construção da memória e no processo de elaboração do trauma, forma-se uma narrativa

contra-hegemônica que desconstrói a monumentalidade por meio do processo de lembrar uma ausência, alguém desaparecida, que se encontra no limbo entre estar viva ou morta, o que impossibilita a elaboração da perda, o processo de luto, alguma ritualização fúnebre e a representação de tudo isso via linguagem, dados seus limites diante de catástrofes traumáticas. A impossibilidade da restituição dessa parcial presença-ausente ou ausência-presente desmonumentaliza a lembrança na medida em que a linguagem é, em si, a lápide que não pode existir materialmente, e, ainda assim, uma lápide textual fragmentada, esfacelada, descontinuada, limitada e, porque assim o é, se faz crítica na ambiguidade narrativa que se propõe funcionar a contrapelo da história oficial uma vez que dá cabo das dimensões afetivo-traumáticas que só a literatura pode acessar.

Entre a elaboração de uma “memória pessoal”, a construção de um “espaço biográfico” e a elaboração literária por meio de uma escrita de “teor testemunhal”, Luciana Coronel discute *Volto semana que vem*, de Maria Pilla. Segundo Coronel (2020, p.196), “a memória individual, no romance em foco, desdobra a história do país, propondo a passagem do âmbito privado ao político como um prolongamento natural de instâncias interligadas”. A memória seria, portanto, a matéria-prima do romance, que explora, 51 anos depois (dada sua publicação em 2015), a depuração do trauma da autora e ex-guerrilheira. A representação literária centralizada na lembrança dessa história individual imiscuída na história do país é uma “guinada autobiográfica eivada de vontade testemunhal” (Coronel, 2020, p.201) em que o distanciamento temporal dos fatos vividos funciona como estratégia narrativa fundante de seu trabalho literário: “possivelmente esse modo de escrita constitua uma literatura capaz de representar os sofrimentos do passado que ainda cabe contar com a força simbólica maior do que qualquer descrição ingênua de gestos, mecanismos e objetos poderia fazer, (...)” (Coronel, 2020, p.209).

Essa função testemunhal atribui à literatura uma poética específica de referencialização do sensível, que, nos termos de Vecchi (2014), podemos chamar de “poética da restituição”. Ele argumenta que a literatura funciona vicariamente em relação à restituição que o Estado brasileiro não promoveu com a Lei da Anistia às vítimas da ditadura. Para o autor, a literatura é capaz de reler o passado autoritário e, a seu modo, reparar os danos provocados pelo Estado aos assassinados na guerrilha do Araguaia, por meio da elaboração ficcional do trauma. Traçando esse paralelo entre o desaparecimento e assassinato de Ana Rosa, narrado por Kucinski, com os desaparecimentos e assassinados maquinados na repressão da guerrilha do Araguaia, para Vecchi, a obra de Kucinski suplementa e é parcial no que concerne à rememoração do passado, sendo, no entanto, o que é mais possível de ser feito

em termos de reparação. Isso porque o Araguaia enquanto texto, assim como a obra K., jogam com a filologia das ausências de que resultam não a verdade do texto, mas seu significado, uma abertura de campo, semântica, para a poética da restituição no seu processo de, ainda que ficcionalmente, desocultar o passado, localizar seus despojos, ser arquivo e documento, ser denúncia e, portanto, narrar o que foi recalcado.

Considera-se, portanto, a literatura como aquilo que, na reconstrução do passado que realiza, restitui as agruras que ele ensejou. E não é que a literatura não faça isso. Não estamos, de modo algum, negando que o trabalho com a metáfora literária possa levar a esse tipo de reflexão. Contudo, a partir da base teórico-epistemológica que usamos, porque a literatura é literatura, justamente porque as camadas de sentido amplificam o alcance da produção de sentido, é que ela é capaz de fazer o que faz. O que isso muda na discussão? Que a despragmatização do discurso pode provocar infinitos efeitos de acordo com o tipo de leitura que se faz, da reflexão sobre a pragmática da vida à reflexão sobre os modos de ser e existir diante de tal pragmática. O que estamos tentando fazer é considerar a metáfora e as possibilidades que ela nos oferece através da leitura, sem determinar que essa literatura serve ao que a nossa leitura alcança.

O acerto de contas com o passado na forma de restituir ao traumatizado e a seu círculo de relações aquilo que a política nacional não fez e o que não poderia fazer, dado o tamanho da catástrofe ditatorial; dar voz aos que não sobreviveram; dar conta do que o discurso historiográfico não poderia (a dor, o trauma, a dimensão subjetiva dos efeitos objetivos da ditadura); tudo isso se explica pelo fato de que a memória da ditadura acaba relegada a imagens precárias e ligeiras inscrições, tendo por denominador comum o elemento subjetivo e afetivo. Seligmann-Silva (2014), afirma a precariedade da cultura da memória e da verdade no Brasil, a despeito da impossibilidade de se representar o trauma, uma vez que sequer o tentamos elaborá-lo coletivamente, no que concerne às agruras da ditadura.

No entanto, temos vivenciando, sobretudo com a administração petista do país, algum movimento mais significativo - em relação ao que havia antes - em que se pauta a necessidade da implementação de políticas da memória para a mínima reparação da precariedade da cultura da memória e da verdade histórica no Brasil. Dado o contexto mencionado em que essa pauta aparece com mais evidência, ela vêm acompanhada das dimensões do *historic* e *cultural turns* de que fala Valente (2021), dando voz aos grupos dissidentes para que autonomizem o narrar da própria experiência histórica. Assim, em um cenário em que ainda se disputa o significado e a interpretação dos fatos ocorridos durante o regime militar de 1964 por parte de grupos progressistas e simpatizantes da ditadura, “o embate em torno da

memória, no entanto, ganha novos significados quando se trazem para o campo de disputa as vozes/perspectivas das mulheres” (Bezerra, 2014, p.37). Trata-se de “um rememorar em que as mulheres deixam de ser receptoras passivas e passam a ser vistas como agentes ativamente envolvidos no processo de elaboração de significados” (Bezerra, 2014, p.43), o que resulta em quadros da memória da ditadura encenados ou narrados de forma menos excludente. Para a autora, esses quadros de memória menos excludentes só são possíveis no deslocamento da história oficial e no questionamento do processo de institucionalização da história em direção ao testemunho individual e a uma linguagem que evidencia a diversidade de verdades e silêncios.

Na análise que fazem de *Tropical sol da liberdade* (1988) e *Canteiros de saturno* (1991), de Ana Maria Machado, Vecchi e Eugenio promovem certa restituição da voz feminina no contexto da elaboração do que aconteceu durante a ditadura, dando azo para a construção e compreensão das especificidades de uma espécie de “memória feminina” sobre o período assim como possibilitando refletir sobre as idiossincrasias da escrita da história feminina do período. É importante o ressalte que os autores fazem uma leitura sobre um movimento de mudança das perspectivas historiográficas em direção a uma política de restituição e recuperação das vozes e pontos de vista de sujeitos e grupos minorizados na reconstrução da perspectiva hegemônica. Nos termos dos autores, “é apenas entre o fim dos anos 1990 e os anos 2000 que surgem importantes contribuições sobre a experiência das mulheres durante os anos da ditadura” (Vecchi e Eugenio, 2020, p.4). Para os autores, o que está em questão, a partir dessa afirmação, é uma política da memória que não permita silenciar os traumas, esforços e lutas das mulheres naquele período. Daí a discussão sobre a urgência dessa restituição específica através da literatura. Consequentemente, se as obras que analisam estão a serviço dessa restituição, nas palavras dos autores, elas promovem uma “metarreflexão sobre o poder específico da literatura, explicitando também seu papel político na sociedade” (Vecchi e Eugenio, 2020, p.8).

Aos poucos vamos dando corpo, a partir desse vetor de estrangulamento do metafórico, a mais uma perspectiva que atribui funções à literatura. Seja pelo papel político que assume enquanto política da memória, seja pela atividade minimamente restitutiva das perdas que a história causou, seja pela prática de soluções das precariedades da cultura memorialística e suas representações, seja pela atribuição da dimensão afetiva ao registro histórico, seja pelo espaço terapêutico da escrita para o trabalho com a expressão do inexprimível traumático e com a representação do irrepresentável traumático. Na menção aos trabalhos desta seção, o que mais vemos é a literatura ganhar inúmeros encargos e assumir

diferentes papéis de forma a suprir ou a compensar aquilo que a estrutura burocrática do Estado, que deveria ter cuidado de tais questões, não cumpriu.

Além dessas abordagens, Oliveira e Thomaz (2020), falam sobre a constituição de “arquivos da memória” em que se reúnem as inscrições da violência de Estado na ordem das individualidades. Em sua apresentação da coletânea *Literatura e ditadura* (Zouk), Oliveira e Thomaz (2020) chamam a atenção para o fato de que os “dispositivos simbólicos e materiais de regimes autoritários, que nas décadas de 1960 e 1970 assolaram o Brasil e países da América Latina, atuam ainda hoje como assombro e perplexidade e, ao mesmo tempo, como arquivo e memória do que não deve ser esquecido” (Oliveira e Thomaz, 2020, p.12). Para os autores, os ensaios reunidos na coletânea “constituem ‘arquivos da memória’, dando visibilidade e legibilidade aos modos como as muitas violências entranhadas na organização do estado deixam marcas indelévels nas vidas dos sujeitos e das sociedades” (Oliveira e Thomaz, 2020, p.13).

Nesse sentido, também caberá à literatura cuidar e construir certa ética memorial. Para Abreu (2020, p. 2), “a produção literária brasileira atual relacionada com os anos de chumbo permite exumar tanto o passado recalcado como traumas individuais e coletivos” (Abreu, 2020, p.2). Ou seja, a literatura cumpre um papel de auxílio na elaboração do trauma, na restituição do que foi apagado ou esquecido, trata-se de uma função ética que também enseja a possibilidade de se viver um luto obliterado pela Lei da Anistia. A autora pondera: “enquanto no discurso historiográfico existe uma solução de continuidade entre o passado e o presente, implicando uma atitude de distanciamento, na fabulação romanesca - como na elaboração psicanalítica - há um continuum entre o recalcado, o passado de difícil apreensão e as incertezas do presente” (Abreu, 2020, p.3). Ou seja, a literatura, como a psicanálise, reverte o recalque conectando passado e presente. No contexto dessa discussão, Abreu defende que o romance de Grammont, *Palavras cruzadas*, é um exercício memorial e escritural onde se revela a experiência traumática da ditadura, restituindo-a a partir da memória individual da própria autora evocada por sua personagem *alter ego*, cumprindo-se, então, uma ética memorial que tem por fim enfrentar o esquecimento promovido sobre a ditadura e permitir o trabalho do luto no âmbito coletivo.

Nesse sentido, a literatura se torna um espaço de “elaboração” da realidade no lidar com a crise, por que passamos, na relação entre memória, esquecimento e violência histórica constitutiva do Brasil. Essa crise se explica na medida em que memória, trauma, subjetividade e coletividade se cruzam no plano da elaboração literária. Isso porque, nos termos de Welter (2020, p.171) a memória é aquela que se faz perceber como o que é “capaz de dar conta dos

traumas. (...). Lemos subjetividades (e suas culpas) que formam a nossa coletividade, refletindo a literatura como uma forma de elaboração de sofrimentos da realidade contemporânea brasileira que lida com seus índices históricos”.

Melhor entendamos o que está sendo posto. O autoritarismo de Estado, durante o período da ditadura, em sua reação desproporcional contra a oposição, sequestrou, torturou e matou inúmeras pessoas que exerciam seu direito, não apenas de se opor à política de governo, mas de reivindicar direitos e melhores condições de vida para a pluralidade de grupos sociais que constitui a sociedade brasileira. Diante disso, dos sequestros que deixaram pessoas desaparecidas, das torturas que violentaram e mataram suas vítimas, o trauma gerado pelas consequências da luta por direitos afeta não só as vítimas sobreviventes, mas toda a família de mortos e desaparecidos. Dito isso, passada o regime, como em outros países que passaram pela mesma situação, o Estado precisa ser responsabilizado pelos crimes que cometeu e promover justiça aos que ainda sofrem com as consequências de seu autoritarismo. Diferentemente de países que tiveram uma justiça de transição razoavelmente bem feita, o Brasil, através da Lei da Anistia, toma torturados e torturadores como iguais e não dá satisfações sobre os desaparecidos e muito menos indenizam seus núcleos familiares. O trauma causado pelo Estado, a todas essas pessoas, sequer é levado em conta. Frente à ausência de uma política que dê conta dos mortos e desaparecidos e que assuma sua culpa indenizando os mais afetados (porque todo o Brasil acabou afetado pelo governo ditatorial), fica relegado às artes, às instituições privadas, às organizações não-governamentais, etc., o exercício do que o Estado deveria fazer e não fez. E, no que concerne especificamente ao modo como as pessoas foram subjetivamente afetadas, ao contrário de uma política pública que ofereça atendimento aos casos, cada um teve de lidar, individualmente com as suas questões traumáticas. A literatura, portanto, acaba sendo um dos campos em que se trata e compensa toda a situação.

Assim, a forma como se lida, na literatura, com tais índices históricos, se tomarmos em conta, por exemplo, o que diz Welter em sua análise de *Cabo de guerra*, de Ivone Benedetti é, conforme nossa perspectiva teórico-epistemológica, a expressão máxima da constrição ficcional. Para ela Welter (2020, p.173),

o jogo narrativo, ao ativar a memória, que faz ver o esquecimento, permite que os traumas emerjam da/na ficção. Se a arte pode ser vista como o sonho, espaço de retorno e expurgação do inconsciente, também pode ser vista como aquela que recolhe os cacos do passado enquanto os ventos do progresso a empurram para a frente, para lembrarmos do Anjo da História de Walter Benjamin.

Se assim for, promove-se a castração do sonho. A estrutura do sonho - da perspectiva de Costa Lima, que se fundamenta na teoria freudiana para propor uma teoria do ficcional -, a partir de restos diurnos, diferencia a realidade vivida, liberando algo do inconsciente no processo de diferenciação no plano do sono. Como na mimesis, ele produz diferença sobre um fundo de semelhanças colocando o vivido em perspectiva. No entanto, porque assim procede, as representações com que lida, se tem um lastro do vivido diurno, admitem a perspectivização diferencial pelo ficcional. Se afirmamos, no entanto, que, ao contrário, o sonho recolhe os cacos do passado e projeta progressos possíveis no futuro, referencializamos todo o processo e, mais uma vez, impossibilitamos as possibilidades metafóricas de ampliação reflexiva sobre a matéria humana, sobre nosso ser e existir no mundo, para além do que está dado, posto, controlado.

É interessante, assim, o contraponto que faz Dalcastagnè (2020), que, ao discutir *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski; *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva; *A resistência*, de Julián Fuks; e *Volto semana que vem*, de Maria Pilla, assim o faz sob o argumento de que embora a centralidade do tema da ditadura se dê a partir de pessoas e histórias reais, a ficcionalidade desses romances sobressai ao relato, complementando os vazios da memória com a potência da metáfora. Embora não estejamos seguros quanto ao fato de as obras corresponderem ao que se afirma sobre elas - e sobre isso precisaríamos pensar melhor -, é fato que a suplementação dos vazios da memória pela potência metafórica tem poder amplificador do memorializado, pela própria característica constitutiva do metafórico e de seus desdobramentos na *mimesis* e na ficção.

Nesse sentido, por exemplo, além do que disse pontualmente Dalcastagnè imediatamente antes, percebemos um outro pequeno ponto fora da curva referencial. Falamos inicialmente sobre o vetor da história a controlar as possibilidades metafóricas da representação. Também mencionamos como está em evidência, agora, o gênero “*true crime*” e mencionamos como a tradição da referência assomado ao fato de a “sociedade cidade alerta” proporcionarem espaço para a circulação desse gênero. Antes dessa era *Netflix* e de se falar em “*true crimes*”, quando ainda vivíamos mais analogicamente a ascensão do jornal impresso, o romance-reportagem fazia às vezes de gênero que atendia à tradição da referência respondendo ao contexto de consolidação dos meios de comunicação com o jornalismo investigativo incorporado ao romance, ensejando o que Sabrina Schneider está chamando de literatura parajornalística.

Sabrina Schneider faz uma discussão teórica e histórica do gênero romance-reportagem. A tese da autora é a de que esse tipo de romance não apenas não está morto, mas

é passível de ficcionalização, para além de sua função de parajornalística, de substituto ou complemento do jornal, de sua função vicária em relação à história. Essa é uma discussão interessante para a fatura deste trabalho no sentido de, desde aqui, pensarmos que, mais do que a problematização feita pela autora sobre a diferença entre notícia e reportagem, tipo textual este que, de sua perspectiva, dá brecha para a ficção, a ficção em si é capaz de driblar todos os mecanismos de controle que tendem a controlá-la pela via da reprodução da verdade.

A literatura como um espaço de memória implica, é claro, certo acesso ao passado através dela. Quando se fala da escrita da memória, por óbvio, se faz necessário alguém que deixe a memória dizer. Nesse sentido, o trabalho de memória envolto pela escrita de si no romance em questão perpassa um processo de investigação e recuperação documental e testemunhal, segundo Assunção (2020). Isso porque nem sempre a recuperação da memória se dá em primeiro plano, nem sempre temos uma memória dizendo. Mas o registro histórico é memória documentada que diz. Assim,

A despeito do caráter biográfico de uma série de romances sobre o período ditatorial, os autores da geração pós-ditatorial, como Adriana Lisboa, Paloma Vidal, Julián Fuks, Guiomar de Grammont, Matheus Leitão desafiam o lugar de silêncio imposto pelo discurso oficial ao proporem um diálogo com arquivos e pesquisas historiográficas mais recentes que permitem trazer novas luzes ao passado escamoteado e, por vezes, idealizado. Entre ficção e memória, as narrativas contemporâneas refletem o acesso que seus autores tiveram a documentos em posse de militares, até então inacessíveis aos familiares e à sociedade civil (Assunção, 2020, p. 212).

Por outro lado, muitas vezes o que está acessível são os familiares cuja história é, em si, memória de algo que passou. Servato Gomes propõe pensar *A chave da casa*, de Tatiana Salém-Lévy, e *A resistência*, de Julián Fuks, enquanto romances de filiação, categoria que considera uma variação da autoficção. Os autores das obras, por essa perspectiva, “(...) retomam o passado familiar para escreverem sobre si” (Servato Gomes, 2021, p.169). Essa é uma movimentação cujo intento seria apropriar-se da história familiar e restituir o passado para expurgar os traumas causados pela ditadura, dos quais Fuks e Levy são herdeiros. A ideia desenvolvida, portanto, é a de que a escrita de si se configura como uma forma de transmissão da memória que tem o poder de apaziguar as questões subjetivas individuais e de acertar as contas com o passado familiar e coletivo. A literatura então assume a função de fazer a escrita servir como forma de purgação pessoal, em âmbito individual, e de tornar a memória coletiva forte, de modo a fazer lembrar (e não permitir esquecer) os horrores da ditadura.

O jogo entre lembrar e esquecer também constitui a literatura enquanto memória de um evento. Soares Filho confronta memória e esquecimento enquanto fundantes do processo de escrita de Lage, em *O corpo interminável*, tomando a memória como “o contraponto

narrativo contra o estratégico esquecimento dos fatos ocorridos durante o regime ditatorial (...)” (Filho, 2021, p.101). Em outras palavras, para Filho, a obra de Lage é estruturada pelo jogo entre memória e esquecimento ou pela rasura da memória que constitui o processo de indução ao esquecimento, já que “(...) falsear a memória é uma forma artilosa de apagamento, estratégia usual nos discursos da ditadura” (Filho, 2021, p.109). Por isso, no romance de Lage, “o corpo interminável da memória não consegue se desvencilhar do corpo infindo do esquecimento, palavra e silêncio duelam. Falar é preciso, mais que isso: é urgente” (Filho, 2021, p.115).

Entre lembrar e esquecer, “(...) a memória segue sendo um território amplo de disputas, que arde vivíssima, inacabada, devido não somente ao passado ditatorial, mas também por uma derrota eleitoral presente (...)” (Iotti, 2021, pp.246-247). A citação remonta à situação brasileira que, desde as eleições de 2014 começa a reviver episódios e sentimentos da ditadura de 1964 nos processos de disputa eleitoral entre Dilma e Aécio, assim como passa por um golpe, o impeachment de 2016, e a posterior eleição de Bolsonaro. A análise de Iotti, portanto, subentende a necessidade da memória e do ato de lembrar para não esquecer e seguir resistindo, a despeito das derrotas e das repetições contínuas que vivem.

Lembrar o passado e resistir a sua repetição no presente se dá na dimensão dos processos da memória de vivência do luto e de elaboração do trauma através da literatura, de acordo com o que diz Nunes Ferreira (2021) sobre *K. Relato de uma busca*. Diz o autor:

Para o contexto brasileiro, a ditadura pode ser entendida como um capítulo traumático na história recente do país, cuja narrativa ainda hoje se encontra imersa em sombras. Na luta contra o seu apagamento da memória coletiva, todavia, pode-se dizer que a literatura vem desempenhando um importante papel relativo à retomada de questões relacionadas à ditadura civil-militar (Ferreira, 2021, p.23).

As elaborações literárias, portanto, funcionam, nos termos do autor, como um meio de fazer lembrar a experiência traumática da ditadura de 1964, possibilitando lançar sobre o período, nesse processo de elaboração do trauma, novos modos de ver e entender os fatos. E *K. Relato de uma busca* seria, então, definido como uma obra cuja construção estético-literária da experiência traumática alia “realidade e ficção, história e memória, narração e testemunho, em um enredo que narra a experiência de uma perda” (Ferreira, 202, p.39). Para Ferreira, a obra de Kucinski seria um testemunho artístico-literário que narra a ditadura de forma individual e coletiva através de um texto que centraliza o componente traumático no enredo, oferecendo “um panorama amplo e rico do período, de modo a expor as várias facetas da ditadura civil-militar” (Ferreira, 2021, p.39).

Essas várias facetas que reconfiguram a história oficial atravessam *K. Relato de uma busca* e deixam nele refletidas as imbricações entre os traumas históricos individuais e coletivos. No romance, segundo Ferreira (2021), o episódio de desaparecimento de Ana Rosa Kucinski e seu companheiro Wilson, fato real, ao ser transposto à ficção, dá conta não só do trauma coletivo que foi a ditadura militar de 1964 e toda sua dimensão violenta, mas também de como individualmente esse desaparecimento não apenas acarretou no sequestro, tortura e morte dos dois militantes, como também impactou todos os familiares de maneira radicalmente traumática. A representação da experiência e do testemunho da ditadura é o que “constitui a ficcionalidade da obra” de modo a repropor os modos de reelaboração do trauma, o que, para o autor, atribui à literatura a função de espaço memorial de compreensão crítica e de catarse subjetiva do processo histórico que consolidou anos de ditadura militar no Brasil.

Assim, representação literária se dá através dos vestígios memoriais recuperados ante o irrecuperável do trauma. A forma como as memórias da ditadura e os traumas delas advindos são representados é o tema da análise de *Mar Azul*, de Paloma Vidal, por Gínia Gomes. Embora não seja uma obra que centralize a ditadura brasileira, trata-se de literatura brasileira que tematiza a ditadura argentina, coetânea da ditadura brasileira de 1964. O tom da análise é dado pela perspectiva da representação memorialística que auxilia na elaboração do trauma. Para Gomes, *Mar azul* é um romance que também tem por tema o ato de memorar e as dificuldades que o permeiam.

Esse ato de memorar inclusive as dificuldades de memoração trazem à tona a dificuldade de colocar em palavras as experiências individuais. Isso porque as violências vividas são da ordem do inexprimível. Por mais que a literatura sirva como arquivo de memórias que minimamente possibilita a visibilidade e a legibilidade - coletiva - das marcas da ditadura nas vidas individuais, essa ética de dar espaço e possibilidade para a elaboração do trauma individualmente ante a abnegação de qualquer ajuda do Estado ou essa vivência do luto através da palavra ante a impossibilidade de alguma cerimônia funerária para os entes perdidos passa pelos limites linguísticos de lidar com tudo o que foi vivido. A literatura, portanto, vai se transformando nesse espaço curativo e compensatório em que quem sofreu pode, via escrita narrativa, lidar com os traumas e tratá-los intimamente em um acerto de contas com o passado que leva ao fortalecimento de uma memória coletiva pelo gesto da leitura de quem não sofreu diretamente a violência de Estado. E mais: a leitura dos traumas, pelas vítimas, possibilita um exercício em grupo de autoajuda: lidar com os modos com que o outro significou aquela violência individualmente e com os modos como afetivamente se apropriou dela é uma forma de obter alguma ajuda para lidar com as suas próprias questões.

Tudo isso que a literatura pode fazer por essas pessoas já é de uma importância sem tamanho. Aliás, têm surgido, recentemente, movimentos que tomam a terapia literária - individual ou em conjunto - como forma de tratamento terapêutico para lidar com questões da vida, de forma geral.

Mais uma vez: é extremamente relevante que a literatura possa ser política, sociológica, terapêutica, etc. E é de se celebrar que tenhamos um meio significativamente democrático de lidar com tantas questões diferentes. Nossa discussão, além de querer demonstrar quantas funções à literatura se tem atribuído ao longo dos tempos, também intenta descrever os efeitos dessa pragmatização do discurso literário para os modos de produção e leitura da ficcionalidade. Nos parece, faz parte de uma dinâmica interessada que a literatura esteja sempre sitiada por tantas funções compensatórias e terapêuticas, conformando uma espécie de falatório (no sentido de uma hiperinflação de pautas, demandas, problemas), e não dê espaço para metaforizarmos tudo isso e lidarmos com a potência linguística de ampliação de horizontes e reflexões que ultrapassem o referencialmente dado e nos permitam pensar, no nosso caso, para além dos fatos e consequências da ditadura, o que sua representação, a forma de linguisticamente autoindicá-los, perspectiviza em matéria de ser e existir no mundo. Em outras palavras: quais as camadas semânticas de metaforização da ditadura e quais suas possibilidades de simbolização dentro de cada narrativa, para além de se comentar o ocorrido e o modo como ocorreu?

A literatura contemporânea que tematiza a ditadura, segundo Gomes e Alves (2021), funciona como espaço para elaboração de traumas e esta elaboração, enquanto memória, impõe-se ao silenciamento sobre o horror e as agruras do regime passado. Essa literatura resgata um passado, segundo as autoras, intencionalmente fadado ao esquecimento, na medida da Lei da Anistia, e, portanto, funciona também como um tributo aos que foram silenciados pela violência institucionalizada e pelo terrorismo de Estado; ela constrói uma lápide para os corpos insepultos.

A ditadura é a história geradora de traumas que afetam a vida da personagem principal em sua intimidade e nas relações familiares, de amizade, de trabalho, etc., conforme o que diz Teixeira (2021) a partir da análise de *A noite da espera*, de Milton Hatoum. A expressão da ditadura na vida da personagem principal do romance se dá no modo como a ditadura altera de modo definitivo e traumático todas as relações da personagem principal consigo mesma e com os outros ao seu redor e é purgada por meio da escrita que mantém em um caderno, o que funciona “como um elemento de estruturação da memória traumática” (Teixeira, 2021, p.179). A escrita, portanto, funciona de duas formas na fatura da obra: o romance, em si,

“funciona como um diário de elaboração traumática” (Teixeira, 2021, p.192), mas a personagem principal do romance, igualmente, “utiliza o caderno não apenas para relatar o acontecimento vivido, mas para ressignificar sentimentos do passado” (Teixeira, 2021, p.194).

Também é através da escrita, especificamente da escrita literária, que Liniane Haag Brum e sua narradora puderam se aproximar da fonte do trauma. O gesto de escrever, de acordo com Coronel (2021, p.50), tem “a função de atribuir significação a esta zona opaca oriunda de uma experiência de ausência dolorosa e prolongada durante a totalidade de sua existência”. Há uma função terapêutica da escrita, seja ela no plano da representação ou no plano da produção literária. Autores e personagens escrevem para expurgar seus traumas. É o que discute Staudt (2021) em seu estudo de *Silêncio na cidade*, de Roberto Seabra. De sua perspectiva, revisitar o passado traumático por meio da escrita foi o subterfúgio da personagem para encarar os fantasmas que assombram seu presente. A análise está toda assentada na ideia de que apelar à escrita memorialística é uma forma de, no processo de rememorar, lidar com as situações traumáticas fazendo emergir o recalcado.

Os limites do registro memorialístico, traumático, interessam à Penhavel que, embora não analise especificamente um romance pós-ditatorial contemporâneo como estamos entendendo nesta tese, propõe o ensaio em que analisa a obra *Retrato calado*, de Salinas Fortes, vinda a público em 1988 como um livro testemunhal, autobiográfico e um ato literário. Em seu entendimento, o texto de Fortes possui sua parcela histórica e biográfica, que é apresentada sob uma forma específica que trabalha com figuras e formulações estéticas para elaborar o trauma. Nos termos de Penhavel (2020, p.2), “o livro de Salinas, cuja narrativa é por vezes entrecortada por relatos oníricos, transcrições de cartas ou reminiscências autobiográficas, deve ser entendido justamente a partir da percepção da inexistência de uma ‘língua pura’, e da necessidade de uma busca perene por certa ‘forma de dizer’”. O que está em questão, portanto, para Penhavel, são as formas possíveis na linguagem para a elaboração dos traumas da prisão e da tortura.

A literatura serve à transmutação dos elementos do trauma em experiência estética compartilhada, conforme Figueiredo (2017). O trabalho do autor seria o de partir dos vestígios do passado traumático para recuperá-lo através da escrita, seja ela literária, jornalística ou historiográfica, sob um contexto palimpsestico de rasuras da história sobre a ditadura, bem como de juntar e amarrar esses resquícios do passado a ser recomposto e/ou ressignificado. Para Figueiredo (2017), o trabalho de escavação desse passado não terminou e, tampouco, o trabalho de elaboração do trauma: o passado ditatorial - e todo passado - está sempre aberto a possíveis ressemantizações e a literatura é, portanto, o espaço para reelaborações. Daí a

importância que dá ao sujeito como depurador dos fatos quando escreve sobre o passado. Segundo ela, durante a escrita “dá-se uma depuração da percepção dos afetos envolvidos nesse processo de elaboração do trauma decorrente dos sofrimentos passados” (Figueiredo, 2017, p.47).

Assim como o sonho, o trabalho com o trauma é da ordem, sim, do simbólico. E, assim como o sonho, o trauma também se utiliza da referencialização dos símbolos para significar as vivências recalçadas e alocá-las na ordem do cotidiano de modo que se possa seguir em frente. O processo é sempre o de restringir a espessura da linguagem, de forma prática, para a solução ou explicação de algo. O texto literário, ao contrário, é o que se faz da multiplicação de sentidos, quadros e possibilidades, todas elas igualmente potentes para funcionarem como novas metáforas e abrirem ainda mais o espectro de significações. Daí a despragmatização: abrir tantas portas quanto contemplá-las abertas. Daí, então a perspectivização: a possibilidade de lidar com todos os sentidos e os sentidos dos sentidos, com todas as metáforas e as metáforas das metáforas sem um direcionamento pré ou pós-determinado. No entanto, a referencialização ou a conceitualização pragmatizada prevalece.

Analisando *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, e *A resistência*, de Julián Fuks, Maria Zilda Cury (2020) traz à tona a questão dos modos de se narrar o trauma. A autora retoma Piglia para pensar nas estratégias narrativas que constituem a ficção ao se dizer o outro, ao se dizer a dor e a morte do outro. Estratégias essas, de acordo com Cury, cuja função é mediar (então a referencialização de que falamos) o ato de elaboração do trauma no espaço privilegiado da literatura enquanto lugar que favorece o registro do horror, da narrativa do inenarrável. É, portanto, por meio sobretudo das diversas e diferentes estratégias de distância e do deslocamento que o trauma é passível de ser narrado. Ressalta-se, para Cury, a partir dessas estratégias que informam ficcionalmente o trauma, o potencial ético da ficção. Para a autora: “a ficção seria, então, importante, senão até mais importante, que a realidade - e isto, mesmo nos relatos de testemunho sobre a ditadura, gênero no qual a autenticidade e as ligações com o vivido, com o real, são habitualmente levadas em grande conta” (Cury, 2020, p.65).

A demanda ética pela verdade exige da representação verossimilhança a partir de hibridismos em que os discursos conceituais, da história, da filosofia, da política se imiscuem na constituição do literário como algo ambíguo em que as assertivas ficam instáveis e as instabilidades semânticas ganham concretude, o que se tem chamado pós-ficção. Figueiredo (2020) toma *A resistência*, de Julián Fúks (diga-se de passagem, um dos propositores da pós-ficção) como uma narrativa de filiação própria da era da pós-ficção que, pela demanda ética

pela verdade que subsidia sua existência, faz do texto um ato político de enfrentamento aos desafios do presente brasileiro, quando de sua publicação.

Figueiredo (2020) traça as relações entre exílio, migração e relações familiares na constituição do eu que narra *A resistência*, o que, segundo ela, é melhor compreendido a partir da ideia da pós-ficcionalidade, ensejando enredos verdadeiros que corroborem no estabelecimento da verdade histórica. Esse romance pós-ficcional, portanto, “aparece como testemunha do nosso tempo” (Figueiredo, 2020, p.4), de modo que importa o fato de sua autoria advir de sua inserção em uma segunda geração pós-memorial, que viveu os anos de chumbo, tendo herdado o trauma familiar. Daí o sentido de a autora afirmar que “o exercício memorial e escritural empreendido por Julián Fuks aponta para a atitude de resistência, de combate a todo autoritarismo e a toda violência fascista que afetaram a vida de seus pais” (Figueiredo, 2020, p.6). Ou seja, através da palavra e dos sentidos, se elabora, se reposiciona quanto ao passado ao mesmo tempo em que se redime quanto ao seu apagamento.

O trabalho com a palavra e os sentidos na estrutura pós-ficcional do romance faz com que “em *A resistência*, de Julián Fuks, que se apresenta como romance, a ficção consiste muito mais no arranjo da linguagem a fim de dar uma forma estética que possa entrar em comunicação com o leitor do que, propriamente, como fantasia, imaginação ou fabulação” (Figueiredo, 2020, p.31). Figueiredo questiona as fronteiras entre dizer a verdade e criar ficção, uma vez que assente com a ideia de vivermos “a era dos testemunhos” (Felman, 2000). Para ela, *A resistência*, de Julián Fuks, e *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*, de Patrício Pron, testemunham o nosso tempo, o tempo dos horrores da perda da humanidade nos porões da ditadura. O que se dá, no plano da linguagem, também de forma crítica, a deslocar o leitor, a provocar um mal-estar, uma inquietação ante a busca dos personagens pelo seu passado que opõe subjetividades à História na reconstrução de uma memória herdada e, por isso, de segundo grau, materializada na escrita como elaboração do trauma.

A memória herdada é também uma questão importante quando se trata da guerrilha do Araguaia. Isso porque, na perspectiva de Vecchi (2020), o Araguaia é um dispositivo de violência que invisibiliza, pela sua destruição, o inimigo morto e, por sua vez, a si mesmo. A supressão da guerrilha do Araguaia pela ditadura se deu, para Vecchi, por intermédio de um apagamento e destruição sem ruína que bloqueia a elaboração da perda e torna opaca a memória. Daí a necessidade da escrita que tenta suprir a impossibilidade de ordenar os restos fixando suas projeções espectrais na literatura. Como exemplo dessas escritas, Vecchi (2020) analisa *Azul corvo*, de Adriana Lisboa, e *Palavras cruzadas*, de Guiomar de Grammont como narrativas que problematizam o apagamento inclusive das ruínas. Elas apontam não apenas

para a inviabilidade de um resgate do passado do Araguaia, “porque interdito pelo projeto próprio do poder militar, mas levantam o problema da pós-memória, ou seja, da transmissão da memória às gerações sucessivas que seguem a geração testemunhal” (Vecchi, 2020, p.52).

A literatura pós-memorial, tomando-se como exemplo *Em nome dos pais*, de Matheus Leitão, coloca as memórias familiares ou das gerações anteriores no mesmo patamar e ecoando a mesma frequência dos documentos e testemunhos, de caráter histórico e coletivo, segundo Assunção (2020). Elas fazem do romance de Leitão “um construto alicerçado num cruzamento de fontes escritas e orais, e ancorado numa escrita memorialística específica à geração pós-memorial” (Assunção, 2020, p.23). O fato é que os romances recentes que tematizam a ditadura abordam personagens e temáticas diversas que estão ancorados por documentos só recentemente acessados. A partir deles “a segunda geração teve a sua busca legitimada e pôde inscrever-se nessa história, dando assim o seu próprio testemunho (testemunho de segunda mão)” (Assunção, 2020, p.215), de acordo com os preceitos da pós-memória.

A literatura, como o faz o romance de Leitão, deixa permeável as fontes em que se ancora a representação da ditadura, i.e., o testemunho oral, os documentos oficiais, as memórias familiares, parciais em suas formas de dar a conhecer o passado, são supridos e complementados por sua sobreposição no trabalho ficcional, no trabalho da imaginação e da reinvenção desse passado, de acordo com Assunção, que afirma: “a literatura pode ser considerada um memorial, um espaço poético para o não esquecimento” (Assunção, 2020, p.236); “a literatura vem a ser, de maneira análoga à história, esse memorial de palavras a que todo leitor pode ter acesso” (Assunção, 2020, p.236).

É interessante que, incessantemente, a maior parte dos textos que estamos colocando sob análise usa o termo “ficção” e fala sobre o trabalho com a palavra para a representação da ditadura. No entanto, toda menção à ficção aparece estrangulada pela referencialização e pela pragmatização do discurso ficcional. Assim como o trabalho com a palavra e a questão dos limites representacionais da linguagem, em relação a um acontecimento da ordem dos sequestros e assassinatos em massa que a ditadura encampou, é acompanhado do suporte dos discursos do eixo conceitual, de explicações constritoras das possibilidades metafóricas. As estratégias narrativas que constituem o ficcional são as da elaboração do trauma, a da hibridização dos discursos na direção do dado, da forma estética que se comunica com o leitor, em primeiro lugar, fixando projeções espectrais e construindo, como compensação à falta de uma política estatal da memória espaços memoriais a sobreponem o documento à imaginação.

Embora não trate de um romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro, mas argentino, Rosane Maria Cardoso estuda a extensão do que se pode entender por pós-memória a partir de *El mar y la serpiente*, de Paula Bombara. A obra de Bombara é um exemplar da literatura infantil que tematiza a ditadura, deixando claro, segundo Cardoso, que “(...) la post-memoria no es, en definitivo, un simple acto de transmisión y que se ubica en el plan de lo emocional” (Cardoso, 2021, p.260). A pós-memória, portanto, vai além do vivido e possui, também mas não apenas, uma dimensão emocional, ela “no traduce un concepto de secuencia o de identificación, sino de identidad asumida en relación al pasado” (Cardoso, 2021, p.271), de modo que não representa o passado senão o presente de que se observa e se apropria daquele passado. As representações dizem mais sobre as apropriações subjetivas do passado a partir do presente do que do passado mesmo, tal qual se o vivenciou no momento da experiência.

É nesse sentido afetivo de imbricação entre memória, subjetividade e identidade, que Ilana Heineberg fala sobre a representação pós-memorial do exílio. Segundo ela, “fatos históricos, traumas e vivências com pais mais ou menos radicais na sua militância política aparecem na geração pós-memorial diluídos em outras experiências, mas ainda assim onipresentes” (Heineberg, 2020, p.11). Isso porque seu corpus, que engloba *A chave da casa*, de Tatiana Salém Levi; *Mar azul*, de Paloma Vidal; *A resistência*, de Julián Fuks; e o filme *Deslembro*, de Flávia Castro, enfatiza as armadilhas da memória infantil, da herança narrativa recebida da geração anterior, da carga projetiva das imagens e dos objetos, em detrimento dos fatos, que já estão documentados na história. Isso de os fatos vividos pelos pais já estarem assentados, portanto, permite o trabalho metaficcional de se narrar os limites da representação da experiência vivida e herdada. No caso do exílio, o fato de representar a herança memorial da vivência de olhar para o próprio país de fora dele esbarra nas limitações de apreensão dessa vivência já misturada às lembranças da infância, nas limitações da combinação entre aquelas lembranças e a herança mesma da experiência do outro, de modo que a memória pessoal da infância e a memória herdada dão origem a essa pós-memória a trabalhar as cargas projetivas dos fatos em detrimento de sua factibilidade, em si.

Não existe uma memória única, “a memória funciona, antes, como fluxos de imagens que vêm para a superfície da consciência, (...). Ao rememorar, cada um traz à tona a sua versão do fato, a maneira como ele/ela foi afetado/a” (Figueiredo, 2020, p.35). No caso do romance o fantasma de Luis Buñel, de Maria José Silveira, memórias individuais e coletivas se entremeiam e entretecem deixando claro como essas duas formas de registro estão atadas uma vez que o individual/familiar só tem sentido se visto desde os atravessamentos que sofre

pelo contexto em que se insere. E só a literatura pode trabalhar essa imbricação dando conta do que subjetivamente acontece na coletividade ecoada em cada indivíduo. Isso porque só a literatura pode expandir as interpretações possíveis para o fato histórico, segundo Figueiredo - que considera que o passado ditatorial “está aberto para novas interpretações donde a importância da literatura para reelaborar traumas causados pela ditadura” (Figueiredo, 2020, p.32).

Assim, segundo Gomes (2020), as diferentes perspectivas que as narrativas contemporâneas trazem sobre a ditadura recorrem aos temas da “tortura, desaparecimento, sequestro de crianças, exílio” e ora se baseiam em experiências pessoais ou familiares, ora resultam de intenso trabalho de pesquisa por parte de seus autores, muito embora todas elas “constituem-se em rastros de um tempo que a Lei da Anistia tentou apagar, silenciando práticas contra os direitos humanos. Ao narrarem episódios traumáticos desse período, esses romances tiram do ‘esquecimento’ fatos que se pretendeu silenciar” (Gomes, 2020, p.9). Por causa da negligência da Lei da Anistia e da insuficiência da Comissão da Verdade, presentemente vive-se um contexto de luto em suspenso quanto aos mortos e desaparecidos de modo que fica para a literatura “o papel de realizar o enterro dos mortos ao resgatar esse passado traumático” (Gomes, 2020, p.9).

O esforço, portanto, de se estudar os romances recentes que tematizam a ditadura é o de pensar sobre como “recriam a atmosfera dos anos de chumbo, dando-lhe visibilidade e resgatando-a do esquecimento” (Gomes, 202, p.18). Para a autora, “preservar essa memória é dar um túmulo aos mortos e desaparecidos e, realizando o luto que permaneceu em suspenso, elaborar esse trauma da história nacional, fantasma que nos assombra” (Gomes, 2021, p.18). Assim, na análise que faz de *Palavras cruzadas*, de Guiomar de Grammont, seu foco é discutir a elaboração do trauma e o luto em suspenso decorrentes do desaparecimento e assassinato do irmão desaparecido da protagonista. A hipótese do texto gira em torno do fato de que o trauma da personagem principal pelo desaparecimento do irmão “não é elaborado, revelando-se na dor não redimida pelo luto que o ritual propiciaria. Uma dor reencenada em cada ato seu sob a forma de culpa, que é insubmissa à racionalização. Uma dor que lhe impede de se realizar, o que é determinante para o malogro de seus projetos” (Gomes, 2021, p.124). No entanto, como a personagem do romance é um alterego da escritora, quando Grammont escreve a narrativa ela realiza, junto da personagem, o ritual fúnebre que não ocorreu - na narrativa e na realidade - pela ausência do corpo. A literatura daria túmulo e lápide, no plano real, para o que no ficcional não teve solução.

Para Abreu (2020), *Palavras cruzadas*, “afora seu valor documental, por sua própria natureza e seu valor intrínseco, toda criação autônoma desenvolve um poder metaforizador inalienável e libertador enquanto instância formadora e disseminadora de sentido (ou sentidos)” (Abreu, 2020, p.3). Em outros termos: muito embora a autora considere a literatura em seu aspecto documental, isto é, pautado pela semelhança com a realidade, ela também entende que a literatura é criação, ou seja, diferenciação em relação à realidade. Apesar disso, dessa breve ponderação presente em seu texto, sua leitura segue os rastros da semelhança que pensa a violência totalitária sobre a guerrilha do Araguaia da narrativa cujas “estratégias ficcionais”, nos termos da autora (Abreu, 2020, p.7), “possibilitam recriar simbolicamente esse espaço de transação que permite o trabalho do luto”, compensando a impossibilidade da celebração funerária que cuida da memória dos mortos para os familiares e companheiros sobreviventes ao mesmo tempo em que permite a refacção de uma história individual incompleta.

Coronel, ao contrário, ecoa o que diz Gomes sobre a literatura com função de ritual fúnebre: a respeito da obra de Liniane Haag Brum, diz que esta reagiu com os recursos da criação literária ante a ausência dos restos mortais que inviabiliza a ritualística fúnebre. Em outras palavras, a literatura assume, da perspectiva de Coronel, a função de promover o luto, de modo que o romance seja entendido como uma resposta-epitáfio aos familiares do desaparecido cuja narrativa registra. O romance é, portanto, uma homenagem fúnebre cuja forma compósita e desigual “atende à necessidade urgente de atravessar barreiras superpostas de impedimento, tanto de natureza institucional quanto interna, na constituição do discurso possível, heterogêneo e fragmentário, acerca da experiência traumática da perda inexplicada de um familiar” (Coronel, 2021, p.147).

Ginzburg (2020), que não analisa um romance propriamente dito, mas um conto que tematiza a ditadura, na mesma toada de Cury, Ginzburg problematiza a questão central de “O velório”, de Kucinski, que é a ausência de um corpo a ser velado, dado que o personagem entendido como morto é um desaparecido. Sua questão central é, portanto, discutir a tensão entre “a sinalização de uma morte e a ausência do cadáver e entre as premissas tradicionais do ritual e a ausência do padre na condução do velório” (Ginzburg, 2020, p.115). Para cumprir tal intento, o autor problematiza o luto fazendo um paralelo entre a ausência do cadáver e a ausência ou apagamento da história dele, que é a história da ditadura. Assim que velamos todos um cadáver ausente, uma história apagada, um corpo nacional de corpos desaparecidos, uma história nacional de histórias não contadas. O luto, portanto, e a tentativa de sua

superação através de um velório sem corpo, é a figuração da dor dos sobreviventes ao regime e sua tentativa de elaboração do trauma da perda de um ente querido.

Nos casos das figuras do delator e do desertor, analisadas por Marques (2020) no contexto de *Não Falei*, de Beatriz Bracher e de *Azul corvo*, de Adriana Lisboa, o instinto de proteção do próprio corpo se sobrepõe aos interesses coletivos, o que não deixa de ser outra forma de trauma a ser resgatada na história seja sob a forma da síndrome do sobrevivente, da culpa por continuar existindo enquanto outros companheiros sucumbiram lutando, da manipulação dos afetos para o colaboracionismo, da transferência da responsabilidade dos crimes cometidos pelo Estado para o indivíduo que delata ou deserta, transformando-os de vítimas a réus. Para a autora, os dois romances que analisa possuem valor testemunhal quanto às agruras do regime, muito embora os personagens principais de cada um, delator e desertor, não desempenhem o papel que se espera de uma testemunha de catástrofes. Seu artigo, portanto, mostra os reflexos das memórias individual e coletiva no plano da História, mostra as consequências da apropriação da história política do país na lembrança do delator e do desertor. Assim, “mais do que oferecer um testemunho de uma época de opressão, essas duas obras ‘empenhadas’ pretendem, portanto, analisar psicologicamente o peso desse legado histórico tanto sob as próprias vítimas do regime, quanto sob seus herdeiros mnemônicos, bem como a sua manipulação - sob a forma de memória ou esquecimento - pelas instâncias de poder” (Marques, 2020, p.4).

A partir de outro olhar, expande-se a reflexão de Marques: José Carlos de Freitas, ao pensar a representação da inculcação da culpa tematizada pela personagem central do romance de Bracher que analisa, o *Não falei*, coloca em questão a representação da tortura e do trauma. O autor traz à tona toda uma discussão a respeito do fenômeno da violência de Estado e da tortura, demonstrando suas imbricações e relações mais profundas com a imputação da culpa sobre a vítima pelo tratamento desumano que recebe e que faz espalhar ao redor dos que a conhecem. A culpa é discutida nos termos de ser um mecanismo de manutenção do *status quo* social que resulta da violação da humanidade do sujeito, uma violência que separa abruptamente o que é consciente e racional do inconsciente.

Através do estudo de “O velório”, conto de Bernardo Kucinski, Maria Zilda Cury defende que “a literatura seria um arquivo onde os corpos ficcionalizados de desaparecidos políticos ‘ganham corpo’” (Cury, 2020, p.46) já que trata do tema do desaparecimento político e o direito personalíssimo à verdade do corpo, à posse do corpo, tomando a literatura como espaço de afirmação de uma ética da memória. Seu argumento perpassa a ideia de que “a literatura é um modo de escuta dessas vozes silenciadas, uma forma de torná-las

novamente audíveis, de expor a dor da ausência para além do círculo familiar, mesmo que de modo inevitavelmente lacunar e sempre contraditório” (Cury, 2020, p.47). A reflexão que a autora propõe sobre a questão da literatura como um lugar de reivindicação por direitos e de proposições que defendam uma política da memória, bem como um espaço de resistência e denúncia contra as agruras do regime ou, ainda, um meio de vivenciar o luto e a morte imprimem à literatura, como Cury mesmo propõe, um teor testemunhal.

Para Cury (2020, p.45), no cenário literário atual há “uma importante vertente da literatura brasileira contemporânea, aquela que encena nos textos ficcionais a memória dos assim chamados anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira iniciada em 1964”. E muito embora literatura e memória não se confundam uma vez que a primeira trabalha a segunda de modo especial, “a ficção brasileira contemporânea volta-se para essa temática como uma forma de enfrentar o evento traumático para elaborá-lo” (Cury, 2020, p.46).

A literatura brasileira contemporânea é, então, o espaço em que também se elaboram as apreensões do vivido em uma via de mão dupla: quem elabora determina o elaborado pela catalisação e prisma da matéria em elaboração através de suas personalidades; e o produto de tal processo, a matéria elaborada, determina a personalidade que a elaborou no sentido de mudá-la quanto ao seu estado pré-elaboração. Nesse sentido, a pós-memória trabalha a ditadura não só na concretude dos fatos vividos pela geração que transfere a herança memorial, mas também a geração herdeira se apropria subjetivamente da experiência narrada incorporando-as na formação de suas personalidades. A ditadura, portanto, aparece na narrativa pós-memorial, diluída nas experiências outras da segunda geração.

Daí decorre o contínuo questionamento sobre os limites da linguagem, agora, para lidar com essa experiência herdada de uma geração primeira e incorporada nas vivências presentes de uma segunda geração. Mesmo porque a pós-memória não lida apenas com a herança familiar das memórias, mas é parte da segunda geração também os que, interessados pelo assunto, se dispõem a herdarem o que está registrado nos documentos. Em qualquer um dos casos está imbricada a relação entre elaborar os traumas e lidar com as perdas.

Disso decorre a noção de que a literatura contemporânea é também velório, epitáfio e enterro dos mortos e desaparecidos. De todo modo, estamos falando de uma literatura brasileira contemporânea que assume funções, organiza as práticas de modo compensatório e terapêutico, despindo-se da kantiana finalidade sem fim que despragmatiza o discurso a fim de que, na espessura da linguagem, perspectivize os múltiplos ângulos que signifiquem ser e existir, mesmo quando um dos ângulos seja o da morte: a que move em direção a matar e a

que move em direção ao morrer - ou tudo que somos enquanto labirinto, Teseu, fio, minotauro e Ariadne.

Como o trauma e a memória interferem na constituição das identidades ao longo do tempo é a discussão que sustenta o estudo de Júlia Azzi sobre *Não falei*, de Beatriz Bracher. Se “a ditadura civil-militar no Brasil é uma ferida aberta que não cicatriza, um trauma coletivo que não pode ser reduzido ao terreno do passado, visto que os reflexos dessa violência não-purgada se encontram até hoje na sociedade” (Azzi, 2021, p. 109), o debate gira em torno de como isso está refletido no percurso do personagem principal do romance que representa um trauma ficcional vivido por esse personagem ficcional (criado a partir de inspirações biográficas), afetando sua identidade e pertencimento familiar e social. Azzi (2021) demonstra que o passado não elaborado e apenas tamponado de tal personagem continua no plano da consciência e da inconsciência, gerando efeitos psicológicos do horror e das injustiças vividas durante a ditadura até que o acesso à memória comece a trabalhar a elaboração do trauma e a mínima capacidade de nomeação do inominável.

Os efeitos psicológicos do horror e das injustiças levam a descentramentos identitários em razão do contexto político da ditadura e dos deslocamentos que enseja. O personagem principal de *Estive lá fora*, de Ronaldo Correia de Brito representa isso na pele, deixando claro como acaba afetando os modos de lidar com sua individualidade e com as relações em sociedade. Vargas (2021) demonstra como as representações da história da ditadura na obra interferiram no trajeto do personagem, que carrega um tanto da autobiografia do autor.

Em termos de deslocamentos, as migrações forçadas e a condição do exílio desenraizam, desfazem algumas bagagens culturais. Embora trate de um romance brasileiro cujo tema é o autoritarismo, a obra *Írisz: as orquídeas*, de Noemi Jaffe, narra o percurso de sua personagem que se muda da Hungria para o Brasil em razão da Revolução Húngara de 1956. Camila Rodrigues Boff traz à tona a amplitude da violência autoritária que altera, inclusive, a ideia de pertencimento a grupos sociais específicos, de modo que o exílio e a migração que promove não é necessariamente territorial. O deslocamento de terra ou de grupo, no entanto, impescinde de uma adaptação que, por si, é uma forma de resistir ou reexistir. A questão que Boff aventa em sua análise também pensa que “recolher suas raízes e assentá-las em outra parte rompe com a lógica opressora e silenciadora” (Boff, 2021, p.242), funcionando como um meio de resistência subjetiva, individual, introspectiva.

De todo modo, independente da abordagem temática dada ao tema da memória sobre esse viés psicanalista em sentido lato, nos parece, a atribuição de funções à literatura que evoca esse tema, a subordinação da literatura ao seu papel histórico, político e social

contraposta à noção de que existem questões humanas que não estão exatamente obrigadas a estarem em função de grandes causas leva à ideia de que essa literatura poupa-se da realização do mal tematizando o mal, servindo como anestésico coletivo para a impressão de uma contribuição com a luta que, na verdade, se deixa violentar pelas regras inescapáveis do mercado que ambigualmente provoca a sensação de se estar apoiando tais causas pela falácia da amplificação discursiva por intermédio da literatura (que fala para os iguais, dentro de uma bolha específica) enquanto lucra com a proposição de tais pautas, controlando o imaginário coletivo.

5.6 Trilogia Infernal e Noite dentro da Noite: fortuna crítica do *corpus*

Como se pode ver, dentre tantos artigos mapeados até o momento, encontramos apenas dois sobre o romance *Noite dentro da noite* e nenhum artigo que analisa a *Trilogia infernal*, muito embora sobre ela tenhamos encontrado uma tese de doutorado. Os romances em questão são, portanto, textos de pequena fortuna crítica e isso, por si, já é um dado de extrema relevância. O que estamos pensando é: se nossa hipótese é a de que esses são romances que são ficcionalmente mais livres e se a teoria do controle do imaginário proposta por Luiz Costa Lima nos diz que tradicionalmente, ao longo da história da literatura Ocidental, houve um veto à ficção no sentido de que não se devia produzi-la e tampouco receber algum texto literário como ficção, faz sentido, então, pensar que nosso corpus, sendo ficcionalmente mais livre e menos lastreado ou ancorado por dados explícitos de realidade, tenham sido pouco comentados. Eles, de fato, são publicados e circulam minimamente no influxo de publicações contemporâneas sobre a ditadura à medida que, mercadologicamente, existe um interesse nesse tipo de publicação. São, portanto, publicados no contexto da especulação do lucro do tema em termos literários. No entanto, como exploram mais a metáfora, a espessura da linguagem, a amplificação da produção de sentido, embora tematizem a ditadura, acabam menos explorados pela crítica do que os textos que diretamente explicitam a representação do factual pura em detrimento de um trabalho com a ficção mais elaborado.

É importante dizer que *Noite dentro da noite* e *Trilogia infernal* são diferentes em termos ficcionais. Cada um deles têm especificidades quanto à produção de diferença sobre o fundo de semelhanças, i.e., quanto ao efeito mimético, justamente porque a espessura da linguagem, as camadas de estruturação da metáfora são gradualmente diferentes. No entanto, em relação aos romances que a crítica analisou e à forma como os recebeu, podemos considerá-los, ambos, ficcionalmente mais livres, a despeito dos graus diferentes de liberdade. Sobretudo porque o último volume da *Trilogia infernal* acaba diminuindo a aposta na metáfora dos dois primeiros volumes.

O ensaio de Olivieri-Godet inserto no segundo dossiê da *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* tem por título “Estilhaços da memória no pântano da história: Noite dentro da noite, de J. R. Terron”. Esse ensaio tem dupla importância nesta análise: a primeira, como os demais ensaios sob análise, ele confirma os pontos da nossa cartografia da crítica sobre o romance aqui em questão; a segunda, trata-se de um texto sobre o romance que

defendo como ficcionalmente mais livre ou menos controlado pelas forças mercadológicas que têm sua matriz hiperreferencializada, como se verá.

Olivieri-Godet mostra, em seu artigo, como *Noite dentro da noite* é moldado, no plano da forma e dos temas, pela questão da memória em diversos sentidos. Assim, ela chama a atenção para o fato de como as experiências de violência do passado ultrapassam as barreiras do tempo e se encontram no presente da narrativa do romance. A autora preocupa-se, portanto, em refletir sobre as relações entre memória, história e ficção e o modo como esses múltiplos passados são parte da recriação ficcional da ditadura militar de 1964 e como esta, parte dos múltiplos passados de violência evocados pela obra, ressoam e provocam efeitos no presente da narrativa.

Essa persistência do passado no presente que emoldura a rememoração da história e suas ressonâncias nos dias de hoje misturam, na elaboração ficcional, fatos históricos, mas também fatos biográficos do autor que, mesclados à elaboração ficcional - em muito, em nossa opinião, aos moldes do que Iser (2013) propõe -, ressaltam uma espécie de “virtualidade do real”, nos termos de Olivieri-Godet. A rememoração dos episódios biográficos ou históricos do passado revela - e assentimos com essa afirmação da autora - uma complexificação do tempo da narrativa que, por meio do musgo que a atravessa, conecta várias camadas da memória cultural. Também concordamos com a autora quando ela diz que *Terron* traz no romance em questão outra modalidade de representação dos tempos da ditadura de 1964 que foge ao realismo crítico estrito padrão, por exemplo, do romance pós-64, aquele publicado durante o golpe.

É de se concordar com a autora sobre o fato de que a obra trabalha, portanto, sob a dinâmica de uma evocação da memória individual, em termos biográficos, e coletiva, em termos históricos. Também é verdade que a obra “incorpora diversos estratos históricos que se superpõem, rememorando de maneira fragmentada e descontínua as experiências trágicas das guerras do Paraguai (1864-1870); da “Era Vargas” e do período de repressão da ditadura (1930-1945); da ditadura militar e da Guerrilha do Araguaia (1964-1985)” (Olivieri-Godet, 2020, p.4). Faz sentido, igualmente, que a obra também transpasse fatos que “marcaram e conformaram o território do Chaco paraguaio e do Pantanal, revisitando a história da fundação, por imigrantes alemães, da colônia ariana Nueva Germania, no Chaco paraguaio (1887)” (OLIVIERI-GODET, 2020, p.4), referindo-se “ao processo de espoliação territorial e à violência contra os povos indígenas (...)” (Olivieri-Godet, 2020, p.4).

No entanto, me parece que isso não se dá de modo tão objetivo quanto à autora faz entender. Todos esses fatos estão diluídos, e muito, em uma trama maior, a perda da memória

de uma criança que cresce sem saber suas origens. Não me parece também que o autor despreza o princípio da verossimilhança uma vez que esta, nos termos de Costa Lima, perspectiva teórica a partir da qual trabalhamos, é o ponto de partida através do qual a mimesis acontece, mimesis essa que é propulsora da elaboração ficcional. Por isso é possível concordar com o que diz ao afirmar que

não se trata mais, para o autor, de elaborar uma representação realista, expondo as batalhas ideológicas travadas na época ou testemunhar a experiência da guerrilha, até porque não a viveu. Opta por desviar-se dos dados factuais, investindo na ficcionalidade, convocando novos sentidos a partir da fatura complexa, intrincada e radicalmente inovadora da narrativa (Olivieri-Godet, 2020, p.6).

É preciso pensar também sobre o fato de que o romance assemelha-se para diferenciar-se posteriormente desses fatos, diferença que se dá via imaginário, via uma autoindicação da ficcionalidade que trabalha com a narração de acontecimentos que são como se fossem os reais, mas não o são pelo saldo de diferença que a imaginação trabalha. Assim, é problemático dizer que o romance traz em si memórias específicas, senão que as evoca, principalmente, na chave dessa diferenciação, sendo, portanto, ficcionalmente mais livres e, então, menos realistas. O que não autoriza, na nossa opinião, dizer sobre o caráter distópico da novela, mesmo porque o que é o fantástico ou o distópico senão intensidades diferentes de ficcionalidade narrativa trabalhadas no âmbito do imaginário? É correto, no entanto, dizer que a forma do romance evoca o funcionamento da memória em termos estéticos, através do que a autora assinala como a descontinuidade, a fragmentação, a errância, a superposição e imbricação de planos temporais narrativos, a impressão de palimpsesto que a narrativa dá, a intertextualidade, etc.

Pensar como a presença da intertextualidade pode liberar o ficcional quando transformada em metáfora (embora isso aconteça em um pequeno grau no conto analisado) é o que faz Jacob Brown, que não analisa um romance, mas uma narrativa curta de *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu, publicado em 1982. Sob a crítica à ditadura militar, escrita no momento de redemocratização, o conto acontece nas referências presentes em suas entrelinhas a quadros, canções, poemas e filmes estrangeiros de modo a, conforme a leitura do autor do ensaio, possibilitar que os protagonistas Raul e Saul possam concretizar, longe do contexto repressivo, seu relacionamento amoroso.

A intertextualidade em si, que entremeia a pintura de Van Gogh e o poema de Whitman com produções Hollywoodianas e boleros em espanhol, a mistura da alta cultura canônica com a indústria cultural, sugere para a nossa leitura, como apontamos no primeiro capítulo, o fato de o mercado da cultura começar a ganhar força e alcance durante as décadas

de 1970 e 1980 e, mais do que isso, começar a ser incorporado em outras artes, como a literária, como elemento gerador de reflexão na fatura da literatura. Mas a transformação desses elementos em metáforas, para além da reprodução deles mesmos enquanto dado, como o barômetro de Barthes, indicia uma possibilidade de lidar com o real na construção ficcional que ultrapassa a referencialidade por ela mesma.

Apesar dessa leitura que valoriza, de fato, a metáfora nesse aspecto específico do conto, mais uma vez, nos deparamos com a ideia da literatura com a função de arquivo, de acordo com o todo do ensaio de Brown. Nos termos do autor, “a intertextualidade poética, artística e audiovisual ilustra a ideia desenvolvida por Eurídice Figueiredo (2017) da literatura como arquivo da ditadura brasileira” (BROWN, 2020, p.4). Ou ainda: “o uso da intertextualidade no conto como testemunho da lenta abertura e, simultaneamente, a persistente repressão cultural durante os últimos anos da ditadura brasileira” (Brown, 2020, p.3). E, para além da função de arquivo e testemunho da história, o conto também é pensado como resistência e denúncia contra o discurso homofóbico e nacionalista. Embora o argumento central do texto seja a questão da intertextualidade, o ensaio não deixa de apresentar os elementos da cartografia da crítica aqui proposta.

É fundamental a afirmativa que Olivieri-Godet (2020, p.9) faz sobre o fato de que “a perspectiva sustentada pelo romance é a de que a barbárie é constitutiva do mundo humano, ela tece o fio da continuidade histórica”. Essa afirmação retoma o que dizíamos no início desse capítulo sobre o fato de que a história do Brasil é uma história autoritária com alguns intervalos democráticos. É uma história de violência e barbárie com alguns respiros de melhor aceitação da diversidade em múltiplos aspectos (político, social, econômico, cultural...). Daí fazer sentido o que diz aqui: “a ousadia formal da ficção de Terron aposta numa construção narrativa labiríntica, de múltiplas vozes e versões, acentuando o caráter intangível e contraditório do real” (Olivieri-Godet, 2020, p.9).

A questão, para nós, diante dessa análise é, para além das discordâncias já assinaladas, o fato de que essa perspectiva de análise, em contraste com o que proponho, é essencialista e, muitas vezes, imanente, não considera que a ficcionalidade é a criação da realidade interna da obra porque há jogos de poder que a favorecem no âmbito da cultura, da política e da economia. Isso não é um problema, em si, é apenas um método de abordagem diferente do que estou propondo, mas igualmente válido.

Estamos pensando que a ficcionalidade é a suspensão do real de acordo com um horizonte de produção de sentido permitido e aceitável em determinados períodos. *Noite dentro da noite* é o romance de 463 páginas, que evoca a ditadura a partir de contextos

autoritários anteriores, porque existe um interesse nesse tema no período de publicação que é favorecido pelo interesse do mercado editorial em fazer circular esse tipo de narrativa. É o que estamos tentando pensar desde o início da tese. O mercado editorial hoje, portanto, tem não apenas interesse nessas questões como entende que elas são lucrativas o suficiente para serem postas em circulação como nicho, o do romance pós-ditatorial contemporâneo.

Na mesma coletânea de artigos em que encontramos o texto de Olivieri-Godet, nos deparamos também com o texto de Cristiane Checchia, “Fronteiras e esquecimento: Noite dentro da noite, de Joca Reiners Terron”. Nele, a autora defende que “o romance desenha uma paisagem geográfica e linguística de fronteira que até recentemente permanecia bastante à sombra da tradição literária brasileira” (Checchia, 2020, p.6). Essa observação é fundamental e assente com o que dissemos no parágrafo anterior: essa paisagem linguística e geográfica nova na literatura brasileira ganha espaço agora por uma série de mecanismos de controle do imaginário que, negativa ou positivamente, têm interesse na circulação desse tema em termos de mercado editorial. É sobre isso que esta tese está refletindo.

Embora a observação seja bastante pertinente como argumento central do ensaio de Checchia, ela também não discute o que enseja a entrada dessa nova paisagem linguística e geográfica presente em Terron na cena da literatura contemporânea brasileira. A sequência da reflexão proposta para o argumento central vai em direção ao fato de que o romance de Terron constrói uma paisagem de fronteira entre o estado do Mato Grosso do Sul e o Paraguai e, contudo, a ideia de fronteira também estaria presente no que concerne às divisórias temporais dos momentos autoritários constitutivos da história do Brasil, como a “história traumática das áreas de expansão nacional sobre territórios indígenas, militarizadas, embrutecidas, nas quais a violência pública e socialmente capilarizada frequentemente esmaga a intimidade dos sujeitos” (Checchia, 2020, p.6). Por isso é importante o que assinala ao fazer seu leitor lembrar de que “as práticas violentas socialmente enraizadas nessas bordas de território, que vão além do período de exceção e deitam raízes profundas no passado” (Checchia, 2020, p.7).

A pergunta que ronda nossa análise de *Noite dentro da Noite* é, portanto, quais os interesses por trás da tematização dos indígenas, das relações humanas e não-humanas, da ditadura, das violências que constituíram o território brasileiro? Por que esses temas passaram a integrar os processos de mimesis e ficcionalidade na produção literária atual? Por que influxo tão grande, como disseram inúmeros pesquisadores, de acordo com o capítulo anterior da tese, de romances com esses temas? E, por fim, qual a linguagem de *Noite dentro da noite*, que o torna diferente dos demais romances parte desse influxo?

Checchia, porém, não deixa de reforçar as categorizações de nossa cartografia da crítica quando situa sua discussão toda nos limites da problemática da política da memória, inexistente no Brasil, segundo ela, em relação à ditadura militar. Em seus termos, a sociedade brasileira investiu em uma “máquina de esquecer” (Checchia, 2020, p.2) com a publicação da Lei da Anistia, que impediu a consolidação de uma “cultura da memória no Brasil” (Checchia, 2020, p.3). Em contrapartida, os romances publicados recentemente, escritos pelo que Checchia entende como escritores de segunda geração - da perspectiva da Pós-Memória (de Marianne Hirsh) -, nas tematizações que suscitam por intermédio de uma estética de deslocamentos, fluxos e experiências entre idiomas, cidades, exílios, fronteiras, representam “uma resiliente luta contra o esquecimento” (Checchia, 2020, p.3). Luta essa que faz “lembrar o passado recente, mas também focar os olhos no presente” (Checchia, 2020, p.3).

A partir desse aspecto Checchia não deixa de confirmar o outro ponto de nossa cartografia da crítica, que diz respeito ao papel desses romances em relação ao presente. Considerando a importância da imaginação como insurgência contra o passado e o presente, a autora frisa que *Noite dentro na noite* funciona não apenas como insurgência contra o passado silenciado, mas também atualiza, “em um movimento de lembrança às avessas” (Checchia, 2020, p.8) o olhar para a história desde um presente que insiste em fazer pensar sobre reacionarismos e estreitamentos do ambiente democrático. Em outras palavras, o presente, desde o golpe de 2016 até a consolidação e atuação do movimento bolsonarista, nos obriga a pensar memória e esquecimento não como algo que esteve distante nos anos de chumbo, mas como fantasmas que têm nos assombrado.

Já a *Trilogia Infernal* foi objeto de estudo de Berttoni Licarião em “Sintomas de precariedade: a memória da ditadura na ficção de Bernardo Kucinski e Micheline Verunsch”. Na apresentação da tese, o autor fala que, de um modo geral, a última década configura um novo ciclo de memória cultural “duplamente assinalado: por um lado, pelos trabalhos que culminaram na publicação dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade em 2014 e, por outro, pela polarização política ocorrida a nível nacional que engendrou o bolsonarismo e levou Jair Bolsonaro à presidência do Brasil em 2019” (Licarião, 2021, p.14). Assim, de sua perspectiva, a Trilogia estaria inserida no ciclo de memória cultural da CNV de modo que ao tematizá-la, coloca em questão o fracasso das instituições.

Nesse contexto, o que interessa à Licarião é, tendo como ponto de partida dois eixos paradigmáticos - esquecimento e violência -, investigar “de que maneira a individualização do trauma da ditadura, relacionada à ausência de uma justiça de transição e à política de apagamento promovida pela Lei da Anistia de 1979, têm se manifestado na produção

ficcional dos últimos anos” (Licarião, 2021, p.13). O autor demonstra, em detalhes, nas minúcias de cada volume da trilogia, como, na sua opinião, a narrativa de Verunschik, sem se abandonar a realismo politizados, opta por estruturas narrativas que informam um entrelace entre ética e estética. Isso porque a ele interessa pensar “(...) como a ficção pode desenterrar aquilo que a história sepultou, experiências silenciadas ou preteridas por um presente pretensamente pacífico” (Licarião, 2021, p.29). O que ocorre é que

(...) a carência de justiça, o trauma não elaborado, a perpetuação da violência e a precarização da memória são muito mais que temas transversais às obras? são sintomas sociais do esquecimento que impactam as estruturas narrativas, estabelecem uma dimensão testemunhal para os textos e resgatam a capacidade reparadora da imaginação (Licarião, 2021, p.29)

Sua tese joga luz sobre como a Trilogia trata de uma violência que não se restringe apenas ao ocorrido durante a ditadura, mas que esta é um desdobramento das várias temporalidades históricas do Brasil em que ao autoritarismo da repressão se somam a “violência colonial, escravagista, patriarcal e sua face ‘moderna’, a violência impune dos homens, do estado, do poder e dos militares” (Licarião, 2021, p.205), formando-se assim a atual identidade nacional do país. Isso seria narrado, em segundo plano, enquanto, em primeiro, teríamos a narrativa do “processo de reconstrução de uma memória familiar, privada e violenta, que se revela indissociável da esfera pública e da história de violência institucional do país” (Licarião, 2021, p.191).

Licarião enfatiza que o percurso narrativo da personagem principal, que passa pelo processo natural de, da adolescência à adultez, consolidar sua identidade, acaba atravessado por um tema fundamental. Para a personagem principal, a construção de si passava pelo eixo temático da justiça: “(...) resgatar a mãe do esquecimento e entregar às vítimas de seu pai torturador” (Licarião, 2021, p. 192) à CNV. No entanto, conforme pontuado pelo autor, isso não se dá sem que seja parte da construção de sua personalidade com uma consciência aguda das suas condições reais e ideais de ser mulher no mundo. A busca pela mãe e o destronamento do pai não se dão sem que passem pelo filtro, de Laura, de, ao passo que consolida sua personalidade, coloca em questão a sua situação enquanto mulher no mundo. Daí o ressalte do autor da tese de que a Trilogia também está marcada pelo tema da violência de gênero, não apenas pelo crime do pai cometido contra a mãe da personagem principal ou pelo tratamento violento recorrente à madrasta da personagem principal pelo mesmo pai, mas no entrelace da violência de gênero com o próprio tema da ditadura militar ou com o contexto da vida no “Brasil Profundo” (vide o percurso narrativo da Abutra e da mãe adotiva dos meninos, por exemplo).

De todo modo, o percurso narrativo de Laura, a personagem principal, dá forma a um percurso narrativo ideal, no sentido de ser propositivo sobre o modo como a sociedade brasileira, em geral, e especificamente o Estado deveria se comportar em relação aos crimes cometidos, não apenas no âmbito da ditadura, mas aos crimes cometidos em qualquer contexto: “é preciso nomear o trauma, apontar seus perpetradores, levar justiça aos agentes da falta e — fundamental à fatura da *Trilogia infernal* — expor, no intuito de identificar e compreender, as raízes da violência” (Licarião, 2021, p.256). No entanto, essa não foi a realidade da CNV, nem no plano real, nem na estrutura ficcional do romance. Aliás, a CNV representada - como na vida real - deixa o pai torturador impune e anônimo, anomia essa alusão à ineficiência da própria instituição. Nos termos do autor, “(...) frente à ausência de justiça da CNV a narrativa de Laura deixa claro seu manifesto: não julgar torturadores e não escrever seus nomes faz parte de um mesmo regime de esquecimento” (LICARIÃO, 2021, p.257).

Vejamos que, se de um lado, Licarião ressalta as constrações da metáfora, da perspectiva de análise que atrela o representado às discussões históricas, políticas e de memória, de outro ele afirma que diferentes vozes se articulam em relação aos discursos do passado e do presente e contribuem com a manutenção da memória de um trauma cultural “sem, contudo, abandonarem-se a realismos politizados, optando por estruturas narrativas dialógicas que entrelaçam ética e estética” (Licarião, 2021, p.22), como já ressaltamos. O que o autor demonstra é que o trabalho com a forma do romance, o trabalho estético das estruturas que sustentam a narrativa de Laura, se dá de tal maneira que deixa entrever, metanarrativamente, o valor poderoso da imaginação através da palavra. Para tanto, cita Iser na defesa de que

A arquitetura da *Trilogia infernal* é composta por duplos, elementos simétricos, citações, construções trágicas, metafóricas e irônicas. Além disso, trata-se de um “texto ficcional” como definido por Wolfgang Iser (2013, p. 31, grifo meu): uma obra que “contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário.” (LICARIÃO, 2021, p.194).

O autor, portanto, mostra a ancoragem referencial, mas não deixa de considerar a ficcionalidade decorrente do trabalho estético - o que não discordamos: o trabalho estético, de fato, amplifica as possibilidades semânticas do texto. Ele realiza uma leitura que demonstra as particularidades dos recursos que sustentam a estética do texto e as direciona para a defesa de sua tese: como o texto serve, ainda que trabalhando ficcionalmente, à efetivação de uma “justiça de transição paralela”. Trata-se de uma interpretação que abre as portas do ficcional e

dela acena para a pulverização do concreto consciente de que, para além da circunscrição do seu argumento, o universo é tão profundo e importante quanto o explorado.

5.7 Um epílogo possível, um prelúdio ao porvir

Ante tudo o que até este ponto foi exposto, temos aqui uma última análise de um último ensaio. Estudando *De mim já nem se lembra*, de Luiz Ruffato, Duarte de Oliveira (2020) propõe que tal romance, entre ficção e realidade histórica / biográfica, “nem é um retrato do período ditatorial brasileiro, nem uma escrita caracterizada como autobiográfica, embora tenha muitos indícios que conduzam a essa categorização (...)” (Oliveira, 2020, p.191). Mais ainda,

que *De mim já nem se lembra* se encontra no limiar, neste (não) lugar instigante de passagem, propício para esta contaminação entre o pessoal e o coletivo, o eu e o outro, a ficção e a história, o estético e o político. Político no duplo sentido de uma intervenção crítica nos modelos de romances sobre o período ditatorial brasileiro e, também, na história propriamente dita da década de 70, na qual se insere a história pessoal e familiar do autor Luiz Ruffato e de seus duplos: o autor e narrador ficcionais (Oliveira, 2020, p.192).

Poderíamos tomar essa leitura como a base para o que estamos pensando. Não ser retrato do período ou escrita autobiográfica, ficando entre o subjetivo e o coletivo, entre ficção e história, entre o estético e o político... ora, não seria mais ou menos por esse o caminho através do qual Costa Lima propõe sua teoria do ficcional? E mais, a presença oblíqua do dado de realidade, como algo que é a base verossímil sobre a qual se propõe, em diferentes graus, uma autoindicação que não se encerra na pura descrição da realidade, que anuncia a introdução de algo novo, uma invenção, algo novo, uma metamorfose do real, no sentido de se propor a “suspensão da descrença”:

É exatamente essa suspensão do pacto ficcional que afeta o leitor de *De mim já nem se lembra*, levando-o a não se deter na cesura entre o autobiografismo do autor real e sua dimensão ficcional dado que o romance não o faz, visto que lança mão de dispositivos narrativos que os integra num continuum de diálogos, descrições, comentários etc. que acabam atingindo, também, a esfera representacional do período ditatorial brasileiro, cuja presença se faz obliquamente e sem alardes por meio de cartas, que não são ‘representadas’ mas ‘mostradas’, diferença essencial entre a mediação e a (aparente) não mediação (Oliveira, 2020, 180).

A presença que se faz oblíqua e sem alardes corresponde a uma ideia de representação ficcionalmente um tanto mais livre. Ou seja, o trabalho com a espessura da linguagem e com sua apresentação gera o efeito de se estar diante de uma outra realidade que é “como se” fosse esta, real, fática, mas é outra, de outra natureza, artificial? linguística? mas dotada de tanta realidade quanto à realidade mesma. Daí a importância da discussão de *De mim já nem se lembra*: uma obra que foi construída sobre uma base tão real, descolou da realidade a própria referência para trabalhar os vazios, o aberto, via metamorfoses possíveis, de acordo com o prisma de cada leitor-catalisador. É um romance sobre a ditadura, sobre o proletariado na década de 1970, sobre o adultecer, sobre os acasos da vida, sobre o constante por um triz da

vida, suficiente para num átimo ser morte. *De mim já nem se lembra*, como Duarte Oliveira demonstra, dá um exemplo de despragmatização do imaginário. Sem ser político, politiza a existência por vias diversas.

Por contraste a essa análise, a essa altura já é possível dizer que a crítica do romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro está atravessada por três modos de pensar essa literatura: a Histórica, que discute essa produção literária a partir dos fatos passados, constitutivos da história oficial e presente nos documentos e fontes históricas; a Sociopolítica, que analisa tais textos através das condições conjunturais do presente, problematizando os restos do passado no agora e as novas formas de pensá-lo desde as condições políticas e sociais hoje; e a Memorialística, de viés psicanalítico, que toma a literatura como condição para expurgar os traumas da ditadura, resolver o luto e as cerimônias fúnebres ausentes de um corpo, etc.

Cada perspectiva que conforma nossa cartografia crítica neste presente diz, desde este agora, sobre um lugar do literário nisso que comumente se chama de contemporaneidade. Esse horizonte de expectativas sobre o lugar do literário hoje retoma, é claro, algo da tradição e sobre ela repropõe alguns aspectos. Nesse sentido, podemos dizer que de uma perspectiva majoritária, o lugar do literário está alicerçado por uma pragmática que dispõe a literatura como instrumento de expurgação, cura, luta política, crítica social, arquivo, documento, etc. Não que a literatura não carregue em si tudo isso. Contudo, vimos que a crítica literária do romance pós-ditatorial contemporâneo brasileiro analisa suas obras pelas lentes dessa pragmática olhando nela o que há de real e factível. Além disso e por isso, vê-se que a ética, de um certo modo, superou a estética nesse caso. É claro que isso é uma demanda dos tempos, dos discursos em circulação na sociedade, que tem requerido tanto de tal pragmática que importa pouco as possibilidades metafóricas e o que ela nos diz a nosso respeito.

Sabemos, parece que retomamos a clássica-moderna dicotomia sobre uma arte engajada ou uma arte linguisticamente bem composta. Mas definitivamente não é esse o caminho. Nossa ideia é inverter o olhar para potencializar o tipo de leitura que a crítica já faz. O que quer dizer que pensamos que se olharmos mais para a fatura da elaboração literária no que concerne sobre o que determinada literatura tem de diferença em relação à realidade, potencializaremos as possibilidades de (re)leitura dessa realidade após a metáfora literária. Com isso também não queremos dizer que toda literatura é diferente do real, mas estamos pensando que existem obras com maior e menor diferenciação em relação à realidade. Quanto maior a distância do real, maiores serão as possibilidades de leitura desse real. É como o que está posto na famosa máxima de Saramago: “é preciso sair da ilha para ver a ilha”. Essa é a

fundação do pensamento costalimiano sobre a mimesis, que é a base para se pensar o chão da mente, a constituição disso que nomeamos ficcional.

A cartografia da crítica, seja no âmbito Histórico, Político ou Psicanalítico tal qual aqui colocamos, está pensando seu *corpus* pela chave da semelhança com o real, ainda que proponha pensar as relações dessa realidade com a elaboração ficcional. O problema é que, de modo geral, essa crítica não apresenta uma base epistemológica de uso do que chama de ficção, deixando sua discussão estetizante, nos termos de Marquard (2022). Todas elas continuam com análises norteadas pela semelhança que possuem com a realidade e não a extensão de sua ficcionalidade. E é preciso frisar que se, por um lado, tratar a realidade como ficção enfraquece a luta política - porque a ficção, pela teoria da ficcionalidade, potencializaria o embate multidirecionalmente pelo seu poder de metamorfose e metáfora -, por outro lado, tratar a ficção como realidade enfraquece essa potência metamórfica e metafórica da arte. Estetizar enfraquece a arte e enfraquece a luta na redução de tudo a um padrão explicativo do mundo. É preciso entender que a redução da leitura à semelhança impede a potência reflexivo-filosófica que advém da diferença em relação à realidade que só a ficção traz.

Não estamos, portanto, dizendo, que a literatura não esteja atravessada pela história, pela psicanálise ou pela política. Estamos dizendo que esse atravessamento é resultado de um lugar próprio (o que não quer dizer autônomo) da literatura desde o polissistema literário, parte do polissistema da cultura. Se pensamos a semelhança, pensamos as matérias próprias da sociologia, da história, da psicanálise. Se pensamos o literário, pensamos seu polissistema como um todo e as intersecções que possui com os demais polissistemas constitutivos do polissistema da cultura. E isso se dá à medida que pensamos a diferença em relação ao real, presente em cada texto, em maior ou menor grau. Porque é possível fazer isso, podemos pensar melhor o mundo e as formas de conhecê-lo, potencializando as lutas, as possibilidades de cura, as formas de registro.

No entanto, e este é o ponto fulcral desta tese, o fato de prevalecerem, sobre o romance de que tratamos, olhares de ordem pragmática que pensam a semelhança com o real sem definir, exatamente, o que entendem por ficção no processo de se comparar a semelhança com o que descrevem como elaboração ficcional é sintomático do controle do imaginário. Isso significa que dizer que a semelhança com a realidade é o constructo ficcional reforça a ideia da estetização da literatura ou da literatura com função pragmática e exclui da leitura literária as muitas possibilidades de explorar a espessura da metáfora para além do fato, para além do lastro – isso reforça as estratégias de prospecção dos discursos monetariamente

rentáveis por parte do mercado e coloca freios na exploração da matéria humana pela imaginação que potencializa as atribuições de sentido.

Chegamos ao fim de um raciocínio que não encerra, de modo algum, os debates que aqui consideramos ter apenas iniciado. O que temos aqui é a fundação de uma construção que ainda está em curso.

O controle do imaginário contemporâneo, sendo mercadológico-midiático, tem também como mecanismo construtivo a referencialidade. É certo que não há comunicação sem referencialidade. A linguagem se faz na dinâmica dos dois eixos descritos por Costa Lima: onde o factível falha ou precisa de expansão semântica, a metáfora trabalha; o metafórico precisa da referência para que se possa traçar suas possibilidades de significação.

Em um país, todavia, com uma história e com uma diversidade como a nossa, em que se insiste constantemente em afirmar nossa unidade na diversidade, fica possível entender por que nos apegamos tanto aos fatos. Nós continuamos lindando, o tempo todo, com a ausência de um “mito fundador” pela recusa ou pela tentativa retórica de embelezamento de uma história cujo começo seja a violência colonizatória de intenção homogeneizante da cultura e dos povos.

A literatura brasileira, essencialmente política desde sua fundação (tomando os nossos românticos, realistas, parnasianos, simbolistas e modernistas), ainda lida com a necessidade insistente de uma unidade da pluralidade que nos constitui. A nossa literatura ainda está parada no momento em que a arte literária esteve nesse lugar de oferecer mitos fundacionais que ajudassem a estabelecer uma origem comum que nos comungue de união e sentimento – de unidade - nacional.

Nós não temos e nunca tivemos um mito fundador⁶³ e a nossa identidade sempre esteve em disputa. O que conseguimos com o *cultural* e o *historic turn*, com os Estudos Culturais, com a *New Left*, com os Estudos Decoloniais, com a *Pink Tide*, com os governos do PT, foi demonstrar a diversidade e a pluralidade que nos constitui, inclusive nas versões ou perspectivas da nossa história. Assim, faz sentido nossa internalização e enraizamento da tradição da verdade na base de nosso pensamento. Toda essa história e perspectivas em disputa requerem que constantemente os diferentes segmentos sociais apresentem e lidem com os fatos, reforçando e divulgando o que outras áreas já trabalham. Por isso a literatura tem sido esse lugar psicanalítico, de resistência política, de memória, de documentação e de tantas outras formas de pensamento, preterindo a ficcionalização. Por isso ao nosso mercado interessa o que venda e vende mais o que é factível.

⁶³ Devo essa reflexão ao professor e escritor Jeferson Tenório, que me proporcionou os *insights* dessa discussão em sua disciplina “Luso-African Literature in a Post-Colonial Context: a Decolonial Reading of the West” na Brown University.

A democracia que temos nos tornados, a despeito dos momentos autoritários que intervalam esse processo, cada vez mais dispensa a unidade (ainda bem!) para assentar a diversidade como um ponto de partida saudável para nos construirmos de forma plural (e, quem sabe, tornar a ficção algo que venda tanto quanto a referência). No entanto, nesse “temos nos tornados” há um processo em curso, que ainda não colocou a diversidade nesse lugar de consenso. Enquanto isso, vamos lidando com o fato de que assim como somos uma história de autoritarismos com alguns respiros democráticos, ou uma história de violência com alguns momentos de harmonia na diversidade a obliterar o passado homogeneizante que quase a dizimou por inteiro, temos igualmente uma literatura factual com alguns exemplos ficcionais de fato.

Nós não sabemos lidar com o metafórico e ainda não descobrimos o quanto, pela multiplicidade semântica que enseja, ele pode abrir caminhos – diversos – para todas as questões que ainda não resolvemos. Estamos presos a um mundo concreto porque a dureza do caminho cultural que nos trouxe até aqui pavimentou nosso pensamento e sitiou o nosso imaginário com a necessidade de olhar para a semelhança e ser capaz de lê-la adestradamente, sem que descubramos que pela diferença, a leitura do semelhante é mais potente em todos os sentidos coletivos e individuais possíveis.

Assim, se o *Boom* do romance pós-ditatorial contemporâneo acontece como forma de lidar e acertar as contas com essas questões mal resolvidas, justificando um histórico mal resolvido com diferentes parcelas da nossa população e pragmatizando a literatura, o nosso *corpus* se apresenta como exemplo e hiato enquanto multissemantização a expandir as perspectivas de análise através daquilo que o ficcional, dizendo sobre a existência nesse mundo, diz pontualmente sobre tais questões em tantas direções diferentes.

Em “Nas águas do tempo”, conto da coletânea *A menina sem palavras*, de Mia Couto, o narrador-personagem relembra a infância, quando seu avô o levava rio abaixo, até o lago onde o curso desaguava, para aprender a ver. O lago era o lugar das interditas criaturas: tudo que ali era exibido se inventava de existir. O olhar do avô via além, as criaturas e o que se inventava de existir. O do menino, apenas o que a vista alcançava. A atividade, então, consistia em parar a canoa nas águas do tempo e (re)aprender a ver. Nesse exercício constante de aprendizado, certa noite o avô dizia ao neto que todos têm olhos que se abrem para dentro, para ver os sonhos, mas quase todos estão cegos...

Quase todos estão cegos na história dos homens. Nascemos desaprendidos a ver. Crescemos cada vez mais enredados pelo que é fato. E o que está além é interdito. A

imaginação, reduzida à mínima *inventio*. Enquanto isso, a vida passa concreta e in-sensível sob a dinâmica da movimentação histórica, conflitiva e aleatória do mundo, aqui e agora.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Leonor Lourenço. Da ocultação à memória difratada: a escrita da resiliência em Palavras cruzadas, de Guiomar de Grammont. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.60, pp. 1-9, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1995>> Acessado em: 27 Jan 2021.
- ALVES, Cristiane da Silva. A história (não) acabou: algumas notas sobre Ainda estou aqui, de Marcelo Rubens Paiva. In: *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, pp.63-84, 2020.
- ALVES1, Cristiane da Silva. Alheamento, solidariedade culpada ou conveniência: algumas considerações sobre o romance Pra amanhecer ontem, de Anna Mariano. In: *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto Alegre, Polifonia, pp.87-108, 2021.
- ALVES2, Cristiane da Silva. Alheamento, solidariedade culpada ou conviência: algumas considerações sobre o romance Pra amanhecer ontem, de Anna Mariano. In: *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto Alegre, Polifonia, 2021.
- ALVES3, Cristiane da Silva. Ditadura, tortura e violência de gênero: algumas notas sobre o romance A importância dos telhados, de Vanessa Molnar. In: *Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. Entreletras*, Araguaína, v,12, n.2, pp.49-66, 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.
- AMÂNCIO, Nair Renata. Os processos de circulação do caso Pablo Katchadjian. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 159-176, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/42971> Acessado em: 3 dez 2021.
- ARAGÃO, Thamires. Rastros e escombros em Júlia: nos campos conflagrados do senhor, de Bernardo Kucinski. In: *Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. Entreletras*, Araguaína, v,12, n.2, pp.156-176, 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: *Achados e perdidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- ASSUNÇÃO, Sandra. Em nome dos país, de Matheus Leitão: um relato (pós)memorial contra o esquecimento. In: *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, pp.211-240, 2020.
- AVELAR, Idelber. Alegorias da derrota – a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.
- AVELAR, Idelber. Revisões da masculinidade sob ditadura: Gabeira, Caio e Noll. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.43,

pp.49-68, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/892>> Acessado em: 25 Abril de 2016.

AZZI, Júlia. Lascas de uma identidade partida: trauma e memória da ditadura em Não Falei, de Beatriz Brache. In: *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto alegre, Polifonia, pp.109-132, 2021.

BASTOS, Alcmeno. *A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro, Caetés, 2000.

BASTOS, Dau. Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana. In: *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2013.

BASTOS, Dau; PINTO, Aline Magalhães; OLIVEIRA, Ana Lúcia de (Orgs). *Luiz Costa Lima: um teórico nos trópicos*. Rio de Janeiro, Garamond, 2019.

BASTOS, Dau (Org.) *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro, Garamond, 2010.

BEIGUELMAN, Gisele. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo, Ubu Editora, 2021.

BEZERRA, Kátia da Costa. Que bom te ver viva: vozes femininas reivindicando uma outra história. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.43, pp.35-48, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/892>> Acessado em: 25 Abril de 2016.

BIGATTI, Fernanda. Preço do papel dispara, e editoras encolhem tiragem de livros e HQs. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 de março de 2022, mercado. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2022/03/preco-do-papel-dispara-e-editoras-encolhem-tiragem-de-livros-e-hqs.shtml>> Acessado em: 23 mar 2022.

BOFF, Camila Rodrigues. Anotações sobre o (des)enraizamento em Írisz: as orquídeas, de Noemi Jaffe. In: *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto alegre, Polifonia, pp.227-246, 2021.

BORGES, Stephanie da Silva. O ponto fora da curva da ribalta em A glória e seu cortejo de horrores. In: *Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. Entreletras*, Araguaína, v.12, n.2, pp.197-218, 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2005.

BRESSANE, Ronaldo. João Carlos sai do armário. *Ronaldo Bressane Escritor*, 2010. Disponível em: <https://ronaldobressane.com/2010/05/31/joao-carlos-sai-do-armario/> Acessado em: jul 2017.

BROWN, Jacob. A arte como refúgio: intertextualidade, espaço e (imagi)nação em "Aqueles dois", de Caio Fernando Abreu. In: Literatura e ditadura. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.60, pp. 1-14, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1995>> Acessado em: 27 Jan 2021.

CANDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1979.

CARDOSO, Rosane Maria. Los 30.000 que nos hacen falta: la narrativa necesaria de Paula Bombara. In: Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. *Entreletras*, Araguaína, v.12, n.2, pp.255-274, 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.

CARVALHO, Ederson Dias. A relação entre história e ficção na perspectiva de Hayden White a partir da obra *Os que bebem como cães*, de Assis Brasil. In: Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. *Entreletras*, Araguaína, v.12, n.2, pp.219-230, 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.

CEPÊDA, Vera A. Inclusão, democracia e novo-desenvolvimentismo – um balanço histórico. *Estudos avançados*, São Paulo, v.26, nº75, pp.77-90, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/39485>> Acessado em: 19 out 2022.

CEZAR, Luís Adriano S. O rumo de um futuro promissor: os enganos do progresso em *Cinzas do norte*, de Milton Hatoum. In: *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto alegre, Polifonia, pp.247-262, 2021.

CHALOUB, Jorge; PERLATTO, Fernando. Intelectuais e “nova direita” no Brasil. In: *Pensamento político brasileiro: temas, problemas e perspectivas*. Curitiba, Appris, 2019.

CHECCHIA, Cristiane. Fronteiras do esquecimento: Noite dentro da noite, de Joca Reiners Terron. In: Literatura e ditadura. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.60, pp. 1-10, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1995>> Acessado em: 27 Jan 2021.

CHIARELLI, Stefania. *Partilhar a língua: leituras do contemporâneo*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2022.

CORONEL, Luciana P. Antes do passado, de Liniane Haag Brum: o tempo da memória em que a palavra ferma o futuro. In: *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto alegre, Polifonia, pp.43-60, 2021.

CORONEL, Luciana. Antes do passado, de Liniane Haag Brum: a literatura diante do trauma dos desaparecidos políticos no Brasil. In: Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. *Entreletras*, v.12, n.2, pp.141-155, 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.

CORONEL, Luciana. Reminiscências de uma vida individual eivada de anseios coletivos: Volto semana que vem, de Maria Pilla. In: *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, pp. 195-210, 2020.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e Modernidade: formas das sombras*. São Paulo, Paz e Terra, 2003

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do Controle – O controle do imaginário; Sociedade e discurso ficcional; O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2007.

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

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis, EdUFSC, 2014.

COSTA LIMA, Luiz. Os eixos da linguagem: Blumemberg e a questão da metáfora. São Paulo, Iluminuras, 2015.

COSTA LIMA, Luiz. Prolegômenos à ficção. *Cosmos & Contexto*. Rio de Janeiro, nº51. Disponível em <<https://cosmosecontexto.org.br/prolegomenos-a-ficcao/>> Acesso em 6 jan 2022.

COSTA LIMA, Luiz. *O chão da mente: a pergunta pelo ficcional*, São Paulo, Editora Unesp, 2021.

COSTA LIMA, Luiz. Debate virtual: a ficção como forma discursiva. Acessado em: 8 de jul de 2021 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BWGFEO_Z5gc&t=648s&ab_channel=EditoraUnesp

CURY, Maria Zilda F. Memória e resistência: figurações da ditadura na literatura brasileira contemporânea. In: *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, Zouk, pp.59-72, 2020.

CURY, Maria Zilda. Non habeas corpus: direito ao corpo na ficção de Bernardo Kucinski. In: *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, pp.39-62, 2020.

DA CRUZ, Lua Gill. Pretéritos futuros: ditadura militar na literatura do século XXI. 316 fls. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica Literária), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. Aula aberta: a ditadura escrita e vivida pelas mulheres. *Youtube*, 9 de setembro de 2022. Disponível em: < <https://m.youtube.com/watch?v=znUweE9V3OY>> Acessado em 9 de setembro de 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. Espaço da dor: o regime de 1964 no romance brasileiro. Brasília, Editora UnB, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura e resistência no Brasil hoje. In: Literatura e ditadura. Porto Alegre, Zouk, pp.17-30, 2020

DALCASTAGNÈ1, Regina. *Já que os cães raivosos estão soltos pelas ruas, compartilho de novo minha lista de narrativas sobre a ditadura [...]*. Brasília, 4 set 2021. Facebook: regina.dalcastagne.3. Disponível em: <<https://www.facebook.com/100009347313963/posts/3053246958330185/>> Acesso em: 09 jan 2022.

DALCASTAGNÈ2, Regina. *Há alguns anos eu venho atualizando uma lista bastante selecionada de livros sobre a ditadura*. Brasília, 1 dez de 2021. Facebook: regina.dalcastagne.3. Disponível em: <https://www.facebook.com/regina.dalcastagne.3/posts/3119139835074230> Acessado em 18 jan 2022.

DEAK, Anita. *No fundo do oceano, os animais invisíveis*. São Paulo, Reformatório, 2020.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv - Laboratorio de investigación de la cultura, 2017.

FERREIRA, Rafael Nunes. A ditadura civil-militar no romance K. Relato de uma busca, de Bernardo Kucinski. In: Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. *Entreletras*, Araguaína, v.12, n.2, pp.10-28, 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.

FERREIRA, Rafael Nunes. Literatura em tempos sombrios: a ditadura civil-militar no romance K. Relato de uma busca, de Bernardo Kucinski. In: *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto alegre, Polifonia, pp.21-42, 2021.

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

FIGUEIREDO, Eurídice. A resistência, de Julian Fuks: uma narrativa de filiação. In: Literatura e ditadura. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.60, pp. 1-8, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1995>> Acessado em: 27 Jan 2021.

FIGUEIREDO, Eurídice. Patrício Pron e Julián Fuks: narrativas de filiação sobre heranças traumáticas das ditaduras. In: *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, Zouk, pp.31-44, 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. Um romance de geração: O fantasma de Luis Buñel, de Maria José Silveira. In: *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, pp.19-38, 2020.

FILHO, Antônio Coutinho S. Espirais da memória em O corpo interminável, de Cláudia Lage. In: Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. *Entreletras*, Araguaína, v.12, n.2, pp.99-117, 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.43, pp.179-190, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/892>> Acessado em: 25 Abril de 2016.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O corpo expropriado: Bernardo Kucinski - Diário de uma perda. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.60, pp. 1-6, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1995>> Acessado em: 27 Jan 2021.

FRAGA, Guilherme Barboza. As memórias de André/Tito: a clandestinidade política em Na teia do sol, de Menalton Braff. In: *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto alegre, Polifonia, pp.155-176, 2021.

FRANCO JR, Arnaldo. *Memórias da ditadura no tempo presente*. Palestra proferida na 21ª Jornada de Letras UFSCar, no Departamento da Faculdade de Letras da UFSCar, São Carlos, 20 de novembro de 2017.

FRANCO, Renato. *Ficção e política no Brasil: os anos 70*. 16 set 1992. 145 fl. Dissertação (mestrado em Teoria da Literatura), PPGTHL - IEL, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 1992.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo, Editora da UNESP, 1998.

FREITAS, José Carlos. Reflexões sobre violência, tortura e culpa a partir do romance Não Falei, de Beatriz Bracher. In: *Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. Entreletras*, Araguaína, v.12, n.2, pp.29-48, 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.

FRIGHETTO, Gisele novaes. A literatura noturna de Joca Reiners Terron. *Itinerários*, Araraquara, n. 50, 2020. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/13364> Acessado em: 15 jan 2024.

GAVIOLI, Nicola. Na sala de edição: "Mãe judia, 1964", de Moacyr Scliar. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.43, pp.99-110, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/892>> Acessado em: 25 Abril de 2016.

GINZBURG, Jaime. Memorial e ritual em "O velório", de Bernardo Kucinski. In: *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, Zouk, pp.115-128, 2020.

GINZBURG, Jaime. Tempos de "ração humana" em A nova ordem, de Bernardo Kucinski. In: *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, pp.287-308, 2020.

GODINHO, Sandra. *Tocaia do norte*. São Paulo, Penalux, 2020.

GOMES, Gínia Maria. "A aprendizagem do silêncio": reflexões sobre ditadura em Mar azul, de Paloma Vidal. In: *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto alegre, Polifonia, pp.61-86, 2021.

GOMES, Gínia Maria. À sombra da ditadura: tortura, desaparecimento e exílio em Mulheres que mordem, de Beatriz Leal. In: *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, pp.133-158, 2020.

GOMES, Gínia Maria. Apresentação: A ficção brasileira contemporânea: rastros de um passado de agruras. In: *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto alegre, Polifonia, pp.9-20, 2021.

GOMES¹, Gínia Maria (Org). *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, 2020.

GOMES¹, Gínia Maria (Org). *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto Alegre, Polifonia, 2021.

GOMES², Gínia Maria de O.; ALVES, Cristiane da Silva (Orgs). Apresentação. In: Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. *Entreletras*, Araguaína, v.12, n.2, pp. 2-9, 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.

GOMES², Gínia Maria. Apresentação - O romance brasileiro contemporâneo: as ruínas de um passado traumático. In: *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, pp.7-18, 2020.

GOMES³, Gínia Maria. Em busca dos rastros de um corpo insepulto: Reflexões sobre Palavras cruzadas, de Guiomar de Grammont. In: Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. *Entreletras*, Araguaína, v.12, n.2, pp.118-140, 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLANDA, Heloísa Buarque de. *ANOS 70 – Literatura*. Rio de Janeiro, Europa, 1980.

GREEN, James N. *Politics and Culture during the Brazilian Military Dictatorship, 1964-85*. 25 jan 2023, 05 maio 2023. Notas de aula.

HEINEBERG, Ilana. Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memorial: a perspectiva e a estética dos filhos. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília*, n.60, pp. 1-12, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1995>> Acessado em: 27 Jan 2021.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória – arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

IOTTI, Rafael de Lucena. "Ecos de um mesmo ruído": ditadura e infância em formas de voltar para casa, de Alejandro Zambra. In: Faces das ditaduras em romances latino-

americanos contemporâneos. *Entreletras*, Araguaína, v.12, n.2, pp.245-254, 2021. Disponível em: < <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2013.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria*. São Paulo, Ática, 1994.

KARL, Frederick R. *Moderno e modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1988.

LAGE, Cláudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro, Record, 2019.

LEHNEN, Leila. De golpes e outras histórias: ecos (anti) democráticos na literatura brasileira e argentina contemporânea. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 86, nº 271, pp. 525-542, 2020. Disponível em: < <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7930> > Acessado em: 21 nov. 2021.

LEHNEN, Leila. Literatura e agonismo: contestação textual e visual em Notas de um tempo silenciado. In: *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, Zouk, pp.93-114, 2020.

LEHNEN, Leila. Memórias manchadas e ruínas memoriais em A mancha e O condomínio, de Luis Fernando Veríssimo. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.43, pp.69-97, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/892>> Acessado em: 25 Abril de 2016.

LEHNEN, Leila. Textual coups and democratic imaginings in contemporary Brazilian literature. *Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte*, Porto Alegre, v. 3, nº 1, pp. 93-115, 2021. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/philia/article/view/112898> > Acessado em: 21 nov. 2021.

LEHNEN, Leila. What is contemporary in brazilian Literature? *Luso-Brazilian Review*, Wisconsin, v. 48, nº 2, pp. 203-211, 2011. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/463391/pdf>> Acessado em: 21 nov. 2021.

LEVISTKY, Steven; ZIBLATT, Daniel. *Como as democracias morrem*. Rio de Janeiro, Zahar, 2018.

LICARIÃO, Berttoni. *Série 2: literatura & ditadura pt.1*. Brasília, s/d. Instagram: literatoni. Disponível em: <<https://www.instagram.com/stories/highlights/17962627234106034/?hl=pt-br>> Acessado em: 09 jan 2022.

LICARIÃO, Berttoni. *Série 2: literatura & ditadura pt.2*. Brasília, s/d. Instagram: literatoni. Disponível em: <<https://www.instagram.com/stories/highlights/17908720639231295/?hl=pt-br>> Acessado em: 09 jan 2022.

LICARIÃO, Berttoni. *Sintomas de precariedade: a memória da ditadura na ficção de Bernardo Kucinski e Micheliny Verunschik*. 30 nov 2021. 295 fls. Tese (Doutorado em Literatura), PósLit, Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

LUCENA, Karina de Castilhos. A resistência, de Julian Fuks, um romance com dupla cidadania. In: *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, pp.241-258, 2020.

LUCENA, Karina de Castilhos. Literatura no Chile: anotações sobre A morte e a donzela, de Ariel Dorfman, e Jamais o fogo nunca, de Diamela Eltit. In: *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, Zouk, pp.129-142, 2020.

LYNCH, Christian. Entre o judicialismo e o autoritarismo: o espectro do poder moderador no debate político republicano (1890-1945). *História do Direito: RHD*. Curitiba, v. 2, n. 3, p. 82-116, jul-dez de 2021.

MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.

MAGALHÃES PINTO, Aline. *Sobre sonhos e fantasmas – estudos teóricos sobre os limites do Eu (Self)*. 20 out 2021, 02 fev 2022. Notas de aula.

MAGALHÃES PINTO, Aline. O chão da mente. Acessado em: 17 de agosto de 2021. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/o-chao-da-mente/>

MARQUES, Karina. Mea Culpa e autopunição: o colaboracionista em Não falei, de Betriz Bracher, e o desertor em Azul-corvo, de Adriana Lisboa. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.60, pp. 1-12, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1995>> Acessado em: 27 Jan 2021.

MARQUARD, Odo. *Estética e anestésica: reflexões filosóficas*. Goiânia, Martelo, 2022.

MELLO, Júlia de. *O real como poliedro: a mimesis em Zero e A festa*. 22 fev 2019. 176 fls. Dissertação (mestrado em Estudos de Literatura), PPGLit, Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://bit.ly/ORealcomoPoliedro>> . Acesso em: 20 maio 2019.

MELLO, Júlia de. Políticas da imagem: : extensão e qualidade do controle social na contemporaneidade. *Revista MATLIT: Materialidades da Literatura*, Coimbra. No Prelo.

MUNIZ JR., José de Souza. *Girafas e bonsais: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015)*. Tese (Doutorado em Sociologia), PPGS/FFLCH, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28112016-103559/pt-br.php>> Acesso em: 06 jan 2022.

NATÁLIA, Livia. Quando todas as vidas importam, mas só os corpos negros são tombados: notas sobre a literatura negra em contexto de exceção. In: *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, Zouk, pp.73-92, 2020.

OLIVEIRA, Maria Rodrigues; OLIVEIRA, Ana Carolina L. Meninos sem pátria: a representação da criança em meio à tirania. In: Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. *Entreletras*, Araguaína, v.12, n.2, pp.231-244, 2021. Disponível em: < <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.

OLIVEIRA, Maria Rosa D. De mim já nem se lembra, de Luiz Ruffato: entre a história e o esquecimento. In: *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, pp.175-194, 2020.

OLIVEIRA, Rejane P. Experiência ditatorial e ficção democrática em *Volto semana que vem*, de Maria Pilla. In: *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, Zouk, pp.143-156, 2020.

OLIVEIRA, Rejane P.; THOMAZ, Paulo C. (Orgs). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, Zouk, 2020.

OLIVEIRA, Rejane P.; THOMAZ, Paulo C. Apresentação – Ditadura: um passado para se fazer narrar no presente. In: *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, Zouk, pp.11-16, 2020.

OLIVIERI-GODET, Rita. Estilhaços da memória no pântano da história: Noite dentro da noite, de J. R. Terron. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.60, pp. 1-12, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1995>> Acessado em: 27 Jan 2021.

OLIVIERI-GODET, Rita; GARCIA, Mirelle. Apresentação. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.60, pp. 1-5, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1995>> Acessado em: 27 Jan 2021.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

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

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos, EDUFSCar – Mercado de Letras, 1996.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v.42, n.4, pp.137-155, 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120>>. Acessado em: 15 nov 2017.

PELLEGRINI, Tânia. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.43, pp.151-178, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/892>> Acessado em: 25 Abril de 2016.

PELLEGRINI, Tânia. *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil*. São Paulo, Alameda, 2018

PENHAVEL, Pedro. Leitura de Retrato calado, de Luiz Roberto Salinas Fortes: aproximações benjaminianas. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.60, pp. 1-7, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1995>> Acessado em: 27 Jan 2021.

PEREIRA, Helena Bonito C. Exílio e deserção em Azul corvo, de Adriana Lisboa. In: *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, pp.111-132, 2020.

PERLATTO, Fernando. História, literatura e ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.30, n. 62, set/dez, 2017, pp. 721-740. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/69138/70165>> Acessado em 16 jun 2020.

PIVETTA, Rejane. Experiência ditatorial e ficção democrática em *Volto semana que vem*, de Maria Pilla. In: *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, Zouk, 2020.

POWER, Timothy J.; JAMISON, Giselle D. Desconfiança política na América Latina. *Opinião Pública*, Campinas, vol 11, nº 1, pp. 64-93, 2005. Disponível em: <https://www.cesop.unicamp.br/vw/1JdowMg_MDA_37e86_/v11n1a03.pdf> Acessado em: 13 out 2021.

REIS, Pedro Francisco. As narrativas em tensão em *Dois*, de Oskar Nakasato. In: *Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. Entreletras*, Araguaína, v.12, n.2, pp.67-83, 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: *O Brasil republicano – Vol 4 – O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização – Quarta República (1964 – 1985)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.

SAFERSTEIN, Ezequiel. Entre los Estudios sobre el Libro y la Edición: El “giro material” en la Historia intelectual y la Sociología. *Información, cultura y sociedad*, Buenos Aires, nº 29, p. 139-166, 2013. Disponível em: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/ICS/article/view/678/656>> Acesso em: 20 jan 2022.

SAFERSTEIN, Ezequiel; SZPILBARG, Daniela. La industria editorial Argentina, 1990-2010: entre la concentración económica y la bibliodiversidad. *Alter/Nativas*, Buenos Aires, nº3, p.1-21, 2014. Disponível em: <https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/64800/CLAS_AN_AU14_SafersteinSzpilbarg_LaI ndustria.pdf?sequence=1> Acesso em: 20 jan 2022.

SALGADO, Luciana S. *Ritos genéticos editoriais: autoria e textualização*. Bragança Paulista, Margem da Palavra, 2016.

SANSEVERINO, Antônio Marcos. A urgência da ficção, a impureza do minuto: notas de leitura sobre *Essa Gente*, de Chico Buarque. In: *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, pp.259-286, 2020.

SANTOS, Jacielle da Silva. Memórias de resistência em Pontos de fuga, de Milton Hatoum. In: Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. *Entreletras*, Araguaína, v.12, n.2, pp.84-99, 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.

SCARAMUCCI, Marianna. Monumentos precários: luto (im)possível e lápides de papel em K: relato de uma busca. In: Literatura e ditadura. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.60, pp. 1-14, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1995>> Acessado em: 27 Jan 2021.

SCHNEIDER, Sabrina. Ditadura militar e literatura "parajornalística": desconstruindo relações. In: Literatura e ditadura. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.43, pp.111-132, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/892>> Acessado em: 25 Abril de 2016.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. In: Literatura e ditadura. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.43, pp.13-34, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/892>> Acessado em: 25 Abril de 2016.

SILVA, Leonardo Nóbrega da. O mercado editorial e a nova direita brasileira. *Teoria e cultura*, Juiz de Fora, v.13, nº 2, p.73-84, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12430> Acessado em: 16 mar 2022.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

SKIDMORE, Thomas, E. *Politics in Brazil, 1930-1964: An Experiment in Democracy*. 2nd edition. New York, Oxford University Press, 2007.

SOBOTA. Um defeito de cor assume a ponta da Lista de Mais Vendidos da Amazon após desfile da Portela. - Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2024/02/14/um-defeito-de-cor-assume-a-ponta-da-lista-de-mais-vendidos-da-amazon-apos-desfile-da-portela>> Acessado em: 16 fev 2024.

STAUDT, Sheila Katiane. Escrita como reexistência: resgates memorialísticos em Silêncio na cidade, de Roberto Seabra. In: Faces das ditaduras em romances latino-americanos contemporâneos. *Entreletras*, Araguaína, v.12, n.2, pp.178-196, 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13453>> Acessado em: 7 Set 2022.

STAUDT, Sheila Katiane. Memórias de uma "guerra suja" em Palavras cruzadas, de Guiomar de Grammont. In: *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, pp.85-111, 2020.

STAUDT, Sheila Katiane. Rio-Paris-Rio, de Luciana Hidalgo: uma radiografia da barbárie em tempos ditatoriais. In: *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto alegre, Polifonia, pp.201-226, 2021.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – Polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985.

SZPILBARG, Daniela. ¿Es posible hablar de un “campo editorial global”? Um análisis acerca de los agentes, mediaciones y prácticas em el espacio editorial transnacionalizado. *Actas de lo Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el libro y La edición*. Argentina, UBA-CONICET, p.449-463, 2012 Disponível em: http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar/actas/Szpilbarg.pdf/at_download/file Acessado em: 20 jan 2022

TATAGIBA, Luciana. Entre as ruas e as instituições: os protestos e o impeachment de Dilma Rousseff. *Lusotopie*, vol 17, nº 1, pp. 112-135, 2018. Disponível em: <https://brill.com/view/journals/luso/17/1/article-p112_8.xml?ebody=pdf-49903> Acessado em: 02 out 2021.

TATAGIBA, Luciana; GALVÃO, Andréia. Os protestos no Brasil em tempos de crise (2011-2016). *Opinião Pública*, Campinas, vol. 25, n. 1, pp. 63-96, 2019. Disponível em: <https://www.cesop.unicamp.br/vw/1IMr0T6wwNQ_MDA_0fbaf_/3%20Os%20protestos%20Ono%20Brasil.pdf> Acessado em: 02 out 2021.

TEIXEIRA, Mirvana Luz. Narrativa e resistência: as faces da ditadura militar em A noite da espera, de Milton Hatoum. In: *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto alegre, Polifonia, pp.177-200, 2021.

TERRON, Joca Reiners. *Noite dentro da noite – uma autobiografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

TORELLY, Marcelo. Assessing a Late Truth Commission: Challenges and Achievements of the Brazilian National Truth Commission. *International Journal of Transitional Justice*, volume 12, issue 2, 2018. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4215803/mod_resource/content/0/Assessing%20a%20late%20truth%20commission%20-%20Brazil.pdf> . Acessado em: março de 2023.

THOMAZ, Paulo C. Estado pós democrático e literatura. In: *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, Zouk, pp.157-166, 2020.

VALENTE, Luiz F. Post-Theory and Beyond. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, v. 23, n. 42, p. 21-37, jan./abr., 2021. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rblc/a/MLB886ts5zCMCxJQDgb7t3k/>> Acessado em: 25 Jan 2023.

VARGAS, Simone. Identidades mutantes: o regime militar em Estive lá fora, de Ronaldo Correia de Brito. In: *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto alegre, Polifonia, pp.133-154, 2021.

VECCHI, Roberto. A impossível memória de Araguaia: um patrimônio sem memorial? In: *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, Zouk, pp.45-58, 2020.

VECCHI, Roberto. O passado subtraído da desapareção forçada: Araguaia como palimpsesto. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.43, pp.133-149, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/892>> Acessado em: 25 Abril de 2016.

VECCHI, Roberto; DALCASTAGNÊ, Regina. Apresentação. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.43, pp.11-12, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/892>> Acessado em: 25 Abril de 2016.

VECCHI, Roberto; DI EUGÊNIO, Alessia. A dupla cicatriz: a ditadura brasileira e a vocalização feminina da memória traumática de Ana Maria Machado. In: *Literatura e ditadura. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.60, pp. 1-19, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1995>> Acessado em: 27 Jan 2021.

VERUNSCHK, Micheliney. *Aqui, no coração do inferno*. São Paulo, Patuá, 2016.

VERUNSCHK, Micheliney. *O peso do coração de um homem*. São Paulo, Patuá, 2017.

VERUNSCHK, Micheliney. *O amor, esse obstáculo*. São Paulo, Patuá, 2018.

VON HOLDEFER, Camila. Temos de escolher muito bem aquilo que fingiremos ser: uma entrevista com Joca Reiners Terron.. Disponível em: <<https://www.camilavonholdefer.com/temos-de-escolher-muito-bem-aquilo-que-fingiremos-ser-uma-entrevista-com-joca-reiners-terron/>> Acesso em 14 fev 2024.

WARK, Mackenzie. *O capital está morto*. São Paulo, Editora Funilaria e sobinfluência edições, 2022.

WELTER, Juliane Vargas. Entre desaparecidos e delatores: Cabo de guerra, de Ivone Benedetti, e nossa contemporaneidade. In: *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre, Polifonia, pp.159-174, 2020. Grande Sertão Veredas