

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

Nicole Alvarenga Marcello

QUE SEI EU DE MIM?
escrita e (de)formação de subjetividades na ficção de Beatriz Bracher

Belo Horizonte
2025

Nicole Alvarenga Marcello

QUE SEI EU DE MIM?

escrita e (de)formação de subjetividades na ficção de Beatriz Bracher

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said

Belo Horizonte

2025

B796.Ym-q Marcello, Nicole Alvarenga.
Que sei eu de mim? [manuscrito] : escrita e (de)formação de
subjetividades na ficção de Beatriz Bracher / Nicole Alvarenga
Marcello. – 2025.
1 recurso online (307 f.) : pdf.
Orientador: Roberto Alexandre Carmo Said.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 300-307.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Bracher, Beatriz, 1961- – Crítica e interpretação – Teses. 2.
Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Autobiografia na
literatura – Teses. 4. Escrita na literatura – Teses. 5. Memória na
literatura – Teses. 6. Subjetividade na literatura – Teses. 7.
Ensaio brasileiro – História e crítica – Teses. I. Said, Roberto,
1971-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Letras. III. Título.

CDD: B869.342



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Que sei eu de mim? Escrita e (de)formação de subjetividades na ficção de Beatriz Bracher*, de autoria da Doutoranda NICOLE ALVARENGA MARCELLO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - POSLIT/FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Lígia Gonçalves Diniz - FALE/UFMG

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani - UFRJ

Prof. Dr. Victor Luiz da Rosa - UFOP

Belo Horizonte, 6 de junho de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Victor Luiz da Rosa, Usuário Externo**, em 09/06/2025, às 08:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anélia Montechiari Pietrani, Usuário Externo**, em 09/06/2025, às 09:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 11/06/2025, às 12:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Romulo Monte Alto, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 11/06/2025, às 15:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 15/06/2025, às 12:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4278095** e o código CRC **3BA2823A**.

*Para minha avó migrante, Elvira Fonseca
Marcello (in memoriam)*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo incentivo constante;

Ao Marcos Tapajós, pela amizade sincera e apoio emocional;

Ao Prof. Dr. Roberto Said, pela orientação atenta, precisa e acolhedora, que permitiu ao meu pensamento caminhar com audácia e prudência infinitas;

À Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury, pela interlocução e auxílio no momento da germinação de uma possível pesquisa sobre Beatriz Bracher;

Ao Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto, pela generosidade e atenção nas leituras, comentários e diálogos acerca do meu tema;

À Profa. Dra. Claudia Renata Chigres, por ter me ensinado a ensaiar, e me apresentado algumas das obras de Beatriz Bracher;

Ao Jorge Miranda, pela amizade, parceria e troca intelectual, sempre frutíferas e sinceras;

À Cíntia Paula Maciel, pelas contribuições de leitura, escrita e publicação, e por ser alguém com quem eu podia desabafar;

À Luísa Benevides Valle, que me fez ouvir a voz da minha própria escrita;

À Prof. Dra. Marília Librandi, por ter me acolhido na oficina “Lab Escrita Escuta”, um divisor de águas na minha forma de produzir escrita acadêmica;

Ao Adelson Luís Ferreira da Silva, por acolher minha voz escrita e falada, e semear ideias no meu pensamento;

Ao Pedro Henrique Gomes Cavalcante, por ser “todo ouvidos”, sempre;

Aos organizadores e integrantes do grupo de pesquisa “Esquizoanálise” (@adobraesquizo), pelas leituras, discussões e contribuições;

Ao meu terapeuta, João Antônio Pentagna Moraes, que me deu a mão na minha jornada de volta a um equilíbrio psíquico, e pelo espaço aberto e livre para diálogo sobre escrita;

E, por fim, mas não menos importante, à agência de fomento CAPES, pela concessão da bolsa de pesquisa, suporte financeiro à realização deste trabalho.

“O poeta está vivo
Com seus moinhos de vento
A impulsionar
A grande roda da história...

Mas quem tem coragem de ouvir
Amanheceu o pensamento
Que vai mudar o mundo
Com seus moinhos de vento...

O poeta não morreu
Foi ao inferno e voltou
Conheceu os jardins do Éden
E nos contou...

Mas quem tem coragem de ouvir
Amanheceu o pensamento
Que vai mudar o mundo
Com seus moinhos de vento...”
(Cazuza)

“O pensamento que cria
caminhos generosos, por onde
outros poderão também passar e
através dele alcançar novas
vistas e pavimentar mais um
trecho à frente, ou ao menos
abrir picada, esse pensamento é
estranho ao sujeito insensato e
luminoso que escreve eu, fala
eu, pensa-se eu, enxerga tão-
samente a partir do eu.”

(Beatriz Bracher)

RESUMO

A presente tese teve por objetivo empreender uma análise da obra ficcional de Beatriz Bracher, tendo como ponto de partida a hipótese de que a escritora constrói um ensaio ao longo de suas narrativas, no qual se exploram os desdobramentos da experiência subjetiva com a escrita. No primeiro capítulo, a análise do *corpus* se desenvolveu junto a uma revisão bibliográfica da teoria sobre ensaio, em que se verificou como a ficção de Bracher se aproxima da forma ensaística em termos formais, bem como por sua carga de reflexão crítica e de influência da experiência subjetiva para a construção do pensamento. A partir desta última característica, foi estabelecida uma discussão acerca do caráter metacrítico e autoficcional da literatura contemporânea, em uma relação com os modos como a ficção de Bracher se apresenta dentro deste cenário: concentrada em explorar o processo vivido e em operar o que foi denominado “a fuga da escritora”, procedimento que se distancia de uma corrente de produção ficcional contemporânea, de verve autobiográfica. No segundo capítulo, guiada pela constatação de uma perda da autoridade da experiência e da capacidade de narração — conforme apontadas por Walter Benjamin, Antonin Artaud, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben —, buscou-se investigar como esses dois fenômenos são explorados ao longo da obra ficcional de Bracher, em uma articulação entre essas quedas e sua influência na escrita e na formação de subjetividades. No terceiro e último capítulo, após a constatação de que Bracher reflete sobre a escrita enquanto forma de marcar corpos e se deslocar e ocupar territórios, empreendeu-se uma leitura minuciosa de seus textos ficcionais, com vistas a mapeá-los por essa perspectiva, tendo como principal apoio teórico o conceito de escrita de Félix Guattari e Gilles Deleuze em *O anti-édipo*. Como forma de conclusão do trabalho, além de uma revisão dos principais resultados obtidos ao longo da pesquisa, foi esboçada uma breve análise do último romance publicado por Bracher, *Guerra I*, primeiro volume de uma trilogia sobre a Guerra do Paraguai.

Palavras-chave: ensaio; subjetividade; escrita; experiência; literatura brasileira contemporânea; Beatriz Bracher.

ABSTRACT

The present dissertation had as aim to analyze Beatriz Bracher's fictional work, having as point of departure the hypothesis that the author elaborates an essay throughout her narratives, in which the subjective experience with writing unfolds. In the first chapter, the *corpus* analysis was developed along with a bibliographic review on the theory regarding essayism, in which we were able to state that Bracher's fiction resonates the essay in terms of its form, as well as its share of critical reflection and the influence of subjective experience to thinking development. As regards the latter, a discussion about the metafictional and autofictional features of contemporary literature was established, which were compared to the ways Bracher's fiction presents itself in this scenario: as an author focused on exploring the lived process and on operating what was named as "the writer's fugue", a procedure that stands apart from line of contemporary fictional production, more autobiographical. In the second chapter, guided by the concept of a loss both in the authority of experience as in the ability to narrate — according to Walter Benjamin, Antonin Artaud, Georges Didi-Huberman and Giorgio Agamben —, we investigated how these phenomena are explored throughout Bracher's fictional works, in an intertwining between these losses and their influence in writing and in the formation of subjectivities. In the last chapter, following the evidence that Bracher reflects on writing as form of body marking and territory occupation, a thorough examination was conducted on the author's fictional texts, aimed at mapping them from this perspective, and having as its main theoretical support Félix Guattari & Gilles Deleuze's concept of writing, as developed in *Anti-Oedipus*. As conclusion, besides a review on the most relevant results obtained through research, a brief analysis was outlined, regarding Bracher's most recently published novel, *War I*, the first volume of a trilogy about the Paraguay War.

Keywords: essay; subjectivity; writing; experience; contemporary Brazilian literature; Beatriz Bracher.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 ENSAIO, CRÍTICA, METACRÍTICA E CONSTRUÇÃO DE SI.....	18
2 EXPERIÊNCIA, ESCRITA E PENSAMENTO.....	102
3 ESCRITA, TERRITÓRIO E (DE)FORMAÇÃO DE SUBJETIVIDADES	165
CONCLUSÃO	256
REFERÊNCIAS	300

Caro/a leitor/a,

A você que se coloca aqui, agora, diante deste trabalho, antes de mais nada, gostaria de agradecer, pela disposição em ler os resultados de quatro anos de pesquisa. É em consideração à sua atitude, de colocar-se à disposição para análise do material produzido, que dedico este preâmbulo, na intenção de que ele seja uma espécie de guia à leitura, por assim dizer, permitindo que você possa acompanhar o caminho trilhado pelo meu pensamento com maior desenvoltura.

Sendo assim, em primeiro lugar, acredito ser necessário fornecer um breve histórico da investigação. Convivo com a literatura da escritora Beatriz Bracher desde 2016, tendo feito, ao longo dos dois anos subsequentes, a leitura completa de todas as suas obras ficcionais publicadas até aquele momento. Em 2019, havia decidido por uma abordagem de pesquisa que tinha por objetivo explorar os temas que considerava mais presentes em seus textos — tais como a loucura e a violência, sobretudo a de gênero —, a fim de mapear como se estabelecia, a partir dessas questões, o diálogo entre literatura e dinâmicas políticas e sociais da contemporaneidade.

Entretanto, no momento em que a pesquisa tem início em nível doutoral, em 2021, e à medida em que vou me aprofundando tanto nas leituras teórico-críticas quanto em uma análise mais detida dos textos de Bracher, observo a existência de uma outra discussão, que atravessa a obra da escritora de maneira abrangente. Por dentro de suas histórias (sempre ficcionais, e não autoficcionais ou autobiográficas, é preciso frisar), vi se delinear uma reflexão que envolve a relação entre as subjetividades e a escrita. Como se seus escritos perseguissem uma resposta às seguintes perguntas: afinal de contas, como é ser um “bicho” que escreve? Escrever ou fazer parte de uma comunidade que escreve faz o que com esse “bicho”? Enquanto “bicho” que escreve, como posso fazer uso da escrita?

Constatada essa recorrência a um tema, que observei permear a obra de Bracher, intuí estar diante de um grande ensaio em ficção. Segui então meu caminho de investigação, em busca de construir esta hipótese, a qual o levantamento bibliográfico referente à forma ensaio, explorado e discutido sobretudo no primeiro capítulo, veio validar. Além disso, a definição atribuída à obra de Bracher, de conter em si um “grande ensaio”, é motivada justamente pelo fato de que, além de possuir os principais traços característicos desta forma — dentre eles o de abrigar os esforços reflexivos do pensamento —, ela concentra suas reflexões em um mesmo tema, a saber, o da relação entre escrita e subjetividade. Tema este que, ao longo dos textos da escritora, opera múltiplos desdobramentos, que busquei mapear e investigar em cada um dos três capítulos que compõem esta tese.

No primeiro capítulo, além de uma discussão acerca da forma ensaio, foi dada ênfase aos debates que envolvem uma forma de literatura que, por se constituir a partir de questionamentos sobre o modo como escrita e subjetividade se afetam, acaba por gerar uma reflexão autocrítica dentro de sua própria produção. Dentro desse contexto, observei como a literatura de Bracher problematiza esse aspecto da questão sobre escrita e subjetividade, que girou sobretudo em torno das noções de metacrítica, da figura do escritor/autor e das ficções de cunho autobiográfico. No segundo capítulo, guiada pela noção de escrita enquanto exercício subjetivo e, portanto, uma experiência, o *corpus* foi analisado em diálogo com as questões entre experiência e formação subjetiva, tendo como interlocutores teóricos/filosóficos Walter Benjamin, Antonin Artaud, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben. Por fim, no terceiro capítulo, concentrei as análises no modo como os personagens das histórias de Bracher refletem os atravessamentos provocados pelo contato com a escrita. Importante notar aqui que, diante da percepção de que Bracher inocula dentro de sua ficção ideias sobre o que seria ser um “bicho” escrito/que escreve, empreendi uma leitura retroalimentada, por assim dizer, pois lancei mão dos pensamentos e asserções presentes no próprio *corpus* como apoio analítico e interpretativo.

Dada a importância que a questão da subjetividade assume nesta pesquisa, podendo inclusive ser dito que é ela que a orienta, faz-se necessário esclarecer as abordagens de que me aproximei para pensar a questão, levando em consideração que subjetividade é um conceito bastante amplo, já estudado por diversas linhas teóricas e filosóficas.

Antes, no entanto, é preciso pontuar que a carga subjetiva presente na obra de Bracher se dá por duas vias distintas, ambas oferecendo certa dificuldade de apreensão e mapeamento pelas vias teórico-críticas mais consolidadas para a literatura contemporânea, que em geral se dedicam a analisar textos que apresentam características de uma literatura dita autoficcional e/ou de testemunho. A proeminência nesse último caso se dá no embaralhamento entre o que é considerado ficção e realidade, que desemboca, em geral, — ao menos no que diz respeito à questão da subjetividade — em discussões acerca do jogo que se estabelece em certa literatura da contemporaneidade entre personagem, persona do autor e pessoa que escreve.

Em minha análise da literatura de Bracher, percebi um forte teor de trabalho com material subjetivo, ainda que não fosse possível apontar para uma presença de conteúdo pessoal/biográfico nos textos dessa escritora. A constatação era de que Bracher estava, por meio da voz de seus personagens e/ou narradores, expondo sua experiência com a escrita e refletindo sobre ela: fosse através de uma exposição de suas premissas sobre escrever e sobre ser influenciado pela escrita (que se comprovavam quando, na leitura de outros textos da autora,

encontrava tais premissas aplicadas às histórias e à construção do texto); fosse através do desenvolvimento da própria literatura, que se apresentava (principalmente em seus contos) como campos de teste com a escrita e a linguagem. O desafio estava posto: como abordar a presença da experiência subjetiva do autor/escritor em uma literatura que, a princípio, não se apresenta como autoficcional ou testemunhal, pelo menos nos moldes a que estamos acostumados?

Para tal, estabeleci um diálogo com uma corrente contemporânea do debate acerca da subjetividade, de orientação pós-estruturalista, onde encontrei modos de concebê-la que abarcavam a forma como este conceito é contextualizado e trabalhado na ficção de Bracher.

No que diz respeito à presença e influência de material subjetivo da própria autora em sua obra, tomei como apoio teórico-conceitual a ideia de biografia de Paul B. Preciado, conforme desenvolvida em *Orlando* – minha biografia política¹. Neste filme, Preciado sustenta uma ideia de história de vida que se afasta de um trabalho a partir de eventos e fatos pessoais de uma existência, para se voltar a uma observação e relato atentos das experiências transformadoras sofridas por uma subjetividade, experiências estas que influenciam e modificam profundamente não só essa pessoa e seu corpo, mas também o mundo à sua volta. Partindo então do ponto de vista de Preciado acerca da biografia, foi possível considerar essa matéria (auto)reflexiva sobre a experiência com a escrita inserida na ficção de Bracher como rastros da subjetividade de sua autora na obra, mesmo não havendo a presença de conteúdo de teor pessoal e/ou autobiográfico.

Com o aprofundamento da pesquisa, também foi possível notar que essa forma de presença subjetiva não pessoal ou (auto)biográfica parecia ser um movimento intencional, que, ao mesmo tempo, também diferia de uma literatura que se propõe a criar histórias, sem pretensão de relatar ou contextualizar o vivido. A partir dessa constatação — de que Bracher traz uma marca de subjetividade à sua literatura, imiscuindo em meio a suas histórias rastros de uma experiência com a escrita, sem contudo dar a ela contorno pessoal —, nomeei esse procedimento como “fuga da escritora”.

Mas, enquanto a ideia de biografia e formação subjetiva de Paul B. Preciado auxiliaram na compreensão dos modos como Bracher se coloca e se ausenta em sua própria literatura, de maneira mais ampla, havia ainda todo um conteúdo ficcional em sua obra, com histórias que retratavam experiências com a escrita e sua potência de (de)formar subjetividades. Para dissecá-las, tomei também como guia para esta tese o pensamento de Michel Foucault sobre

¹ ORLANDO – minha biografia política. Direção: Paul B. Preciado. França: Les Films du Poisson, 2023, 98’.

subjetividade, cuja obra é de uma ponta a outra atravessada pela preocupação com a formação dos sujeitos, estudada por este autor pela via de sua constituição a partir dos discursos e saberes, das dinâmicas do poder e de um exercício de si para consigo.² Embora essas formas de se aproximar da formação da subjetividade coexistam e de certo modo permeiem este trabalho, me muni mais especificamente das noções sobre subjetividade a partir das pesquisas de Foucault sobre a “cultura de si” na Grécia helenística e na Roma dos séculos I e II, conforme apresentada pelo autor no curso do *Collège de France*, em 1982. Momento em que se apresenta “não mais uma leitura política em termos de dispositivos de poder, mas uma leitura ética em termos de práticas de si. Já não se tratava mais, para o pensador francês, de uma genealogia dos sistemas, mas de uma problematização do sujeito”³.

Dentro desse contexto, portanto, conforme o autor constata, a partir de Platão e Sócrates, esse sujeito que se ocupa consigo mesmo, “o sujeito de todas essas ações corporais, instrumentais, e da linguagem é a alma”⁴. É preciso notar, porém, que, nesse contexto, alma não se define por sua substância nem pelo modo como ela se utiliza daquilo de que dispõe, “mas, principalmente, [pel]a *posição*, de certo modo singular, transcendente, do sujeito *em relação* ao que o rodeia, aos objetos de que dispõe, como também aos outros com os quais se relaciona, ao seu próprio corpo e, enfim, a ele mesmo”⁵.

Essa ideia de conhecimento de si, portanto, distancia-se de uma noção em que a investigação de si pretenderia uma busca daquilo de que ela seria feita, fosse sua matéria ou condição. Por essa perspectiva, conhecer a si mesmo não consiste em um trabalho de observação de uma substância já dada, existente, para então nomeá-la e/ou descrevê-la. Voltar-se para si mesmo, para essa alma que se faz na relação com o fora e o outro, é justamente o que irá formá-la, o que transformará o *stultus*⁶ em sujeito.

Ser sujeito, por esse ponto de vista, não é então algo que se descobre ou se revela, mas algo que se faz, que se forma, que devém. É assim que, como Foucault identifica, esse trabalho de subjetivação, por assim dizer, torna-se uma prática de vida que “toma corpo na própria vida

² CARVALHO, Alexandre Filordi de. *História e subjetividade no pensamento de Michel Foucault*. Tese (Doutorado). USP, 2007, p. 27-28.

³ GROS, Frédéric. In: FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 458.

⁴ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 52.

⁵ *Ibidem*, p. 52-53 (grifos meus).

⁶ “O *stultus* é aquele que não tem cuidado consigo mesmo [...] que está assim à mercê de todos os ventos das representações exteriores e que, depois que elas entraram em seu espírito, não é capaz de fazer a separação, a *discriminatio* entre o conteúdo dessas representações e os elementos que chamaríamos, por assim dizer, subjetivos, que acabam por misturar-se com ele.”. *Ibidem*, p. 118.

ou incorpora-se à própria vida”⁷, quiçá por toda a vida, afinal, como o autor também coloca: “Para ser sujeito é preciso ser velho”⁸.

Uma subjetividade que se faz a partir de uma construção de si, por toda a vida, conduz à proeminência da ideia de subjetividade não como uma tarefa, com objetivo final, quando então, sujeitos formados, poderemos descansar e usufruir desse *status* alcançado. Nessa concepção do que seja uma subjetividade, mais do que vir a ser, estamos em constante tornar-se, como um eterno *work in progress*.

Por um lado, essa forma de pensar desperta críticas, que protestam contra o que seria uma espécie de “esfarelamento” geral, e que atingiria não só a noção de sujeito, mas outras noções fundantes, fazendo da existência algo sem qualquer apoio ou sustentação. Por essa perspectiva, a ideia de um “eterno *work in progress*” tiraria a capacidade de se afirmar qualquer coisa como sendo “verdadeira”. Afinal, o que hoje é, amanhã pode deixar de ser. E, de fato, talvez seja possível afirmar que o motor capitalista captura essa condição da vida, de ser movimento e transformação constante, como argumento para instituir a instabilidade como norma (sobretudo financeira) e dela usufruir. Algo como: se na vida nada é garantido ou perene, por que minha empresa/o Estado/o sistema financeiro etc. deveria oferecer garantias e/ou estabilidade ou então se ver limitada/o por condições/leis/princípios etc.?

A quantidade de etcéteras aponta para a extensão da discussão, que foge ao escopo deste trabalho, em que se estudou a subjetividade em sua relação com a escrita. E, a meu ver, no que tange à subjetividade, a ideia de sujeito como eterna construção de si é quase uma contingência, na medida em que exige, como Foucault vem apontar, a partir de Sêneca (Demétrio) em *De beneficiis*, o contato com o outro e o fora:

Trata-se, somente e sempre, do mundo. Trata-se, somente e sempre, dos outros. Trata-se, somente e sempre, do que nos cerca. Apenas é preciso ter dessas coisas um saber diferente. [...] Creio que poderíamos chamá-lo, muito simplesmente, de um modo de saber relacional [...] Portanto, o que é preciso conhecer são relações: relações do sujeito com tudo o que o cerca.⁹

Se ser sujeito é estar sempre trabalhando a si mesmo a partir do contato com o mundo, o caráter de inacabamento subjetivo talvez tenha mais relação com o fato de que, uma vez no mundo, seremos inevitavelmente atravessados pelo fora e pelo outro, algo que remete inclusive ao significado estrito do próprio termo: sujeito = submetido a. Por essa linha de raciocínio, a

⁷ FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Op. cit., p. 113-114.

⁸ *Ibidem*, p. 114.

⁹ *Ibidem*, p. 210-211.

subjetividade que cessa de se produzir, o faz porque morre. Ou então, produz uma estagnação, através de uma recusa a pôr-se em relação com o mundo, que é possível notar, em certa medida, na atitude autocentrada do personagem Félix, do romance *Anatomia do paraíso*, quando conclui: “Não me interessa pelo que acontece fora de mim”¹⁰.

Do meu ponto de vista, porém, a fragilidade dessa forma de pensar a subjetividade reside não em seu estado de eterno *work in progress*, mas está mais ligada à exigência de relação com o mundo. Foucault afirma que o empenho consigo mesmo será possível uma vez que seja alcançado um estado de firmeza, diferente da deriva da *stultitia*, em que a pessoa é por tudo atingida, sem conseguir discernir ou processar o que lhe atravessa. O trabalho de si mesmo ocorreria então de maneira ativa, livre, conveniente e consistente,¹¹ uma vez que orienta “sua atenção, seu querer, em direção a uma meta precisa e bem determinada”¹².

A tensão que se forma a partir dessa ideia de subjetividade diz respeito à extensão da nossa capacidade de consciência e seleção daquilo que nos atravessa. Em outras palavras, podemos, sim, ser constituídos a partir das relações que estabelecemos, porém, qual o nível de controle que é possível ter desses contatos e experiências? O quanto não estamos de fato sujeitos ao que as coisas e as pessoas fazem conosco?

Esse impasse emergiu devido às questões que a literatura de Bracher explora no âmbito da interação entre subjetividades e escrita. Por um lado, havia os personagens “torturados” pelo exercício da escrita, sendo atravessados por ela ao mesmo tempo que a produzem ou dela se aproximam, tentando compreender como é estar em contato com essa “coisa” sem serem destruídos ou fracassar na empreitada. Mas também, num outro âmbito, as histórias de Bracher apontavam para um sentido da escrita que ultrapassava o ato mais direto e claro de tomar um instrumento e um suporte, e com eles produzir um texto; ou então de simplesmente tomar contato com um texto. Havia também a presença de subjetividades que se percebiam, *a posteriori*, afetadas e alteradas por um texto “maior”, mas cujo contato não advinha do ato direto de leitura e sim de uma vivência e incorporação silenciosas desse texto, que integra a ordem da comunidade a que pertenciam.

Surgiu então a necessidade de buscar abordagens teórico-críticas da escrita que abarcassem essa perspectiva mais abrangente. Ainda dentro da filosofia pós-estruturalista, o conceito de escrita de Gilles Deleuze e Félix Guattari, elaborado pelos autores em “Selvagens,

¹⁰ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 253.

¹¹ *Ibidem*, p. 120.

¹² *Ibidem*, p. 119.

bárbaros, civilizados”¹³, foi onde encontrei ferramentas interpretativas para essa faceta menos evidente, por assim dizer, da relação entre escrita e formação de subjetividades. Para Deleuze e Guattari, uma das principais funções da sociedade seria marcar corpos, e para essa tarefa será necessária uma máquina social, composta pelos próprios membros de uma comunidade. Assim, os integrantes de um determinado corpo social vão utilizar os mais diversos meios para proceder a essa marcação das coisas e pessoas, inclusive a escrita.

A partir dessa ideia, os autores mapeiam as formas de escrita de diferentes máquinas sociais. Na máquina social territorial (ou primitiva), as marcações são diretas, espaciais, signos aplicados aos próprios corpos. Já na máquina social despótica ou bárbara, haverá o que os autores nomeiam como “rebaixamento” do texto, pois ele desliza, de uma inscrição corporal a uma significação dos discursos, a um “sistema gráfico que [...], se alinha à voz, fica subordinado à voz, a ponto de extrair dela um fluxo abstrato desterritorializado que ele retém e faz ressoar no código linear de escritura”¹⁴. A esse fluxo de escrita acopla-se um texto revelado, considerado como “superior”, que irá reger os corpos e a terra. Na prática, esses discursos “revelados” e acoplados ao texto escrito é que vão orientar os ditames de comportamento das subjetividades que integram o grupo. Por essa perspectiva, cada texto, fala, hábito e atitude de uma sociedade vão estar imbuídos dos ditames desse texto “maior”, vindo de cima, inscrevendo silenciosamente os corpos de acordo com o que prescreve a lei do grupo.

Esse entendimento da escrita também se alia a conceitualizações da formação subjetiva que extrapolam o domínio do individual. Nesse sentido, a noção de subjetividade conforme elaborada por Suely Rolnik foi muito útil, e me auxiliou na análise da relação entre subjetividade e escrita quando apresentada por essa outra perspectiva. Isso porque, em primeiro lugar, Rolnik traz uma dimensão coletiva à discussão, ao observar a existência de uma política de produção da subjetividade e do desejo que seriam inerentes a todo regime de organização social.¹⁵ Por esse ponto de vista, e como se pode notar, em consonância às ideias de Deleuze e Guattari, um regime não se constrói apenas de maneira institucional, mas também a partir da formatação das subjetividades, que lhes seriam essenciais, pois “é o modo de subjetivação que

¹³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1: l'anti-œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

¹⁴ No original: “le système graphique a perdu son indépendance et ses dimensions propres, s’est aligné sur la voix, s’est subordonné à la voix, quitte à en extraire un flux abstrait déterritorialisé qu’il retient et fait résonner dans le code linéaire d’écriture.” *Ibidem*, p. 243 (tradução minha).

¹⁵ ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 35.

nele se produz que lhe confere sua consistência existencial, sem a qual ele não se sustentaria; um não vai sem o outro”¹⁶.

Outra importante contribuição de Rolnik para pensar a produção de subjetividade envolve uma análise das formas possíveis de recepção dos estímulos e forças do fora pelos indivíduos. Aqui, o corpo passa a ser não só um elemento dos processos de formação subjetiva, mas parte constitutiva do sujeito. Pois, se nas práticas de si estudadas por Foucault o corpo era algo com que a alma-sujeito entrava em relação, assim como com o resto do mundo; para Rolnik o corpo é parte de certo modo indistinta dessa subjetividade, não é algo que se considera separadamente, não existe algo como o corpo e o sujeito, apartados. De modo análogo, tudo que nos atravessa tem forma e força, “inextrincáveis, constituindo uma só e mesma face da superfície topológico-relacional de um mundo”¹⁷.

É a partir desse ângulo que Rolnik mapeia as formas com que as subjetividades experimentam e são afetadas por essas “formas-forças”. De um lado, há o que a autora nomeia como “capacidade ‘pessoal-sensorial-sentimental-cognitiva’”. Por meio dela se produz a experiência da subjetividade [...] intrínseca à nossa condição sociocultural”¹⁸. Essa experiência é a que nos é mais familiar, nossa forma de apreensão e expressão mais direta no mundo. No entanto, Rolnik aponta também para a existência da capacidade “extrapessoal-extrassensorial-extrassentimental-extracognitiva”, que é lugar “de uma experiência de apreciação do fora mais sutil”, que a autora intitula como “saber-do-corpo” ou “saber-do-vivo”.¹⁹ Nessa outra dimensão de experiência, as subjetividades são mobilizadas, afetadas e reagem em níveis diferentes dos usuais — que são mais compreensíveis, mapeáveis e expressáveis —, muitas vezes sem ter clara consciência de sua ocorrência.

Sob essa perspectiva, as ideias desenvolvidas por Félix Guattari vêm potencializar e acrescentar ao pensamento de Foucault e Rolnik. Pois, de maneira análoga a esta autora, Guattari ressalta as influências das mais diversas naturezas que atravessam as subjetividades, distribuídas em níveis de subjetivação e nem sempre facilmente identificáveis.²⁰ Esses níveis seriam responsáveis portanto pelo que o autor denomina como caráter heterogenético da produção subjetiva²¹, que surge “como *território existencial* autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva”²².

¹⁶ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. Loc. cit..

¹⁷ *Ibidem*, p. 50.

¹⁸ *Ibidem*, p. 52.

¹⁹ *Ibidem*, p. 53-54.

²⁰ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 16.

²¹ Loc. cit.

²² *Ibidem*, p. 19 (grifos do autor).

Essa ampliação dos âmbitos de contato e afecção das subjetividades abre espaço para pensar uma constituição do sujeito menos passível de controle e direcionamento por ele próprio. Foi possível então tentar analisar as subjetividades em sua relação com a escrita nos pontos onde justamente o indivíduo se “perde” de si, não examina, não controla, não enxerga tão bem, e que, no entanto, não deixam de constituí-lo.

Isso tudo dito, percebo que a subjetividade — a partir das abordagens do conceito de que me vali — aproxima-se da forma-ensaio naquilo que ela tem de um eterno inacabamento por seu contato com outro e o fora. Como será visto mais detidamente ao longo deste trabalho, um ensaio se constrói a partir de uma reflexão cumulativa, gerada pela experiência com o objeto. Sendo assim, o ensaio apresentará uma discussão sobre esse objeto sem jamais pretender esgotá-lo ou fazer sobre ele afirmações categóricas, se afirmando como um estudo em aberto, *work in progress* em potencial.

Foi por essa razão que decidi trazer também para a forma da tese essa característica do ensaio, construindo-a como um estudo elaborado a partir e conforme acumulam-se vivências (intelectuais e pessoais) com o objeto analisado. De modo que vocês encontrarão ao longo deste trabalho não só os resultados da pesquisa empreendida, mas também um diário, com registros de situações, reflexões, escritos e contatos que possibilitaram que eu chegasse aos resultados que cheguei. São excertos, inseridos não cronologicamente junto ao “corpo” da tese, porém identificados pela marca “local/data”, característica do gênero. O motivo do não respeito à cronologia se dá pelo fato de que a presença desses trechos na tese não é gratuita, motivada pelo mero desejo de trazer uma marca pessoal e/ou (auto)biográfica ao texto, mas sim porque eles têm correlação, auxiliando ou trazendo outras perspectivas ao raciocínio e/ou análise desenvolvidos. Pois se o ensaio é uma escrita-montagem, ela não é aleatória ou automática, mas sobretudo reflexiva.

Por último, para aqueles/as que, porventura, se perguntem sobre o uso do termo “bicho”. Ele advém da crítica ao humanismo presente na segunda parte desta tese, a partir de reflexões acerca do pensamento de Walter Benjamin e Antonin Artaud. Ao usar um termo derivado do latim “*bestius*” (besta, ou seja, um animal qualquer), desejo fugir de associações entre humanidade e linguagem, de uma espécie de fixação em classificar e separar, que concentra na capacidade de linguagem articulada do *homo sapiens* o fator de sua exclusão (e superioridade hierárquica) do restante da “comunidade” animal. Assim, o uso do termo “bicho” surge como uma forma de marcar o desejo de não estabelecer uma discussão acerca do que seja ou não humano, ou então suscitar uma relação entre ser humano/escrever. Mais do que pensar “o que faz de um “bicho” ser passível de escrita, o motor mor desta pesquisa é: o que pode acontecer

com um “bicho” que escreve, e o que esses “bichos” fazem com a escrita, segundo a obra ficcional de Beatriz Bracher.

No mais, desejo a vocês uma boa leitura,

Belo Horizonte, 21 de abril de 2025.

CAPÍTULO 1

ENSAIO, CRÍTICA, METACRÍTICA E CONSTRUÇÃO DE SI

0.

Sexta-feira. 11 de outubro de 2024. Estação Net Gávea. Rio de Janeiro. Assisto a *Jean Genet agora*²³. O filme parte da história de um suposto cineasta e amigo de Genet, François Thierry. Em 1962, ele teria iniciado o projeto de um filme sobre o amigo escritor. Em 1975, as gravações continuam, sem previsão para acabar. Genet então desiste do projeto. Thierry, exausto e frustrado, deixa Paris e abandona o filme. Vai para a América do Sul.

A obstinação em alcançar uma totalidade na coleta de dados foi o que impediu o fim das gravações. Além disso, o volume de material acumulado dificultava o foco e o recorte; barrava a montagem.

Terça-feira. 29 de outubro de 2024. Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro. Em minha comunicação no XIII Letras Expandidas, inicio e encerro o trecho da minha fala sobre *Anatomia do paraíso* com a seguinte frase: “Hoje, em São Paulo, Beatriz Bracher lança seu novo romance: *Guerra I*”.

Estou a seis meses do prazo final para defesa. Descobri no início do mês, pelo *Instagram*, a chegada de *Guerra I*. Havia planejado comprar o livro (536 páginas, de acordo com as informações disponíveis no site da *Amazon*) e ler na viagem de retorno a Belo Horizonte (sete horas de ônibus). Chegaria em casa, dia primeiro de novembro, com o volume lido e daria sequência ao meu cronograma: me fechar em casa pelos próximos dois meses e finalizar a escrita deste trabalho.

Procuro *Guerra I* nas livrarias físicas e sites. Não há previsão para disponibilidade, ou previsões de mais de dez dias. Estou decidida: se minha proposta é analisar a obra ficcional de Beatriz Bracher e este trabalho ainda não foi finalizado, não tem como eu não levar *Guerra I* em consideração. Mas não posso esperar mais para retomar a escrita.

De súbito, me vem à mente uma cena, dos tempos em que os documentários sobre animais eram populares no *Discovery Channel*. Nela, um veado-fêmea pare seu filhote. Com o focinho, a mãe cutuca a cria, toda ensebada, estimulando que ela se mantenha de pé e ande. O pequeno levanta e cai repetidamente, melhorando a cada vez. A narração diz que se ele não aprender a ficar de pé e a andar nos próximos minutos, ele terá de ser abandonado. Não há como

²³ JEAN Genet Agora. Direção: Miguel Zeballos. Argentina: Ojo Blindado, 2023, 75’.

a mãe e o grupo esperarem por ele. É muito perigoso. Mais algumas tentativas e o filhote começa a andar. Não será deixado para trás e vai sobreviver.

Isso me lembra de um dado interessante, que li ou ouvi, alguma vez em algum lugar, sobre a duração ideal à gestação do *homo sapiens*, que deveria ser de cerca de dois anos, bem mais do que as até 42 semanas intrauterinas reais. O fato de caminharmos eretos traz como consequência o estreitamento da nossa bacia, fazendo com que um feto de *homo sapiens* totalmente pronto para estar no mundo seja grande demais para que o canal vaginal lhe dê passagem. Acontece então de trazermos nossos filhos ao mundo meio formados só. Ou seja, um filhote de *homo sapiens* completa sua formação do lado de fora.

Tenho na cabeça uma massa, que se acumula e cresce a cada dia. Para impedir que ela morra em mim (ou então me rasgue inteira e me mate ao sair), é preciso que ela venha para fora agora e termine de se fazer à vista de todos.

1.

Domingo. 2 de junho de 2024. Centro Cultural Banco do Brasil. Belo Horizonte. São mais ou menos 19 horas e estamos eu e uma amiga na fila do teatro, esperando a abertura da sala. Ela é gaúcha e conversamos sobre o estado das coisas em sua terra natal. Os dias mais críticos passaram, embora a situação esteja longe de um cenário de tranquilidade.

Ela lamenta, dentre as muitas perdas, a desapareição de Porto Alegre. A Porto Alegre que existia até algumas semanas atrás. Digo a ela que gostaria de ir para lá, de visitar. Ela responde que agora eu só conseguiria chegar de ônibus, e também não faria sentido. Muitos museus e edifícios históricos fechados. Respondo que a vontade que me deu é justamente essa, ir para lá agora. Levar a câmera e fotografar Porto Alegre, no estado atual. Impossível para mim. Comento sobre outra dessas vontades complicadas de concretizar: uma *road trip* para o Uruguai, que seria uma oportunidade de estar em Porto Alegre. Ela fala em distâncias e eu passo a cogitar pontos de partida para a tal viagem. Rio? Floripa? A própria Porto? “Se o negócio é ir ao Uruguai, por que não pega um voo e depois dirige por lá?”, ela sugere. Rimos. Eu teorizo: “Que coisa, né? Esse negócio de começo. Por onde se escolhe começar...”

A sala é liberada para ocuparmos nossos assentos e assistir à peça: um monólogo sobre a vida de Torquato Neto. O ator inicia o espetáculo expressando a dificuldade em decidir por onde começar a falar de sua relação com o poeta piauiense. Eu e minha amiga nos entreolhamos. As coincidências...

2.

Foi *Anatomia do paraíso* que me levou a estudar a obra de Beatriz Bracher. Quando o li pela primeira vez, num fluxo veloz, fui capturada, mesmo sem conseguir precisar pelo quê. É um romance que toca numa multiplicidade de temas bastante complexos, e com uma densidade que tornava impossível seu mapeamento em apenas uma leitura.

Em linhas gerais, a história se estrutura da seguinte maneira: Copacabana, Rio de Janeiro, nos idos de 2008, um rapaz escreve sua dissertação de Mestrado enquanto uma moça trabalha e cria a irmã mais nova, ao mesmo tempo em que estuda para o vestibular. Eles moram em quitinetes num edifício estilo “cabeça de porco” e são vizinhos de andar.

O rapaz se chama Félix, veio de Belo Horizonte e vive uma rotina introspectiva: estuda obsessivamente um dos clássicos da literatura inglesa, *Paraíso perdido*, de John Milton, e tem encontros sexuais furtivos com as mulheres que o rodeiam, em geral empregadas no setor de prestação de serviços: a faxineira do prédio onde mora; a atendente da lavanderia; a dona do boteco onde ele compra suas refeições. De vez em quando, ele se encontra com um soldado do Exército, Nildo, alocado no Forte de Copacabana. Eles também se envolvem sexualmente. Fora a isso, ele não interage com mais ninguém. Não tem amigos, não vai a festas ou bares, nem à universidade. Não trabalha e sobrevive com o valor da bolsa de estudos e de uma mesada do pai.

A moça, Vanda, tem dois empregos. Trabalha no IML de uma cidade da Baixada Fluminense, como assistente de necropsia, e é instrutora de ginástica na academia de um hotel de luxo em Ipanema. Ela levanta sempre muito cedo, acompanha a irmã até o colégio, depois segue para o trabalho. Pega ônibus lotado, fila no mercado... Além do sustento da casa, a jovem é a responsável pelo bom andamento de sua rotina e da rotina de sua irmã. Ela deseja cursar Medicina e está estudando para o vestibular no exíguo tempo que lhe sobra, em deslocamento, à noite, nos fins de semana. Não há tempo para distrações e as coisas são ainda mais complexas, porque Vanda está grávida e não tem nem um relacionamento estável nem rede de apoio familiar. No entanto, uma interrupção da gravidez e a identificação da paternidade da criança não são questões centrais, nem para a narrativa nem para a personagem. Mesmo com uma condição financeira precária, a moça levará a gravidez a termo e não pretende implicar o genitor de seu filho em qualquer tipo de responsabilidade.

A irmã de Vanda chama-se Maria Joana e tem doze anos. A menina foi morar com Vanda depois de ter sido abusada sexualmente pelo padrasto, na casa da mãe; e posteriormente

pelo tio, na casa da avó, no interior do Ceará. Sob a guarda de Vanda, Maria Joana não coabita com homens.

Conforme reativo essas memórias do enredo de *Anatomia do paraíso*, me vêm à cabeça versos de canções: “Rio 40º, cidade maravilha purgatório da beleza e do caos”²⁴. “Ex-miss Febem/Encarnação do mundo cão/Casada com um figurão contravenção/[...]/Matou o figurão/Foi pra Copacabana/[...]Meu nome é Kátia Flávia/A Godiva do Irajá/Me escondi aqui em Copa”²⁵.

Penso nessa “Copa”, bairro onde Bracher aloca sua história, como uma espécie de paraíso perdido. Território “cartão postal”, promessa de deslumbre e diversão aos estrangeiros. Ao mesmo tempo, um lugar onde até seus moradores são um tanto “estrangeiros”. O que parece é que ali ninguém nasce, mas “vai parar”, sem pai nem mãe; terra que recebe sem acolher. A versão contemporânea do local para onde, de acordo com o livro bíblico do Gênesis, o ser humano foi enxotado depois de desobedecer a Deus.

²⁴ ABREU, Fernanda. Rio 40º. In: *SLA 2 ~ Be Sample*. EMI-Odeon, 1992, 46’22”.

²⁵ ABREU, Fernanda. Kátia Flávia: a Godiva do Irajá. In: *Raio X*. EMI, 1997, 60’16”.

3.

Comecei a escrever sem saber que seria o *Paraíso perdido*. [...] Só que na época comecei a ler *Paraíso perdido*. [...] o fato de ter sido o *Paraíso perdido* mudou completamente o livro, pois não tinha pensado a coisa do corpo dessa maneira tão forte. E mesmo do feminino e do masculino [...]. A história puxou o *Paraíso perdido* e o *Paraíso perdido* mudou completamente a história.²⁶

Ao longo da narrativa de *Anatomia do paraíso*, conforme Félix se debruça sobre *Paraíso perdido* — em busca de compreender como John Milton retrata o Mal e a anatomia do corpo feminino, representado pela personagem Pecado —, os acontecimentos de sua vida e das vidas de Vanda e Maria Joana emulam as cenas descritas no poema inglês, de forma que as questões relativas ao mito da expulsão do casal originário do paraíso são atualizadas e exploradas a partir do contexto contemporâneo. Por um lado, essa releitura do mito confere a *Anatomia do paraíso* uma grande ênfase às vivências com o corpo e seu funcionamento.

Maria Joana está na puberdade. Além das mudanças típicas dessa fase, ela tem que lidar com menstruações dolorosas e de fluxo muito intenso, devido a uma menarca precoce. A agressividade com que seu corpo processa o amadurecimento da função reprodutiva acaba se tornando um gatilho para que a menina reflita, questione e elabore as violências que sofreu.

A gestação opera de modo semelhante com Vanda, que passa a experimentar um corpo que se transforma e age independentemente de sua vontade. Tem acessos de sonolência, fome, calor e náuseas repentinos, difíceis de controlar ou reprimir. Além disso, a gravidez transforma a intensidade e a maneira com que a personagem entra em contato com a vida; e também com a morte, em seu trabalho no IML.

Muitas das experiências de Félix com o corpo também são retratadas pelo prisma da sexualidade. As práticas que o personagem se permite com mulheres e homens são exploradas por ele como meio de conexão entre as sensações físicas e psíquicas que o sexo lhe proporciona e os eventos e questões analisados por ele em *Paraíso perdido*. Conforme vai aprofundando a análise do poema de Milton, sem efetuar praticamente nenhum descolamento entre o que lhe acontece e os eventos ficcionais que estuda, o rapaz mistura vida e pesquisa de maneira perigosa. No limite de suas experimentações, assiste sem reação moral alguma ao estupro de uma menina durante uma madrugada, nas ruas de Copacabana, masturbando-se diante da cena. Depois, passa o dia vagando: pelas ruas do bairro, pelo seu apartamento e pela praia, onde

²⁶BARROS, Rubens. Autora do premiado *Anatomia do paraíso* fala sobre sua relação com a leitura e sua experiência como professora: escritora Beatriz Bracher fala em entrevista exclusiva à *Educação*. In: *Revista Educação*, 19/09/2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3GaFFFU>>. Acesso em: 16 abr. 2025.

encontra Maria Joana e lhe faz investidas sexuais. Ao fim, é agredido fisicamente por Vanda, que se descontrola ao saber de sua atitude com relação ao estupro da menina e com Maria Joana. Félix então volta a vagar, mais uma vez à noite, só que agora ele se coloca a perigo. Maltrapilho, sujo, ensanguentado, perambula por pontos ermos da orla, e chega a pensar em suicídio.

Pelo ponto de vista do corpo e da sexualidade, uma primeira análise permite inferir que *Anatomia do paraíso* parece se perguntar pela interação entre os gêneros, questionando a violência e a desigualdade entre homens e mulheres na dinâmica social. As figuras masculinas nas vidas de Vanda e Maria Joana se revelam ou como ausências ou então como presenças muito pouco confiáveis para convivência, tanto em família quanto em sociedade. Nenhuma das duas personagens conhece bem ou tem contato com os genitores, e os companheiros da mãe e familiares mostraram-se perigosos e abusivos. E embora Vanda não sofra violência sexual propriamente dita ao longo do romance, a jovem constantemente testemunha ou tem que se defender de assédios: no transporte coletivo, na academia onde dá aulas, na rua...

Já Félix, como foi descrito, encarna e explicita o paradoxo do comportamento masculino heteronormativo: se por um lado sofreu e sofre com o alheamento, a rigidez e a insensibilidade do pai, a principal figura masculina a influenciar sua vida; por outro objetifica as mulheres de sua convivência, pessoas com quem ele se relaciona, sem, no entanto, considerá-las como subjetividades, plenamente dignas de tal posição, como é possível notar por seu pensamento:

A menina sem nome queria ser salva? Pouco importa, diria Vanda, não era um assunto dela, mas meu. O que mais diria Vanda? E sua mãe, e Jojô, e sua avó, e a tataravó? As mulheres à sua volta são um bruaá babélico que o atormenta e é daí que virá sua morte. Quando você acha que elas são seres iguais a você, com quem pode conversar sobre leis ou literatura, ou problemas no trânsito da cidade, leva uma rasteira; um olhar que desliza sem querer para seus peitos, seguido de um mínimo sorriso de prazer involuntário, e aí está: é acusado de ser homem, de ser forte, de ser isso e aquilo — que é mesmo — e de achar que pode fazer com elas isso e aquilo e não ouvir o que elas dizem — não ouço o que ninguém diz. Solidariedade zero. [...] Não me interessa pelo que acontece fora de mim.²⁷

Na proeminência com que o corpo surge como via de acesso ao conhecimento em *Anatomia do paraíso*, coloca-se também em tensão o binômio natureza-cultura. E ao fazê-lo a partir da potência de reprodução, o texto de Bracher parece levantar uma discussão sobre o quanto essa suposta natureza reprodutiva de nossos corpos refletiria na forja do comportamento humano. Por esse ponto de vista, o que enxergamos como violência e desigualdade de gênero seria na realidade uma consequência de “como as coisas são”. No entanto, *Anatomia do paraíso* não ignora que o ponto de partida para sua reflexão é uma história contada. Contada

²⁷ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 252-253.

coletivamente, mas ainda assim, uma história, que o texto do romance coloca em questão, como é possível notar num dos trechos finais da narrativa, no capítulo 63, quando as irmãs repetem pela última vez o percurso matinal, de casa até o colégio de Maria Joana. No caminho, se deparam com um homem que adestra um cachorro enquanto uma outra mulher assiste:

— Essa cadela já está pronta. Pega outra para ensinar.
 [...] — Por que precisava ser uma cachorra? É sempre isso! Parece um filme ruim — diz Maria Joana.
 — Talvez porque elas sejam mais dóceis por natureza.
 — O que acontece é que elas precisam ser dóceis. Não existe a natureza.
 — É mesmo? Você acha que essa cadela foi criada diferente de um cachorro?
 [...] — A verdadeira história é que não existem homens nem mulheres, mas pessoas.
 — É mesmo?
 Vanda lembra-se do protocolo de seus doze quarteirões.
 — Você estudou?
 — Não, fiquei lendo até tarde.
 — O *Paraíso perdido*?
 — Não, desisti, estou lendo outras coisas.
 — Desistiu porque era difícil?
 — Um pouco sim, se bem que tudo é meio difícil, mas também é bom ser difícil.
 [...] — Então por que é que você não lê mais o *Paraíso*?
 — Enchi o saco. Esse negócio de mulher ser tão burra, fraca, nhe-nhe-nhem, já deu. É o tempo todo isso, uma mesquinha que vai entrando na nossa cabeça, no nosso corpo, a gente vai ficando fraca. Tudo bem, é uma história, mas é uma história que não me interessa.²⁸

De modo semelhante, uma das vozes narrativas de *Anatomia do paraíso*, em seu modo observador, abre o capítulo 61 com a seguinte colocação: “No *Paraíso perdido*, Eva não existe. Existe o amor do homem pela mulher, mas não a mulher. Outra história precisa ser escrita, ou não, talvez a gente não precise mais de histórias”²⁹.

Será?

²⁸ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 285.

²⁹ *Ibidem*, p. 281.

4.

Madrugada de sábado. 20 de julho. Rua Santo Amaro, 110. Glória. Rio de Janeiro. Uma casa que se transforma num salão de dança todas as sextas-feiras, das oito da noite às cinco da manhã. Estou dançando há cerca de duas horas e aproveito quando meu último par diz que vai ao bar pedir algo para beber e me convida para acompanhá-lo. Aceito. A companhia, não o drinque. Peço uma água, com gás.

O sujeito é um inglês, natural de Londres. Me conta que veio para o Brasil atrás de aprender jiu-jitsu e por aqui ficou. Trabalha dando aulas online de inglês, para crianças de Hong Kong. Comento que também sou professora de idiomas, mas que já fiz isso por tempo demais e que não gosto. Ele pergunta por quê. Respondo que ensinar uma língua é passar adiante um sistema de regras, leis e estruturas pré-definidas, e que eu gosto é do exercício de perfurar a linguagem, inventar e transgredir com ela. Ele reage com uma expressão de rosto e gestos que dizem ‘bobagem!’. Na sequência, me diz, com palavras: “Não, não... Nada disso. Pois se nós chegamos aqui foi contando histórias”. E continua seu discurso, me falando da importância da conversação para o aprendizado de um idioma. Eu ouço, mas já não estou mais prestando atenção. Depois agradeço a água, a conversa e volto para o salão, sem conseguir mais desouvir a afirmação do estrangeiro:

“Nós chegamos aqui foi contando histórias.”

5.

Se por um lado o corpo emerge como um dos pivôs de *Anatomia do paraíso*, por outro a história desse romance também se desenrola a partir da relação dos três personagens com a escrita e a literatura, cada um à sua maneira, como um outro meio de abordagem e releitura de um dos temas presentes no mito da queda: a vontade de saber.

Inteligente e com experiência na lida com corpos no Instituto Médico Legal, Vanda estuda com afinco para o vestibular de Medicina. Sendo porém uma mulher muito prática, além de tragada pela aridez de seu cotidiano, ela não se interessa nem pela escrita nem pela leitura de histórias. Na noite em que Félix assedia Maria Joana, depois da discussão que Vanda tem com ele, ela chega em casa e vê a irmã escrevendo. Sentindo-se surpreendida por Vanda, a menina se intimida e fecha o caderno. Assim que Maria Joana sai, Vanda tem vontade de saber o conteúdo do texto, mas se controla. E então cogita, a partir de lembranças de sua própria adolescência, o que a irmã poderia estar escrevendo:

O que ela teria escrito, se fosse de escrever? ‘Ontem de noite fui com Túlio no açude, ele me abraçou, me beijou, a gente se pegou, acho que a gente transou, foi bom. Amanhã a gente combinou de ir de novo.’ Não que não tivesse capacidade de contar uma história, mas o que aconteceu foi isso mesmo. O resto são sensações que, se escrevesse, seriam bobas.³⁰

O mesmo não pode se afirmar de Félix, que tem uma relação íntima com a leitura e a escrita, que se exacerba com *Paraíso perdido*, um texto que, pela descrição do romance, não só formou o jovem como se tornou de certa forma parte dele. Diferente de Vanda, para quem a interação com a escrita parece ser sobretudo instrumental, Félix considera a literatura como impossível de ser apartada de suas experiências de vida e com a vida: “Sabe que com tudo é assim. Como todos os livros e com toda a vida, tudo se transformando continuamente, uns aos outros, dentro de si [...] pois não há diferença entre ler e viver”³¹. Ele, porém, sofre de epilepsia, e depois de uma convulsão forte, em que perde a consciência e bate a cabeça, fica incapacitado de ler e escrever com desenvoltura. Com a visão prejudicada, Félix também se depara com a impossibilidade de sair de casa.

Nesse contexto, Maria Joana começa a ajudá-lo, depois que volta do colégio (“Oneida manda seu almoço e jantar pela menina, e ela fica com ele a tarde inteira”³²). Nessas muitas tardes, até que Félix recupere o movimento das mãos e a nitidez da visão, a personagem também

³⁰ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 262.

³¹ *Ibidem*, p. 38.

³² *Ibidem*, p. 118.

passa auxiliá-lo em sua pesquisa: lê em voz alta o poema de Milton, no original e na tradução; repassa com ele as anotações dos cadernos; e, mais adiante, chega até a refletir sobre as passagens, instigada por Félix. Nesse processo, pode-se dizer que Maria Joana faz sua “queda” na literatura, sendo introduzida tanto nas práticas (de leitura em voz alta, interpretação e compreensão, por exemplo) quanto no interesse pela poesia e pela escrita (“Eu quero ler livros, quero escrever, eu não sabia dessas coisas antes.”³³). Félix assume o lugar do mestre e ela o do discípulo. O acontecimento da descoberta da experiência poética/literária que se dá com Maria Joana remete o pesquisador às memórias de sua própria iniciação, a uma inocência e um prazer perdidos pelo conhecimento: “ele vê o paraíso acontecendo, e poderia vivê-lo de novo, se não soubesse que é disso que se trata”³⁴. Contudo, conforme Félix ganha a visão, e vida e literatura se imiscuem, confundindo-se, nasce também no rapaz um interesse sexual por Maria Joana, que culminará no momento do assédio na praia. A menina, por sua vez, desenvolve uma paixão de natureza mais ingênua, que se mistura a sentimentos de admiração e companheirismo.

A essa altura, me lembro que, primordialmente, *Anatomia do paraíso* foi pensado como um romance sobre a paixão pela literatura, como afirmou a própria autora: “Minha ideia original era escrever um livro sobre a paixão, a relação muito intensa de um jovem estudante com a literatura”³⁵.

Paixão. Relação muito intensa com a literatura. Relembro os outros três romances e muitos dos contos de Bracher. Em todos eles, noto uma persistência da autora em contextualizar a experiência com a escrita. Personagens escrevendo, sempre. Em uma quantidade significativa de seus textos, eles inclusive desempenham algum trabalho que tem ligação com o escrever: são professores, estudantes, pós-graduandos, tradutores, publicitários, advogados, jornalistas... Isso não é novidade no cenário literário. A figura do escritor ou do artista, por exemplo, está no centro de muitas narrativas da literatura brasileira e estrangeira. No entanto, o texto de Bracher opera um deslocamento desse modelo. Seus personagens e narradores se apropriam da escrita e da leitura de maneira muito reflexiva, empreendendo uma espécie de dissecação de si e do mundo à sua volta. A título de exemplo, trago um breve resumo dos outros três romances da autora.

³³ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 114.

³⁴ *Ibidem*, p. 123.

³⁵ BARROS, Rubens. Autora do premiado *Anatomia do paraíso* fala sobre sua relação com a leitura e sua experiência como professora: escritora Beatriz Bracher fala em entrevista exclusiva à *Educação*. In: *Revista Educação*, 19/09/2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3GaFFFU>>. Acesso em: 16 abr. 2025.

Em *Azul e dura* (2002), a personagem Mariana resolve fazer uma revisão de sua vida através da escrita de um diário, depois de responder a um processo judicial por atropelar e matar uma jovem, passar por um divórcio e desenvolver um quadro de depressão. Em seus escritos, além de descrever os acontecimentos de cada dia e lançar mão das lembranças, a personagem também faz uso da leitura como meio para olhar para si e para seu passado. Por desconfiar de sua memória (“Preciso ter claro meus objetivos para que isso não se transforme em mais uma alternativa de passado, entre as várias que tenho criado.”³⁶), ela conduz sua escrita a partir da releitura escrupulosa de um compilado de textos, pessoais e alheios, todos reunidos numa mala azul e dura: “Um conjunto único — livros já lidos, roupas escuras, anotações pessoais que sei de cor. Na mala azul, além dos diários, apenas romances dos meus personagens e enredos conhecidos”³⁷. Além disso, no depoimento de Mariana em seu último diário (que é o texto de *Azul e dura*), quando a personagem rememora o período em que respondia ao processo judicial, revela-se um uso do mesmo método para análise e compreensão do que lhe acontece: o exame atento de textos escritos. Assim, para entender sua relação com a lei, enquanto ré num processo penal por homicídio culposo, Mariana reúne e lê analítica e criticamente livros jurídicos (“[...] comecei a ler sobre nossas leis. As palavras são novas. É como uma língua estrangeira. Qual a diferença entre delito, infração e crime? Dolo e culpa?”³⁸).

Em *Não falei* (2004), o personagem (e narrador) Gustavo está passando por um momento de grandes transformações de vida (aposentadoria e mudança de cidade), quando é interpelado por uma romancista, Cecília. A jovem lhe pede que forneça material do tempo em que trabalhou na área administrativa da educação pública (correspondências, ofícios à Secretaria de Educação etc.) e uma entrevista, porque está escrevendo um romance ambientado nas décadas de 1960 e 1970, e seu personagem principal se encaixa no perfil de Gustavo: tem sua faixa de idade, foi preso pela ditadura e é professor. Ele reluta. Assim como no passado, quando foi preso e torturado, ele não quer falar, não sabe o que dizer, como agir. Concomitantemente, seu irmão, José, que é romancista, lhe entrega o manuscrito de seu próximo livro, o primeiro de uma série de inspiração autobiográfica, pedindo a ele que leia e opine sobre os capítulos iniciais. Os dois contatos, com o texto (auto)ficcional do irmão e com seus escritos do passado, ativam memórias de infância, da tortura e da prisão, e do ambiente educacional em diferentes situações políticas do país (de ditadura e de democracia), instigando uma longa reflexão no personagem sobre a relação entre linguagem e poder.

³⁶ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 14.

³⁷ *Ibidem*, p. 12-13.

³⁸ *Ibidem*, p. 89.

No romance *Antonio* (2008), por sua vez, Benjamin é um rapaz que faz algumas descobertas difíceis sobre seu passado e o de sua família, envolvendo seus genitores, Elenir e Teodoro; e o avô paterno, Xavier. Com os três já falecidos, o personagem vai buscar esclarecimentos com a avó paterna, Isabel; o melhor amigo do avô, Haroldo; e Raul, melhor amigo de seu pai. No desenrolar das conversas, em que se descortinam os acontecimentos que envolveram Elenir, Xavier e Teodoro, o leitor tem acesso à intimidade de uma família pertencente à elite cultural e intelectual de esquerda. Isabel é professora universitária e Xavier foi advogado, jornalista, além de editor e ator independente. Nesse sentido, o que se nota é que os quatro filhos do casal receberam uma criação rígida e de altas expectativas, que exigia deles pensar, opinar e produzir intelectualmente, além de ter voz e relevância nesse aspecto também em âmbito social. No romance, a trajetória de vida do filho caçula (e pai de Benjamin), Teodoro, vai expor os problemas relativos a esse ambiente familiar. De adolescente prodígio, o personagem decide não dar prosseguimento aos estudos em nível superior e viaja para o interior do Brasil, onde se torna trabalhador rural, abandonando sua produção escrita e artística. O rompimento cultural (e conseqüentemente, de escrita e de leitura) empreendido por Teodoro funciona por alguns anos, até o personagem retornar para São Paulo. De volta à casa da mãe, ele enlouquece, emudece, chegando a morar nas ruas e ser internado, antes de falecer trágica e messianicamente, ao se envolver no resgate dos moradores da comunidade para onde fora morar, assolada por uma enchente.

Esse modo com que Bracher trata o tema da relação das subjetividades com a escrita, tornando-a mais do que um mero acessório de enredo, mas uma questão explorada, fez com que eu pensasse sua obra ficcional como um grande e longo ensaio sobre o assunto, a ponto de considerar esse traço de sua escrita como digno de ser investigado e analisado em detalhe.

A essa altura, faço essa afirmação de forma um tanto intuitiva, a partir da memória distante das conversas e das leituras feitas durante uma disciplina sobre ensaio e crítica. Ao mesmo tempo, tenho consciência de que não é possível levar adiante uma pesquisa apoiada apenas em lampejos intelectuais, resultados de leituras e explicações sedimentadas no limbo do pensamento.

Assim é como se começa.

6.

Começo então, um tanto no escuro, com minhas percepções tateantes. Vislumbro o ensaio como uma forma de pensamento e escrita dotada de insistência reflexiva, por não abandonar seu tema, ainda que por vezes assim pareça, devido à expansividade errante gerada pela reflexão. O ensaio volteia, para depois retornar e explorar seu tema por uma perspectiva diferente da anterior, lembrando a fuga.

Nessa forma musical, uma frase (chamada de tema ou sujeito) é apresentada, para depois reaparecer (com variações) em cada uma das vozes da peça. Daí o nome, fuga, pois o tema/sujeito está sempre fugindo, para depois ressurgir num ponto posterior da peça. Nesse sentido, o ensaio parece proceder da mesma maneira na forma de organização das ideias, saltando de uma à outra, em fragmentos, sem a necessidade de responder a uma linearidade teleológica no pensamento. Como observou Adorno, o ensaio:

(...) não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer [...]
O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada.³⁹

Em termos formais, o ensaio também se assemelha a uma fuga, escapando às tentativas dos estudiosos de defini-lo. Jean Starobinski nomeia sua fala, proferida na ocasião do recebimento do Prêmio Europeu do Ensaio, aludindo justamente a essa questão: “É possível definir o ensaio?”⁴⁰. Para Alfonso Berardinelli, os manuais de estilo e teoria da literatura estão em déficit com o ensaio, faltando a eles uma boa definição de sua forma como um gênero literário autônomo, com suas próprias características.⁴¹ No entanto, no título do primeiro capítulo de seu livro, *A forma do ensaio*, o autor o classifica como um gênero fugidio. Já no século XXI, a professora Christy Wampole narra como, depois de uma disciplina inteira dedicada à leitura dos principais textos sobre ensaio, ao se perguntar junto de seus alunos sobre o que poderia ser afirmado acerca desse gênero textual, a conclusão foi “quase nada”.⁴²

³⁹ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 17 e 35.

⁴⁰ STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: *Remate de Males*. Campinas-SP, (31.1-2), p. 13-24, jan./dez. 2011.

⁴¹ BERARDINELLI, Alfonso. *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio, 2000, loc. 386.

⁴² WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote*. São Paulo: IMS, 2018, p. 244.

Releio essas primeiras reflexões sobre ensaio e as seguintes imagens me vêm à mente: crianças se escondendo durante um jogo de pique; um sabonete molhado que a gente aperta entre as mãos; uma miríade de suaves facho de luz vagando sobre o céu durante um festival de música, um gato perseguindo e saltando sobre um ponto de laser. A forma do ensaio me remete a uma brincadeira, como se o ensaio tentasse nos pregar uma peça. Verifico a origem do termo em português. Brincar teria origem no termo alemão *blinken*, que quer dizer piscar, cintilar, brilhar. E de fato, essa característica brincante, fugidia do ensaio, parece aguçar o interesse dos teóricos, exercendo neles um certo fascínio. Porque mesmo diante de uma aparente dificuldade do ensaio em se encaixar em esquemas mais convencionais de caracterização, várias têm sido as tentativas de apreensão e compreensão de sua forma. Como crianças que, encantadas, tentam apreender a luz dos vaga-lumes em potes de vidro.

Maria Ferrecchia se dispõe a tentar definir a forma do ensaio de maneira mais pragmática. A partir de uma análise do estilo adotado pelos ensaístas europeus, a estudiosa identifica algumas características que seriam constitutivas de sua forma. São elas: “[a] multiplicidade de argumentos, não sistematização do pensamento e da escrita, racionalidade e imaginação, biografismo, bagagem cultural pela via do uso constante da citação, marca moral, literariedade da forma, ironia”⁴³. Já Berardinelli identifica no ensaio a possibilidade de mistura, sobreposição e alternância de uma multiplicidade de outras formas e gêneros discursivos. Mais especificamente, o autor classifica o gênero como “misto por definição”⁴⁴, “de contornos muito pouco definidos, muito camaleônico e adaptável”⁴⁵. Para Virginia Woolf, os melhores ensaios o são justamente “devido àquela centelha selvagem de imaginação, daquele lampejo de genialidade, que os torna falhos e imperfeitos, porém cintilantes de poesia”⁴⁶.

⁴³ No original: “[...] *molteplicità di argomenti, asistematicità di pensiero e scrittura, razionalità e immaginazione, biografismo, bagaglio culturale reso attraverso l'uso assiduo della citazione, impronta moralistica, letterarietà della forma, ironia*”. FERRECCHIA, Maria. *Il saggio come forma letteraria*. Lecce: Pensa Multimedia, 2000, p. 19 (tradução minha).

⁴⁴ No original: “*Il saggio è un genere misto per definizione*”. BERARDINELLI, Alfonso. *Op. cit.*, loc. 3119. (tradução minha)

⁴⁵ No original: “*Un genere dai contorni così poco definiti, così camaleontico e adattabile*.” *Ibidem*, loc. 1323. (tradução minha)

⁴⁶ No original: “... *because of that wild flash of imagination, that lightning crack of genius in the middle of them which leaves them flawed and imperfect, but starred with poetry*.”. WOOLF, Virginia. *A roof of one's own*. London: The Hogarth Press, 1929, loc. 67 (tradução minha).

Para além dessas características do ensaio, que se concentram em aspectos, por assim dizer, mais estéticos, se partimos de uma das acepções do termo ensaio, vemos que ele significa exame, ou seja, um exercício de observação investigativo. Nota-se, porém, que o modo como ele se constrói diverge de outras formas de discurso analítico e/ou interpretativo, dentre outras razões, pelo fato de o ensaísta deixar nele o rastro de seus caminhos reflexivos. A esse respeito, Liliana Weinberg descreve o ensaio como um tipo de escrita que apresenta um diálogo intelectual, permitindo que o leitor acesse o universo mental do autor.⁴⁷ De maneira um pouco mais aprofundada (e, poderíamos dizer, ousada), Ferrecchia define o ensaio como um texto que se elabora a partir de imagens do pensamento.⁴⁸ Ou seja, pela perspectiva dessa teórica, ao construir seu raciocínio por meio de um ensaio, o escritor estaria revelando não só ideias desenvolvidas a partir de análise e reflexão, como também estaria apresentando ao leitor uma cartografia de suas formas de construção de pensamento e de abordagem do assunto ou questão.

Adorno, por sua vez, percebe no caráter experimental do ensaio uma apresentação em emaranhado de pensamentos. Em oposição à linearidade da escrita científica convencional, este emaranhado seria o responsável por encarnar no texto a memória do processo de raciocínio.⁴⁹ Pela perspectiva de Adorno — que encontra eco nas concepções sobre ensaio de Weinberg e Ferrecchia —, o ensaio se delineia como uma forma textual em que o pensamento flui mais livremente, privilegiando a incorporação do processo de desenvolvimento das ideias do ensaísta ao texto, em detrimento de uma escrita linear e segura, que busca emanar autoridade discursiva.

Nesse sentido, é importante notar que Adorno, ao se concentrar na atitude do autor diante de seu objeto e na maneira de exposição e desenvolvimento do pensamento, aponta como no ensaio ambos os movimentos são orientados de forma radicalmente oposta às regras do método cartesiano.⁵⁰ O autor denomina então o ensaio como uma forma herética, visto que, por não subscrever ao método científico na condução de seu caminho investigativo, renuncia ao autoritarismo de um gênero de experimentação que busca apenas confirmar ou refutar deduções apriorísticas acerca de seu objeto, no intuito de chegar a respostas totalizantes e conclusivas.

Enquanto penso nisso (é inevitável), me vêm lembranças, das aulas que tive sobre ensaio. Me recordo de uma das professoras da disciplina, logo no primeiro encontro, nos

⁴⁷ WEINBERG, Liliana. El lugar del ensayo. In: *CELEHIS*, ano 21, n. 24, Mar del Plata, Argentina, 2012, p. 18-19.

⁴⁸ FERRECCHIA, Maria. *Il saggio come forma letteraria*. Op. cit., p. 18.

⁴⁹ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Op. cit., p. 30.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 31.

dizendo que em vez do “Só sei que nada sei”, Montaigne tem como lema: “Que sei eu?”. Lembro também do dia em que ela nos descreveu a atitude de Jean-Luc Nancy para escrever *Corpus*. De frente para o quadro, ela levantava a mão que estava livre, à altura dos olhos, fazendo com ela um gesto de rotação, como quem busca contemplar cada ínfima parte de um objeto imaginário. A atitude de Nancy me faz pensar no ensaio de Robert Hupka, que em 1964 pôde fotografar a *Pietà*, em exibição no pavilhão do Vaticano, na Feira Mundial de Nova Iorque. Daquela encontro único, em que Hupka esteve sozinho com a escultura de Michelângelo, resultaram 150 imagens, tiradas dos mais diversos ângulos, que foram reunidas em um livro.

Refletir sobre essas imagens, me faz pensar que o ensaio de fato exige que o objeto exerça um alto grau de fascínio sobre o ensaísta, uma espécie de apaixonamento da pessoa pelo seu tema, que acaba por gerar interesse, curiosidade. Um ensaísta “não sossega”, talvez porque, mais do que repleto de perguntas sobre o objeto de seu afeto, ele também esteja deslumbrado por um enorme desconhecido que acompanha esse objeto. Algo que ele sente (ou pressente) sem conhecer, sem conseguir dar nome. Essa será então sua saga. Mesmo sabendo que é impossível não “deixar algo passar”, ele insiste, siderado, revirando o objeto até o esgotamento de sua vista. Depois dele, alguém ainda verá algo que ele não viu, isso porém não o demove de buscar cada ângulo passível de observação.

Essa forma de análise, obstinada e intermitente, de abordagem mais curiosa do que determinista, me remete a uma outra acepção de ensaiar, que significa tentar e/ou experimentar. Isso me faz pensar que brincar com alguma coisa também tem relação com explorá-la, buscando descobrir usos e características suas até então impensados/impensáveis. Ensaíar, portanto, é também abrir-se ao acaso, à testagem cega (E se eu fizer isso aqui, assim? O que será que acontece?). Um ensaísta então pode estar não somente diante de um objeto/tema desconhecido para ele, mas também demonstrando uma vontade de buscar ideias e perspectivas novas ou ainda pouco discutidas acerca de um determinado objeto ou assunto. Ou seja, em algo já muito conhecido ou familiar, o que há ainda por ser descoberto?

Esse modo de “brincar” com o objeto parece ser um dos meios com que Bracher se aproxima da escrita literária, sobretudo em seus contos, utilizando-os como um campo de teste. Neles, predomina um experimentalismo estético-formal, indicando um trabalho intenso da escritora com a linguagem e com as formas de constituição desse gênero literário.

No conto “Cloc, clac (as crianças, a cidade e a sala)”, por exemplo, no momento em que a narrativa trata do assassinato de Anabella Sardovi, Bracher faz uso abundante de letras dobradas e sem nenhuma sistematização: não se limita a nomes próprios ou de lugares, nem a

uma escrita que se aproxime de antigas regras de ortografia, como se vê nesse trecho: “Apenas após o depoimento dos parenttes do ppai da mennina Annabella, 6, morta asfixiada, no caarro, na garaagem, no apartaamento, sobre a caama e após a queda do 6º andar...”^{51 52}.

Já em “Michel e Flora”, do livro de contos *Garimpo*, de 2013, Bracher trabalha a partir de uma proposta que investiga como seria a fala dos jovens dali a cinquenta anos, explorando novas grafias para as palavras, ao mesmo tempo em que parece se inspirar na forma de expressão já utilizada (principalmente pelos jovens), em aplicativos de bate-papo e nas redes sociais. Nesse conto, dois adolescentes, Michel e Flora, ambos com 13 anos, trocam mensagens pelo celular, que se desenrolam no formato a seguir: “MICHEL: vou eskrver ate o sol naser/ate vs chegar/ate vse cheirar kem eu sou”⁵³. Em adição ao estranhamento que esse modo de escrever causa às pessoas não familiarizadas a ele, Bracher ainda aprofunda a distância e as diferenças, que se dão também entre os personagens, visto que Michel é de uma zona rural da Austrália e Flora uma brasileira, moradora de uma cidade grande, não se sabe se no Brasil ou em algum outro lugar do mundo ocidentalizado (no conto, ela conversa com Michel enquanto está no metrô).

O exercício de experimentação com a linguagem também acontece nas formas escolhidas pela escritora para estruturar suas narrativas. No conto “Cloc, clac (o velho, o bebê, você, ela e eu)”, a narração é linear, porém com deslocamentos constantes de pronomes e conjugações ao longo das frases. Isso faz com que os personagens assumam diferentes lugares o tempo todo no corpo textual, desestabilizando a voz narrativa, como, por exemplo, nesse trecho: “Conto o caminho até o quarto do hotel para mostrar que você é uma pessoa medrosa, a escuridão e a solidão me assustam. Respirou com calma, bebi uma coca, abriu um potinho de castanha de caju e li um pouco enquanto comia e bebia”⁵⁴.

O conto “Coruja”, também publicado em *Meu amor*, está dividido em quatro partes: A menina querida; Canção para três vozes; Uma história só e Canção de Isadora. Na primeira parte do conto são apresentados os personagens, o ambiente, o local e a época em que se passa a história — fazendo com que esse trecho da narrativa se assemelhe bastante às introduções descritivas de roteiros de cinema ou peças de teatro. No entanto, aqui Bracher já introduz um desdobramento de camadas à voz narrativa, que se diferenciam pelo uso de parênteses. Fora

⁵¹ BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 114.

⁵² Especificamente neste conto, especulo que talvez Bracher tenha usado esse recurso para a um só tempo se aproximar do caso Nardoni (as trocas feitas com o nome da vítima, por exemplo, de Isabella Nardoni para Anabella Sardovi, são bastante óbvias) e evitar processos judiciais, ou então expor ainda mais a vítima e sua família.

⁵³ BRACHER, Beatriz. *Garimpo*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 25.

⁵⁴ BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. *Op. cit.*, p. 126.

deles, apenas três frases: “Esta é uma história sobre o início e o fim do desejo.”; “A lua nasce vermelha, há barulhos de grilos, arrulhos de pássaros.”; e “Esta história se passa em julho de 2008, perto de Goiânia.”⁵⁵. Dentro de dois parênteses, que aparecem em meio a essas três frases, estão descrições mais detalhadas da localização, atividade e pensamento de Isadora, seu pai e o homem que deseja estuprá-la.

Já a segunda parte é construída em três sistemas verticais, o que lembra a forma da notação musical, erigindo um coro. Agora a voz narrativa ganha a primeira pessoa e cada sistema vertical é entoado por um dos personagens-narradores. Interessante notar que o texto vai se adensando: inicialmente entra a voz de Isadora, depois a de seu pai, em seguida a do homem. Ao fim, os três encerram esta parte do canto/conto juntos.

Na terceira parte, em que a história se desenrola em moldes mais familiares para os leitores de prosa, a narrativa vai passando de personagem em personagem, com cada trecho devidamente identificado por um símbolo, que designa qual dos três personagens está em foco. Isadora é um triângulo, seu pai um beta e o homem um ômega. No entanto, aqui a narrativa volta à terceira pessoa, e os símbolos designam apenas as cenas, que se dão em ambientes diferentes, o que aumenta consideravelmente a tensão (o homem conseguirá atacar Isadora?) até quase o final dessa parte, quando os dois, Isadora e o homem, então se encontram, e Isadora consegue se afastar. Na quarta e última parte, que tem forma de poema, pois está em verso, apenas Isadora entoa, sugerindo que não foi estuprada pelo homem.

Outros contos adotam um estilo que mimetiza uma espécie de “*making of*” do processo de escrita. Em “Ficamos por aqui, para dizer a verdade”, algumas palavras aparecem riscadas e a palavra escolhida encontra-se logo depois, sublinhada: “Se a ~~redundância~~ similaridade das memórias o desesperava...”⁵⁶. Além disso, o conto possui um apêndice intitulado FICOU DE FORA, em que há trechos de texto ficcional não utilizados no corpo da história, junto do que parecem ser reflexões de Bracher sobre suas intenções e a motivação de suas escolhas na construção do conto: “Escrevi: ‘eu falo’, e não ‘eu escrevo’. Pensar sobre isso. Nada é só um modo de dizer. Quero pensar que não escrevi, que só falei e, por isso, deixei ir, assim como a história deles, não fui eu a dar-lhe a forma que ficará sendo. Talvez por isso eu escrevo: eu falo”⁵⁷.

Esse movimento narrativo, que expõe o processo criativo e a construção do texto, também se dá por meio de uma reverberação dos contos nos romances e vice-versa. Uma leitura

⁵⁵ BRACHER, Beatriz. *Meu amor. Op. cit.*, p. 57.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 24-25

⁵⁷ *Ibidem*, p. 31.

comparativa entre o conto “Chove, e o dinheiro do marido” e o romance *Azul e dura*, revela uma semelhança entre as personagens principais de cada história, Matrena e Mariana. As duas mulheres são casadas com maridos bastante pragmáticos, são mães, donas de casa, ricas e fúteis. O conto, que narra uma manhã em que Matrena recebe a visita do marceneiro para um orçamento, faz com que se cogite que uma das personagens tenha sido inspiração para a outra, visto que ambas compartilham uma fixação em armários de copa e cozinha bem planejados e o perfeito funcionamento da casa.

Além disso, Bracher faz com que os textos do conto e do romance, bem como suas personagens, praticamente entrem em fusão, por meio de uma série de fatores. Primeiro, há alto grau de semelhança na ambientação. Tanto Matrena quanto Mariana moram em uma casa grande, cheia de armários e empregados, provavelmente em uma cidade de clima tropical, muito quente e úmida. Em segundo lugar, há também bastante aproximação na personalidade e no estado emocional das duas mulheres. Com tendências depressivas, demonstram pouco senso de realidade e de decisão. Em *Azul e dura* há também uma *mise-en-abyme*, que sugere que “Chove, e o dinheiro do marido” poderia representar uma das tentativas de contos da personagem Mariana.

Os armários tornaram-se minha obsessão. Foram desenhados especialmente para suas funções. Qual a altura das prateleiras para os remédios? Quantos pratos podem-se empilhar? Na despensa, divisões para os produtos perecíveis e para os outros. Horas de medição, desenhos e conversas com os marceneiros. Arrumar, arrumar, manter arrumado.

[...]

Tiro de uma pasta [...] etiquetada — Ficção — várias tentativas de contos. Em quase todos eles, uma mulher deprimida. Há muitas passagens sobre armários, marceneiros, toalhas dobradas de acordo com suas cores. Curiosa obsessão. Abro os diários da mesma época e lá estão novamente os armários, ou a revolta contra eles.

10 de março, 93: Por que não me deixam em paz? Que idiota querer fazer coisas novas. Armários, estantes, cómodas. [...]

E o marceneiro sem o menor saco para minhas indecisões. Vou gastar tempo e dinheiro para ter uma casa limpa, clara, arejada, arrumada. Tudo guardado em seu devido lugar. Flores ordenadas nos canteiros. Toalhas separadas por cores e tamanhos nas devidas prateleiras. Briga com empregadas.

Lá fora começou a chover novamente. Chove, chove, chove. Há séculos que chove, o mundo está molhado, cansado, encolhendo.⁵⁸

O marceneiro, só pode ser ele! Não desenhei nada, sequer pensei. O que eu preciso? O armário vai ser de fórmica. Não posso esquecer os ganchinhos para as xícaras de café. Prateleiras estreitas para não acumular trastes no fundo. Na lavanderia, madeira clara.

[...]

⁵⁸ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 59-61 (grifos meus).

— Pensei em um lugar para guardar o material de limpeza da lavanderia, um para colocar a cesta com a roupa suja, outro para o cesto com roupas para passar e um para as bandejas com a roupa limpa.

Carmem interrompe a patroa.

— Dona Matrena, isso não vai dar certo. O cesto com roupa suja tem que ficar aqui do meu lado [...]

[...]

As pessoas saem, o silêncio entra junto com a luz tênue do pôr do sol e um cheiro de madressilva.

Lá fora começou a chover. Chove, chove, chove. Há séculos que chove, o mundo está cansado, encolhendo. A pele da ponta dos meus dedos engruvinha-se na água quente da banheira, submerjo no tédio quente da banheira. O barulho da porta se abrindo vence a camada de água.

— Querida, cheguei.⁵⁹

Nesse sentido, três outros contos também guardam fortes aproximações com histórias de personagens dos romances. Em “Coruja”, a jovem Isadora vive um conflito parecido com o de Maria Joana, personagem de *Anatomia do Paraíso*. Como já parcialmente detalhado anteriormente, num ambiente rural, Isadora, seu pai e um homem, provavelmente empregado da fazenda, experimentam as sensações provocadas por sua puberdade. Enquanto o pai reflete sobre o crescimento da filha e antevê seu defloramento/estupro iminente, Isadora sobe numa árvore e, ao voltar para casa ao anoitecer, foge do empregado da fazenda, que está à espreita para atacá-la. Do mesmo modo que a menina Isadora, Maria Joana era assediada pelo tio na fazenda da família no interior do Ceará e, na tentativa de fugir dos abusos, passava longos períodos trepada no alto de uma árvore, como a personagem relata numa de suas conversas com a irmã, Vanda:

— Eu comecei a subir cada vez mais alto nas árvores, ele não conseguia me achar. Mas não dava para ficar lá o dia inteiro, eu ficava com fome e era um ano seco, tinha pouca comida. Quando ele saía pra cuidar do gado com o avô, eu podia comer em paz. Se eu ouvia o barulho dos pés dele se arrastando, meu coração disparava e dava vontade de vomitar. Em casa não tinha onde me esconder, subia nas árvores, cada vez mais alto, mais longe. O tempo que eu ficava na escola era um paraíso. [...] ⁶⁰

Ainda acerca desse assunto, nas notas explicativas do livro *Garimpo*, Bracher revela que os contos “O pensamento de Rubens” e “Suli” são parte de um romance que ela escrevia de maneira entrecortada desde 2007.⁶¹ No primeiro conto, Rubens, um joalheiro, expõe seu ponto de vista sobre o desgaste físico que sua esposa sofre ao gestar, maternar e criar o único filho do casal, Félix. Pelo contexto e os nomes dos personagens, Rubens e Félix, sabemos que esses dois contos são trechos descartados da versão publicada do romance *Anatomia do paraíso*.

⁵⁹ BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. *Op. cit.*, p. 74, 76 e 78-79 (grifos meus).

⁶⁰ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. *Op. cit.*, p. 166.

⁶¹ BRACHER, Beatriz. *Garimpo*. *Op. cit.*, p. 128.

“Suli” conta a tragédia que se abateu sobre a família Meltaya, residente em S., um minúsculo vilarejo no Líbano. Depois de um sério desentendimento entre o jovem Herun e o irmão de sua mãe, Tarik, — que acolhera a ele e às três irmãs como filhos após a morte do pai — Herun emigra para o Brasil. A partir desse acontecimento, a mãe do jovem, Najima, começa a definhar física e psiquicamente. Temendo pela vida da irmã, Tarik então ordena que seu filho, Meldor, vá ao Brasil e traga o primo de volta ao Líbano. Meldor obedece ao pai, sem porém obter sucesso: não encontra o primo, não consegue evitar o falecimento da tia, e também não retorna para seu vilarejo. Já casado com Suli e pai de três filhos pequenos, depois de alguma peleja diplomática com Tarik, Meldor finalmente consegue se unir à família no Brasil. A última seção do conto narra o desfecho da saga emigratória da família Meltaya:

Quando foi apresentada à sua casa, na praça principal de uma pequena cidade de Minas Gerais, Suli andou pelo armazém do marido, no térreo, subiu a escada e gostou dos quartos e da área da família no segundo andar. As galinhas ciscavam no terreiro do fundo e a horta estava bem cuidada. Suli rodeou o sobrado mais uma vez. Perguntou ao marido onde estava o forno para assar o pão. Tarik explicou que no Brasil não era assim, o pão não era assado em casa. Até que o forno de barro fosse construído no fundo do quintal, ninguém comeu pão na casa da família Meltaia. Os filhos de Suli não comeriam o pão que a mão de outra mulher amassou.

Uma vez por mês, Djalma, o filho nascido no Brasil, aquele que traduzia o português para a mãe e o árabe para os comerciantes, com oito anos, ia com seus passinhos decididos, a perna gorducha saindo do short costurado pela mãe, para a delegacia levar pães árabes aos prisioneiros. Uma das formas de Suli expressar sua gratidão por essa terra tão maior que S.⁶²

De “Suli”, *Anatomia do paraíso* preserva a origem da família de Félix, de imigrantes libaneses que se firmaram no comércio, fixando-se em Minas Gerais. Em passagem do romance, Félix relembra as histórias que a bisavó contava, sobre a família do marido, e que acompanham o enredo de “Suli”:

Os bens dos pais libaneses de seu bisavô: tecidos e aviamentos. Linho, algodão, chita e juta. Botões de todos os tipos, fitas, linhas, lãs, alfinetes, agulhas e o metro dobrável de madeira. Montado em seu jegue, o tataravô ia sozinho comerciar de casa em casa, sítio em sítio, fazenda em fazenda [...]. Com o nascimento dos filhos brasileiros, passou a levar consigo o mais velho, bisavô de Félix, quando ele fez sete anos. De noite, na sua casa em Belo Horizonte, o pai lhe contava a história dos antepassados enquanto consertava joias das clientes da sua loja de antiguidades.⁶³

Como no romance, esses contos também guardam a relação complexa entre pai/patriarca e seus filhos homens. Por um lado, os filhos são vistos como a fonte de esgotamento do corpo

⁶² BRACHER, Beatriz. *Garimpo. Op. cit.*, p. 18.

⁶³ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso. Op. cit.*, p. 183.

de suas genitoras, sugando-lhes as energias vitais; mas também como agentes monopolizadores da atenção de suas mulheres, incapazes de corresponder às demandas (sexuais, inclusive) de seus companheiros após o nascimento dos filhos, como se vê no conto “O pensamento de Rubens”:

Rubens e Jandira perderam dois filhos. [...]

Quando engravidou novamente, o médico costurou o colo de seu útero e proibiu-a de se levantar. Rubens preferia não ter filhos a ver a mulher nesse estado. Idade Média, ferros, vagina mutilada, imagens de barbárie é o que brotava das pernas fechadas de Jandira. Passou a dormir em outro quarto e temia tocá-la. Maldisse a criança, não acreditava que nascesse viva. [...]⁶⁴

Quando voltou para casa, depois da noite no rochedo, cruzou com Vanda e ela lhe disse: “estou grávida”. Seus joelhos e coração fraquejaram. Ele perguntou: seu filho é meu? Ela foi embora sem responder. Desde então, o bebê não para de crescer.

[...]

Félix tem horror de pensar que um bicho, mesmo que humano, se desenvolve dentro da barriga dela; suga sua comida, tira o seu espaço de respirar e é bem-vindo. Cada vez mais ele detesta a criança, deseja sua morte e sente-se enfeitiçado por Vanda.⁶⁵

Ela acabou de amamentar o filho deitada de lado na cama. Sua coluna travou e ela não consegue se levantar, vira-se de lado, amamenta o bebê sem ter que sustentar seu peso. Os dois, um só. [...] O menino sobreviveu e dorme ao lado da mãe. A cama desfeita e um cheiro de leite coalhado no bico do seio escuro e cheio de Jandira. O que emociona o rato preto é o seio rijo da mulher e a lembrança de sua boca nele.⁶⁶

Por outro lado, porém, conto e romance também expõem a disputa de forças entre pais e filhos, que se reflete nos textos pela forma autoritária com que os genitores homens impõem seus desígnios e valores aos herdeiros. Estes, por sua vez, demonstram-se insubmissos, negando a tradição e se distanciando da família, cada um à sua maneira. A esse respeito, é importante pontuar que tanto Félix, em *Anatomia do paraíso*, quanto Herun, de “Suli”, abandonam a casa dos pais e a cidade natal, deixando uma mãe doente para trás.

Najima parou de falar. Seus olhos não acusavam nem tinham o brilho da loucura. Quem via Najima tinha vontade de chorar, era um rosto sem dó de si mesmo. Não comia e não falava, [...]. Não procurava a solidão, carregava-a consigo aonde fosse. A comida de Najima entristecia quem comia, a seda que seus bichos produziam era escura. Najima era a falta e o frio.⁶⁷

[...] Queria ter a mãe de novo a seu lado e os dedos quentes e lentos na sua testa. Sente uma falta imensa dela. Imensa.

Como chegará a ele a notícia da morte da mãe? [...] Como chegará a morte da mãe? A esta hora ela ainda vive ou já é mais uma história de meu pai? [...] Nós dois estamos felizes que eu esteja longe de casa, longe do leito de morte da minha mãe. [...] O que será de nós depois da morte dela? Ela salvara Félix de ser pisoteado e se fora. [...].

⁶⁴ BRACHER, Beatriz. *Garimpo*. Op. cit., p. 57-58.

⁶⁵ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 275.

⁶⁶ BRACHER, Beatriz. *Garimpo*. Op. cit., p. 60.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 14.

A mãe vive, definha; a doença tira a vida de seus membros. Ela não se lembra mais de quase nada, mas sabe quem ele é. Completa os bilhetes do pai com palavras tremidas. “Fique bem, meu filhote. Carinho, mãe”.⁶⁸

Herun, depois de uma trapaça num jogo de cartas, que vem a público, é açoitado pelo tio, diante de toda família. Já Félix tem a vida profissional direcionada pelo pai, que cobra dele um comportamento que vise a uma rápida emancipação, sobretudo financeira: a marca do homem dito “de verdade”, crescido. De maneira velada ou exposta, ambas as figuras da autoridade paterna acalentam uma vontade de “massacrá-los”, subjugar-los pela violência, devido à incompatibilidade de valores.

Não quer se sentir amargo, [...]. Uma amargura que carrega dentro dela outra maior e antiga. A que vem da lembrança da noite em que seu pai entrou em seu quarto e eles conversaram sobre a faculdade que ele iria fazer. [...] O pai não era afetuoso, nem consigo próprio, mas houve ali no quarto uma coisa incomum que tocou profundamente o filho. Félix não pôde deixar de perceber que Rubens tinha medo de machucá-lo, e o poder e a vontade de fazê-lo. Ele sentiu o esforço do pai para não esmagá-lo. [...] não temeu por si quando o pai falou mais alto e fechou o punho, mas doía no seu coração [...] entender o desprezo e o ódio do pai por seu descaso quanto ao rumo de sua própria vida.⁶⁹

Félix continua sob o controle do pai, pois mesmo distante, depende financeiramente dele. Já Herun se rebela ativamente, negando a autoridade do tio, o que leva a um espancamento brutal, que desemboca em sua “queda no mundo”.

A raiva de Tarik Meltaya, até agora dentro do que era devido, expandiu-se para fora de seu corpo ele se transformou num pau ardente. O chicote desceu marcando o rosto do menino, da testa ao queixo, e derrubou-o no chão. [...]

Tarik jogou o chicote longe e com suas mãos de dedos curtos e palmas enormes, agarrou a cabeça do sobrinho, levantou-o no ar, até seus olhos ficarem da mesma altura [...]. Enquanto falava, Tarik ia colando seu corpo ao do sobrinho, parecia querer esmigalhar com seu peso o púbis de Herun, seus dentes estavam tão próximos do rosto do menino que todos achavam que ele iria lhe arrancar o nariz. Herun cuspiu na cara do tio, que continuou a falar, babando saliva dentro da boca do sobrinho: “Você não é nem um camelo, é uma fêmea”. E então Tarik Meltaya levantou-se, limpou o rosto e foi para as montanhas.

Nesta noite, Herun não dormiu em casa. Duas semanas depois Najima soube que o filho fora para Beirute e partira rumo ao Brasil.⁷⁰

O que se depreende da análise desses contos é que Bracher faz da linguagem literária um campo aberto para as mais diversas e radicais experimentações formais, como se estivesse pondo a linguagem e a forma do texto à prova, para ver até onde vão, o quanto aguentam e a

⁶⁸ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 266-267.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 80.

⁷⁰ BRACHER, Beatriz. *Garimpo*. Op. cit., p.12-14.

que resistem. Nesse sentido, em comparação com os romances, pode-se afirmar que é no conto que Bracher se permite “brincar” com a linguagem, ousar e fazer estripulias. É como se os contos fossem de fato tubos de ensaio, onde residem os testes linguísticos e estéticos por ela empreendidos, o que muito provavelmente acontece devido ao próprio caráter do gênero, mais conciso e dinâmico.

Agora, se nos detemos nas estratégias formais de que Bracher faz uso para compor seus romances, o que se verifica é uma constituição ensaística que se aproveita do caráter cumulativo do ensaio, que amplia em vez de delimitar ou restringir. Pois, como Adorno apontou (e já mencionei anteriormente), o ensaio não é redutor, mas sim passível de incorporar o processo de construção das ideias ao texto e emaranhar pensamentos, encadeando-os.⁷¹ Por esse aspecto, o ensaio é uma montagem, que ao agregar os elementos selecionados pelo ensaísta, é capaz de criar um universo de abertura discursiva. Os romances de Bracher são bastante marcados por apresentar esse trabalho de montagem, em maior ou menor grau.

Em *Azul e dura*, *Não falei* e *Anatomia do paraíso*, a montagem se opera através de um enxerto de matéria textual de natureza ficcional e documental.⁷² Em *Azul e dura* e *Não falei*, os personagens (Mariana e Gustavo, respectivamente) desenvolvem sua narrativa em diálogo com textos deles próprios e de outros personagens. O diário que Mariana pretende escrever para “passar a limpo” sua vida é alimentado sobretudo por uma leitura reflexiva de anotações e diários antigos da personagem. Gustavo, por sua vez, reflete e narra a partir do contato com o manuscrito de seu irmão José, escritos de seu sobrinho Renato e de sua irmã Jussara, e cartas, memorandos, relatórios de seu tempo como diretor de escola e conselheiro da secretaria de educação. Há também a inserção de matéria documental, incorporada ao texto de maneira eventual e mais sutil, no caso de *Azul e dura*; ou como apoio reflexivo ao personagem, como acontece em *Não falei* e muito fortemente em *Anatomia do paraíso*, visto que o personagem Félix está empreendendo uma análise de *Paraíso perdido*, e portanto trechos do poema de Milton são constantemente citados e analisados pelo personagem.

No que diz respeito à anexação de matéria textual documental às histórias, ela indica uma operação de recorte e colagem que expõe a leitura como atividade impossível de ser separada do processo de escrita, conforme notou Antoine Compagnon. Em “O homem da tesoura”, o autor reflete sobre a história de um guarda florestal que causou comoção entre a

⁷¹ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I. Op. cit.*, p. 30-31.

⁷² Chamo aqui de matéria ficcional enxertada conteúdo escrito inventado que tem como autores os personagens das histórias; e matéria documental textos da cultura que a escritora traz para dentro de suas histórias (ex.: trechos de poemas, canções, livros de ficção ou não ficção etc.).

classe letrada francesa, escandalizada com o relato do homem, que revelou extrair de seus livros as partes/páginas que não lhe agradavam, mantendo apenas os trechos que o interessavam. Sobre esse episódio, Compagnon reflete: “O essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito; sua verdade é o que me compraz, o que me solicita. [...] Era preciso fazê-lo calar, pois o homem da tesoura é o *único verdadeiro leitor*”⁷³. Inclusive, para o teórico, ler e escrever são atividades derivadas, como resquícios da experiência fundante com o papel: recortar e colar.⁷⁴

No entanto, Bracher se afasta do modo como Compagnon descreve o trabalho de enxerto citacional, que seria para ele “uma cirurgia estética em que [...] a armação deve desaparecer sob o produto final, e a própria cicatriz (as aspas) será um adorno a mais”⁷⁵. Em vez disso, Bracher adota uma estética que expõe o caráter “montado” do texto, o que parece reforçar a presença do diálogo, da conversa, através da evidencição dessas outras vozes que colaboraram para a reflexão desenvolvida ao longo de suas histórias.

Por outro lado, essa estética do “inacabado” também revela o lado movediço, instável, provisório da montagem. Nos romances de Bracher, essa característica parece indicar a capacidade do ensaio de conter, como colocou Ferrecchia, imagens do pensamento. Pois embora seja construído com linguagem, o pensamento não se fixa como acontece, está sempre *in motion*. Nesse sentido, o texto de Bracher lembra a forma do atlas, que, conforme observou e analisou Georges Didi-Huberman, desenvolve um tipo de leitura a partir da imaginação enquanto conhecimento transversal, capaz de ampliar conexões e associações, que se criam em dissonância com a produção lógica de conhecimento.⁷⁶ A partir das pranchas montadas do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, o autor diz: “A mesa é o suporte de um trabalho sempre a retomar, a modificar, se não for para iniciar”⁷⁷.

Aqui porém, uma ressalva a ser feita. Enquanto montagens que ensaiam textualmente, construindo reflexão a partir dos textos nelas enxertados, esses três romances de Bracher podem ser considerados como registros dessas imagens do pensamento, e portanto um passo além das pranchas de imagens montadas por Warburg. Essas montagens textuais permitem não apenas ver a constelação de imagens associadas em disposição, mas também o fluxo de raciocínio que elas propulsionaram. Nesse sentido, esses *Azul e dura*, *Não falei* e *Anatomia do paraíso*, a meu ver, se assemelham mais ao ensaio do próprio Didi-Huberman (*Atlas ou o gaio saber inquieto*),

⁷³ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996, p. 32 (grifos meus).

⁷⁴ *Ibidem*, p. 11.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 37-38.

⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto [o olho da história III]*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018, p. 20.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 24.

que nos traz fotografias de algumas pranchas do *Atlas Mnemosyne* e desenvolve uma longa reflexão, em que articula as associações feitas a partir da contemplação das montagens imagéticas dessas pranchas.

A exceção é a trilogia *Guerra*, que não enuncia reflexão, mas procede a uma montagem de textos coletados. Ela sim, ao que tudo indica, um atlas. É o que veremos, mas não agora. Cada coisa a seu tempo.

7.

Há também outro aspecto desse ensaio que Bracher constrói sobre a escrita, ainda mais difícil de identificar, e até mesmo de sustentar como argumentação, pois ganha corpo em seu texto através da voz de seus narradores e/ou personagens.

Em *Não falei*, por exemplo, o narrador-personagem Gustavo, algumas vezes descreve seu processo de escrita e ideias sobre escrever, e que acaba por ser o procedimento utilizado por Bracher não só nesse romance, mas também em outros textos seus. Por exemplo, em dado momento, depois de ler o manuscrito de seu irmão, José, e perceber nele traços e restos de outros autores, sem nenhum tipo de crédito ou sinalização, Gustavo pensa, discordando do irmão: “José mistura expressões de compositores e escritores com sua escrita, não dá crédito nem usa o itálico, diz que palavra é como nota de dinheiro, é de quem usa e não de quem imprime”⁷⁸. Ao longo de *Não falei*, os textos de “autoria” alheia (fictícios ou não) serão marcados pelo uso dos itálicos, ou então o autor (personagem ou não) será citado (entre parênteses ou no corpo do texto), como na seguinte passagem: “Somos todos um com o universo. *Vivemos de morte e morremos de vida* (Heráclito de Éfeso). [...] Entendo absolutamente o conselho de Nelson Rodrigues aos jovens, *envelheçam, meus filhos, envelheçam urgentemente* [...]”⁷⁹.

Essa preocupação em mencionar a autoria de trechos tomados de empréstimo, em vez de fazer apropriações sem dar o devido crédito, como condena o personagem Gustavo, será mantida por Bracher em seus textos que utilizam como técnica a colagem e a citação. Na segunda edição de *Azul e dura*, a autora insere as referências ao fim da obra, com o seguinte adendo inicial:

Algumas expressões e frases deste livro são citações de outros autores. Na primeira edição não explicitarei a autoria por entender que a apropriação de textos alheios é uma característica importante da narradora desta história [a personagem Mariana]. Se isto é fato, por outro lado, finda a história, cabe à autora devolver o que conscientemente tomei emprestado. Aqui vai:⁸⁰

Em *Anatomia do paraíso*, a nota da autora (um apêndice bem detalhado, com notas finais intituladas “Citações”, separadas segundo as partes e capítulos do romance, seguidas por

⁷⁸ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 40.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 42-43.

⁸⁰ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. *Op. cit.*, p. 165.

um campo de referências bibliográficas, nomeado como “Fontes dos trechos citados”) inclui ainda o seguinte preâmbulo explicativo:

As frases de outros autores que inseri no livro foram modificadas de acordo com a necessidade do fluxo da história. Coloquei na lista de citações algumas passagens que não têm nenhuma palavra em comum com o que digo ser a sua origem, e assim o fiz porque a ideia e o ritmo, com certeza, me foram dadas pelos autores que menciono. Por exemplo: “Vai, meu filho! Ser senhor do mundo”, meu ouvido recebeu de “Vai, Carlos! Ser gauche na vida”.

Não coloquei na lista vários trechos em que uso as palavras de Milton junto com as minhas para narrar a trama de seu poema. E haverá frases que não mencionei, ou por não me dar conta de que não são originalmente minhas, ou porque, apesar de ter certeza de que não são minhas, não me lembro mais de quem são.⁸¹

Em *Anatomia do paraíso*, Bracher também parece utilizar um outro método descrito pelo personagem Gustavo, de *Não falei*, no caso, a “esquisitice com as palavras, parar em cada uma, tomá-las na mão, apalpar, observar os vários lados e só depois, ela já toda deformada, deixá-la entrar”⁸². Quando Félix, em *Anatomia do paraíso*, analisa e coteja a versão original e a tradução portuguesa de *Paraíso perdido*, de Milton, ele parece seguir a abordagem que Gustavo utiliza para lidar com as palavras:

Versos que já lhe custaram horas de dicionários ainda o atormentam, [...].

Deixou de lado a edição brasileira e já traduziu com suas palavras muitos versos para entender o que Milton dizia ou para confirmar que ele tinha sido capaz de dizer aquilo que disse. [...] Agora, [...] abre as edições em inglês, rabiscadas, um exemplar da tradução em português rabiscado, e tenta trazer o inglês ao português, [...].

Essa é a tradução de Lima Leitão, com a qual ele vem brigando. Não há dúvida de que a metade de baixo de Pecado é a de uma cobra, ou serpente (*serpent*); “serpe escâmea” é terrível, mas não está errado. E mais do que “imensa”, mais até do que volumosa ou vasta, Félix sabe que a cauda de Pecado deve ser voluptuosa.

Mas onde ela começa? A questão é: onde está a vagina de Pecado? Milton escreve *waist*. Pode não ser cintura? Não, *waist* é cintura em todos os dicionários que consulta. O poema diz que parece mulher até a cintura (*to the waist*), e bonita (*fair*), e termina (*But ended*) em uma cauda escamada. Mas onde se unem as duas formas?⁸³

Além disso, o próprio título de um de seus livros de contos, *Garimpo*, embora evoque seu conto final, de mesmo nome, sintetiza também uma característica que a literatura de Bracher apresenta, como método: de ser uma cata de restos preciosos da experiência de leitura e de escrita, que, tornados pedaços de texto, são ajuntados, lavrados e metamorfoseados numa entidade maior. Do mesmo modo com que Guto, o irmão da escritora/narradora/personagem de “Garimpo”, forja suas barras de ouro, em um processo, por assim dizer, alquímico:

⁸¹ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. op cit., p. 305.

⁸² BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 72.

⁸³ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 32-33.

[...] No quartinho onde o Guto fez o ouro, as etapas foram: 1. Pegar a bola de mercúrio misturado com ouro do potinho de plástico e lavar em um pote maior de plástico (tipo de sorvete Kibon) com água e sabão em pó p tirar areia e terra. 2. Colocar essa bola em um vasilhame de metal, ligar uma chama debaixo dele e fechar de modo que saia o vapor com mercúrio por um tubo e o mercúrio cai em um lugar d onde será pego p/ ser usado novamente. No vasilhame sobra só o ouro. Ainda um pouco cinza. 3. O Guto colocou esse ouro cinza em um outro recipiente, e ficou por muito tempo “queimando” o ouro c/ maçarico. [...] Às vezes o Guto passava o maçarico p. Juciclei e ficava orientando-o. 4. Despejaram o ouro líquido e muito amarelo em uma fôrma (de barrinha de ouro) e esfriaram na água. Durante as queimas, uma fumaceira de mercúrio. [...] ⁸⁴

[Domingo. 10 de novembro de 2024. Belo Horizonte. Abro o site da Editora 34 e releio com atenção o texto de orelha de *Guerra I*, de autoria de Nuno Ramos, disponibilizado na página de compra do romance.

“Nenhuma palavra nesses romances é minha”, diz Beatriz Bracher. É por esta renúncia — a da voz narradora, qualquer que seja a sua modalidade — que este livro se define. Fruto de uma longa procura por um ponto vista, uma forma, que lhe permitisse escrever sobre a tragédia do Paraguai, Guerra nasce de uma intuição súbita: a utilização direta da documentação que a autora recolhera em sua pesquisa, agora não mais matéria de apoio, mas figura principal e única.

[...]

Mas o sopro contínuo que o livro oferece a quem souber lê-lo é a vitória verdadeira da romancista por trás de tantos cortes, cesuras e bandagens, numa vivificação espantosa da morte documental. ⁸⁵

⁸⁴ BRACHER, Beatriz. *Garimpo*. *Op. cit.*, p. 125.

⁸⁵ RAMOS, Nuno. Texto de orelha de *Guerra I*. Disponível em: <<https://www.editora34.com.br/detalhe.asp?id=1282>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

8.

Terminada essa primeira expedição — em que tentei cartografar um aspecto da obra ficcional de Bracher —, pauso um instante e reflito. Sim, há uma manipulação bastante intensa com o texto, no que parece ser uma forma de teste, de ensaio com a linguagem literária, ficcional. Além disso, a escritora parece deixar rastros em seu texto tanto de sua forma de se aproximar da literatura quanto de produzi-la. Cotejo então esse procedimento encontrado na obra da escritora com o que percebi ao longo de minha primeira leitura por completo de sua ficção. Havia notado que o tema da relação das subjetividades com a escrita era mais do que mero acessório de enredo, mas uma questão explorada, sobretudo porque nas histórias de Bracher seus personagens parecem se envolver com a escrita e a leitura de uma forma muito específica, muito reflexiva, utilizando-as para fazer uma dissecação deles mesmos e do mundo à sua volta.

O ensaísmo especulativo que surge desse primeiro mapeamento da obra de Bracher parece ser diferente disso (embora seja também um pouco disso), pois ela o faz por dentro de suas histórias. As descrições de atitudes de escrita, por aparecerem não só como enunciação dos personagens e/ou da narração, mas traduzindo-se também como método adotado de composição literária, sugerem que Bracher enuncia em sua ficção, discreta e sub-repticiamente, seus próprios princípios e técnicas de escrita, usando para isso a voz de seus personagens. Mas, ao mesmo tempo, por serem inserções muito sutis, e também por esfumarem os limites entre voz da narração e voz autoral, torna-se um tanto difícil sustentar muito categoricamente que Bracher incorpora em sua ficção suas ideias e reflexões críticas sobre escrita.

Contudo, há indícios... E talvez então seja possível afirmar que Bracher demonstre em sua literatura ter uma consciência crítica de seu próprio processo criativo... Mas não é bem isso que me chama atenção.

Isso porque se observamos e nos aprofundamos um pouco nessa seara da relação entre crítica e literatura, o que se nota é que desde meados do século XIX assiste-se à emergência dessa figura bivalente do escritor crítico, atento ao próprio processo criativo, além de preocupado em mapeá-lo e em teorizar sobre ele. É dentro desse contexto que Paul Valéry, por exemplo, irá denominar Baudelaire como um “clássico”, definindo clássico como “o escritor que traz um crítico em si mesmo, associando-o intimamente a seus trabalhos”⁸⁶.

⁸⁶ VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 23.

É também consciente do estado de coisas na modernidade que Virginia Woolf aponta para o surgimento da consciência crítica no escritor acerca de seu processo produtivo como uma característica desse período, contrapondo-a, dentro do contexto inglês, ao período elizabetano:

Qual era o estado de espírito de Shakespeare, por exemplo, quando escreveu *Rei Lear* e *Antônio e Cleópatra*? Com certeza era o estado de espírito mais favorável à poesia que jamais existiu. Mas o próprio Shakespeare nada disse sobre isso. Sabemos apenas casualmente e por acaso que ele “nunca rasurou uma linha”. Nada foi de fato dito pelo próprio artista acerca de seu estado de espírito até talvez o século XVIII. Rousseau talvez tenha começado com isso. De todo modo, no século XIX, a autoconsciência tinha se desenvolvido tão extensamente que se tornara um hábito para os homens de letras descrever seus pensamentos em confissões e autobiografias.⁸⁷

Contemporaneamente, Ricardo Piglia será ainda mais drástico em sua acepção da situação, afirmando que “todo escritor é um crítico”⁸⁸ e que a figura do escritor ficcionista, totalmente alheio, única e exclusivamente dedicado a imaginar e contar histórias, seria uma construção falaciosa. Pela perspectiva do argentino, o escritor seria também um crítico pois se aproximaria dos textos alheios de maneira consciente e seletiva, atento às formas que deseja dar para a sua própria escrita, fazendo desses textos escolhidos portanto um uso específico. É o que Piglia chama de “uma leitura situada”, que analisa, seleciona e produz tensões, em articulação com o material lido.⁸⁹ Essa leitura situada é o que torna, para Piglia, o texto ficcional dos escritores não só um produto da imaginação, mas também um produto crítico, pois será a partir da análise dos textos de outros que o escritor vai forjar o seu próprio texto, produzindo identidades e diferenças em relação a essas leituras. Nas palavras do próprio autor:

Neste ponto, diria que todo escritor é um crítico já que ele tem uma relação particular, de um lado, com a literatura já escrita e, de outro, com essa obra que ele está realizando, porque o ato de corrigir já supõe uma certa concepção de literatura. Seria possível, assim, encontrar todo o movimento que o escritor realiza em torno da sua concepção de obra e de estilo. A correção seria o momento em que essa sorte de espaço crítico aparece, daí que a reflexão sobre a literatura esteja sempre presente no ato mesmo da construção literária.⁹⁰

⁸⁷ No original: “What was Shakespeare’s state of mind, for instance, when he wrote *Lear* and *Anthony and Cleopatra*? It was certainly the state of mind most favourable to poetry that ever existed. But Shakespeare himself said nothing about it. We only know casually and by chance that he ‘never blotted a line’. Nothing indeed was ever said by the artist himself about his state of mind until the 18th century perhaps. Rousseau perhaps began it. At any rate, by the 19th century self-consciousness had developed so far that it was the habit for men of letters to describe their minds in confessions and autobiographies”. WOOLF, Virginia. *A roof of one’s own*. Op. cit., loc. 642-648 (tradução minha).

⁸⁸ PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia*, n.33, UFSC - Ilha de Santa Catarina, ago. - dez. 1996, p. 48.

⁸⁹ Loc. cit.

⁹⁰ Loc. cit.

Por um lado, esse tipo de raciocínio aponta, ainda que indiretamente, para a questão da originalidade criativa. Afinal, ao afirmar que o processo de construção textual parte de um trabalho de leitura crítica, ainda que não necessariamente consciente, Piglia também põe em xeque o conceito de uma escrita que seria “genuína”, surgida de uma inspiração essencial, livre de influências externas e reveladora de uma suposta genialidade do escritor. Nesse sentido, Piglia age visando expor e dissolver uma ideia de escritor inexistente para ele: “o escritor espontâneo”⁹¹. Para o autor, essa concepção da escrita ficcional separa o crítico do escritor “de verdade”, que não refletiria sobre suas sensações e vivências, apenas compartilhando-as através de suas histórias. Assim, ao desmontar essa imagem de um escritor que teria sido agraciado com o “dom da narrativa”, apenas transferindo seus sentimentos para o papel, Piglia se empenha não só em demonstrar que escrita ficcional e reflexão crítica são atividades conexas, mas também aponta para a enorme quantidade de trabalho e manipulação da linguagem exigidos do escritor.

Por um outro prisma, entretanto, a ideia de que os textos ficcionais estariam, de certo modo, sempre constituídos formal e esteticamente numa tensão crítica com outros textos ficcionais sugere uma forma de pensar a literatura bastante orientada a partir de conceitos como os de herança e filiação. Inclusive, ao definir o procedimento de “leitura situada”, Piglia enfatiza que o escritor não seria seletivo apenas no ato da leitura, quando captura e integra ao próprio texto modos de fazer literários. A “leitura situada” se mostra criteriosa também anteriormente, pois o escritor escolhe o material a ser apropriado e deglutido, armando “uma espécie de rede com a qual ele constrói sua ficção literária — seu romance familiar e literário, suas tradições, suas fraternidades e inimizades”⁹².

Para além da questão das influências literárias e seus desdobramentos, o que emerge de significativo nesse ponto da discussão é a face leitora do escritor, e de uma concepção de leitura como experiência criadora, e não apenas como processo receptivo e contemplativo. Ao mesmo tempo, noto que Piglia separa produção crítica de produção literária, ao afirmar que, embora o escritor de ficção se encontre nesse lugar de um leitor seletivo e atento ao seu processo e ao seu texto, mesmo que inconscientemente, não será todo escritor que vai se dedicar à escrita de crítica.⁹³ Ao menos não publicamente, pois, apoiado na existência do que ele chama de “escritos póstumos de escritores”⁹⁴, Piglia defende que todo escritor terá “seu laboratório particular”⁹⁵,

⁹¹ PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Op. cit.*, p. 49.

⁹² *Ibidem*, p. 48.

⁹³ *Loc. cit.*

⁹⁴ PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Op. cit.*, p. 48.

⁹⁵ *Loc. cit.*

que consistiria em cadernos pessoais “onde essa relação múltipla dele com outros textos e com seu próprio trabalho funciona como um espaço em que combinam a reflexão, o projeto, as tentativas falhas”⁹⁶.

Não é possível afirmar que, de fato, *todo* escritor mantém um caderno pessoal onde desenvolve reflexões sobre seu processo de escrita e sobre literatura, como Piglia sustenta. Mas os escritores com material crítico póstumo citados pelo autor são todos figuras relevantes da cena artística europeia da primeira metade do século XX: Franz Kafka, Paul Valéry e Bertold Brecht.⁹⁷ Penso então que, talvez, seja possível inferir que Piglia esteja identificando (mesmo que não intencionalmente) uma tendência literária dessa época, em que os escritores vão ter uma preocupação recrudescida na avaliação e controle de seu texto, tornando-se assim não só críticos da produção de seus antecessores, mas também extremamente atentos ao seu próprio processo de escrita.

Mas se Piglia defende que todo escritor é também um crítico, Michel Foucault, alguns anos antes do argentino, parecia já ter ido mais além, sugerindo que a própria literatura enquanto dispositivo moderno é essencialmente crítica. Afinal, quando em 1964, o filósofo buscou responder o que seria a literatura, nas duas sessões em que desenvolve o tema, ele identifica a perquirição de si mesma como constituinte do fazer literário na modernidade, apontando a presença de “um espaço vazio, uma brancura essencial”⁹⁸ no seio da própria literatura, o que fará com que ela se constitua justamente a partir desse questionamento sobre si. Em suas palavras, “esta [pergunta], por conseguinte, não se superpõe à literatura, não se acrescenta através de uma consciência crítica suplementar à literatura, ela é o próprio ser da literatura, originariamente desmembrado e fraturado”⁹⁹. A “experiência moderna da literatura”, como Foucault a nomeia, teria tido início em fins do século XVIII, com a crise do racionalismo, do humanismo e da representação, e se institui e se valida a partir da própria impossibilidade, do eterno questionamento acerca do que a constitui. Segundo Foucault, portanto, dentro desse cenário, a literatura se forma como um jogo reflexivo, em que o texto está sempre se perguntando sobre sua própria legitimidade, sua condição de existência etc. Essa inclusive seria a razão para que os escritores, a partir do século XIX, passassem a manifestar uma atitude crítica com relação à sua produção.

⁹⁶ PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Op. cit.*, p. 48.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 49.

⁹⁸ FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: *A grande estrangeira: sobre literatura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 80.

⁹⁹ *Loc. cit.*

Essa nova atitude dos escritores com relação ao modo de trabalhar a palavra ficcional, com os olhos constantemente voltados para si no ato de escrever, sempre vigilantes e desconfiados, ou seja, essa “experiência moderna da literatura” é explicada por Foucault como uma consequência do fim da retórica, aliada à perda de referência na palavra absoluta da lei religiosa. Como ele próprio coloca,

a partir do século XIX, a gente deixa de estar à escuta dessa primeira Palavra, e, em seu lugar, faz-se ouvir o infinito do murmúrio, o amontoamento das falas já proferidas; nessas condições, a obra não precisa mais tomar corpo nas figuras da retórica, que valiam como signos de uma linguagem muda, absoluta.¹⁰⁰

Com a perda de uma palavra referencial, portadora de verdade, a literatura se desestabiliza, devendo erigir para si e em si suas bases, o que parece tarefa bastante difícil, visto que, a partir desse momento, explicita-se que a escrita sobre um acontecimento, vivência ou ideia não é absoluta, mas o relato que se dá de uma perspectiva específica acerca daquele evento. O texto literário então perde a aspiração de ser uma representação, no sentido de ficcionalizar o real ou emular o texto moral religioso. Sob esse ponto de vista, o vacilar da literatura estaria relacionado a uma dúvida acerca da própria possibilidade de se constituir uma narrativa, ao menos à maneira que se fizera até aquele momento.

Além disso, Foucault também identifica a “experiência moderna da literatura” como um lugar de transgressão e de morte¹⁰¹, visto que se assenta na negação e na recusa. É fato que, quando ele define os quatro tipos de recusa empreendidos pela literatura moderna, eles se assemelham à ideia de ruptura pretendida por movimentos de vanguarda artística, como se pode notar abaixo:

Cada novo ato literário [...] implica ao menos, acredito, quatro negações, quatro recusas, quatro tentativas de assassinato: recusar, em primeiro lugar, a literatura dos outros; em segundo, recusar aos outros o próprio direito de fazer literatura, contestar que as obras dos outros sejam literatura; em terceiro, recusar a si mesmo, contestar a si mesmo o direito de fazer literatura; e, enfim, em quarto lugar, recusar fazer ou dizer outra coisa no uso da linguagem literária que não o assassinato sistemático, consumado, da literatura.¹⁰²

No entanto, são também essas recusas apontadas por Foucault que tornariam a literatura moderna um constante exercício crítico, um questionar-se sobre suas potencialidades, funções, modos de proceder para criar e afetar, bem como sua relação com outras expressões da

¹⁰⁰ FOUCAULT, Michel. *Linguagem e literatura*. *Op. cit.*, p. 99.

¹⁰¹ *Loc. cit.*

¹⁰² *Ibidem*, p. 84.

linguagem. Por um lado, esse questionamento estaria expresso nessa experimentação intensa, em que se tem a impressão de que os limites do texto literário estão sendo colocados à prova, testados, por meio de mesclas de gêneros e formas. É como se essa categoria de escrita estivesse sob eterno teste: “E isso, é literatura?”. “E isso aqui, ainda pode ser chamado de literatura?”...

Contemporaneamente e dentro do contexto brasileiro, a pesquisa da professora Evelina Hoisel demonstra como essa relação entre crítica e literatura acontece. Para Hoisel, a figura do escritor/poeta crítico do século XIX será uma espécie de antecessor do que ela nomeia como o “escritor múltiplo”, personagem que começa a ganhar espaço no cenário literário brasileiro a partir da segunda metade do século XX, vindo assumir um lugar de relevância na contemporaneidade.¹⁰³ O escritor múltiplo identificado por Hoisel atua de maneira plural, fazendo-se presente no espaço cultural, literário e acadêmico.¹⁰⁴ Uma das características marcantes da produção desses intelectuais é que os textos não respeitam os domínios de cada gênero ou área do saber, mas fazem com que estes se interpenetrem, como é possível perceber pela colocação da autora: “Essas escritas não são apenas intercomunicantes. Os rituais de cada enunciação invadem os limites territoriais da outra, constituindo uma malha híbrida [...]”¹⁰⁵.

No entanto, para além dessa mescla de gêneros, Hoisel nota também que a faceta primordial da crítica da arte na contemporaneidade, que vai diferenciá-la em definitivo de sua configuração anterior, será a autoconsciência da mobilidade desses discursos e de seu entrelaçamento. Para além disso, a autora identifica a emergência de uma performance de si, denominada por ela como “composição de uma subjetividade dramatizada”¹⁰⁶. Assim, quanto mais os textos se imiscuem, mais a percepção será complexa, tanto em âmbito discursivo quanto subjetivo. A autora conclui então que a literatura na contemporaneidade impõe uma dificuldade de mapear e separar discurso ficcional, crítico e (auto)biográfico.

A partir da percepção da existência de uma supremacia da autorreferencialidade nos textos literários contemporâneos¹⁰⁷, Hoisel privilegiará em sua pesquisa o estudo do que ela nomeia como autoficções. Embora cada categoria ficcional contenha suas particularidades, a autora nota como elas se assemelham no que diz respeito ao rompimento das fronteiras da ficção: “Tudo fica contaminado pela ficção, é e não é ficção”¹⁰⁸. Ou seja, dados

¹⁰³ HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 41.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰⁵ *Loc. cit.*

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 37.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 46-47.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 78.

(auto)biográficos e invenção narrativa se confundem a todo tempo, e intencionalmente, num jogo discursivo criado pelo escritor.

Em consonância com a análise de Hoisel, Gustavo Bernardo também aponta o uso da metaficcionalidade, sobretudo na literatura, como um empreendimento que surge e se intensifica dentro de um contexto sociocultural que coloca sob suspeita a realidade enquanto *a priori*.¹⁰⁹ Nesse ínterim, a ficção seria o discurso passível de expor essa suposta realidade não só como uma narrativa, mas também como passível de existência apenas devido à linguagem. Como o autor coloca,

a ficção que chama a atenção sobre a sua própria condição ficcional mobiliza os mesmos labirintos e termina por levantar questões relevantes sobre a realidade mesma [...]. Questiona-se então se a realidade não seria já da ordem da ficção, ou seja, se o conhecimento que se tem da realidade não poderia ser senão ficcional.¹¹⁰

No entanto, o modo como os dois autores se aproximam do assunto não me chega sem uma certa carga de incômodo, talvez por remeter a críticas feitas à literatura e à arte (e também à crítica) pós-modernas, acusando-as de pouca seriedade, por assim dizer, justamente por alegarem uma ideia de que nada mais se assentaria em parâmetros estáveis, como se estivéssemos sem quaisquer eixos ou referenciais e tudo fosse possível e/ou factível.

Para Jacques Rancière, o que dificulta uma melhor apreensão do contexto contemporâneo é justamente um aprisionamento à ideia de “narrativa”, que se reflete em colocações como as de Hoisel e Bernardo, de que “tudo é ficção”.¹¹¹ Para Rancière, a questão envolve uma mudança do lugar político da literatura na modernidade — uma mudança na partilha do sensível, em seus termos —, e que acarreta um deslizamento da ordem dos discursos. Nas palavras do autor: “a novidade histórica que o termo ‘literatura’ designa é a seguinte: não uma linguagem particular, mas em uma nova maneira de ligar o dizível e o visível, as palavras e as coisas”¹¹². Essa transformação não envolve, portanto, uma mudança de estatuto na concepção dos acontecimentos, mas sim dos “modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade, que borram a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção [...]. Escrever a história e escrever histórias apoiam-se num mesmo regime de verdade”¹¹³.

¹⁰⁹ BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar, 2010.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 46.

¹¹¹ RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible: politique et esthétique*. Paris: La fabrique, 2000, p. 61.

¹¹² No original: “La nouveauté historique signifiée par le terme de ‘littérature’ est là: non pas un langage particulier mais dans une nouvelle manière de lier le dicible et le visible, les mots et les choses”. RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007, p. 17 (tradução minha).

¹¹³ No original: “[Il s’agit de constater que la fiction de l’âge esthétique a défini] des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d’intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la

Quando avaliamos, então, a política da literatura contemporânea, sobretudo a que se constrói como metacrítica e/ou metaficcional, nota-se como ela estabelece um mesmo regime de verdade não só com o discurso histórico, mas com o discurso sobre o qual o *socius* se estrutura. Isso não quer dizer que essa literatura faça do real uma ficção. Contudo, ela parece vir nos lembrar de que nossas experiências são invariavelmente mediadas, e que o que nos acontece precisa ser simbolizado, mesmo no que diz respeito às formas de organização em comum, que se refletem em modos específicos de ver, interpretar e classificar a nós mesmos e às coisas do mundo. Considerando a situação por essa perspectiva, penso que talvez os modos de fazer da literatura contemporânea estariam implicando-a cada vez mais em termos críticos. É como se a experiência moderna da literatura, como Foucault a nomeou, estivesse no século XXI não só fazendo uso de seu território para discutir e questionar a si própria, mas também para refletir e criticar a dinâmica de estrutura da discursividade social. Pois se, como afirmou Jacques Derrida, a literatura pode dizer tudo,¹¹⁴ então por que não dizer uma crítica sobre as formas de se interpretar o mundo e estar nele?

Essa capacidade da experiência literária contemporânea, de criticar a si própria e os discursos sociais, colocando-os em questão (e até mesmo em xeque), parece aproximá-la da forma ensaio. Ou então, talvez tenha sido a apropriação do ensaio pela literatura o que a teria tornado capaz de se fazer veículo de questionamento. Nesse âmbito, não sei se é possível nem produtivo determinar a ordem e a causa dos acontecimentos. O fato é que, ao mesmo tempo em que as imagens forjadas para delinear a estrutura do ensaio sugerem uma maior liberdade do pensamento e da escrita, sobretudo por dar ao leitor a impressão de se estar diante de um *making of*, de uma espécie de texto escrito *a prima vista*, essa suposta flexibilidade vem acompanhada da severidade crítica imposta pela dúvida. Afinal, se o ensaio tem por primeira definição ser a memória de uma experimentação com um objeto e/ou questão por uma perspectiva diferente ou pouco abordada, essas novas variáveis não são simplesmente expostas sem problematização. Trazer à luz novas ideias exige que elas sejam testadas, ou colocadas à prova, como define a outra acepção do termo ensaio, o de ser um exame, no sentido de análise e/ou pesagem rigorosa.

Se então, por uma perspectiva metodológica, o ensaio se revela mais livre, despretensioso e fluido do que outras formas de discurso, por uma perspectiva analítica e crítica ele também impõe um alto grau de exigência a quem escreve. Isso porque a necessidade de “testar” um pensamento gera um processo de reflexão constante, mesmo que não exista uma

fiction [...]. *Écrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité*". RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible: politique et esthétique*. Op. cit., p. 61.

¹¹⁴ DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 49.

pretensão ao encerramento do debate, com o surgimento de uma conclusão apaziguadora das questões e/ou problemáticas levantadas ao longo do texto.

Nesse sentido, Adorno aponta também que a proposta de análise ensaística, a princípio mais fluida e livre, sem grandes pressuposições e/ou expectativas, exige que o observador estabeleça seu ponto de vista a partir da divergência, problematizando o que já foi dito acerca do objeto, ao mesmo tempo em que extrai dele o que ainda não foi percebido, ou que não tenha ficado evidente.¹¹⁵ Esse olhar de “estranhamento” também exigirá do ensaísta um grande rigor autorreflexivo, uma vez que, além de colocar à prova o que quer que já tenha sido notado acerca de um objeto, num movimento ininterrupto de construção crítica do pensamento, será preciso ainda encontrar seus pontos cegos e refletir sobre eles.

Berardinelli também acompanha essa forma de pensar, ao reforçar o caráter crítico do gênero ensaístico, atribuindo como seus elementos fundamentais a autoconsciência e o empenho.¹¹⁶ Além disso, o autor também aponta como o ensaio se concebe, sobretudo, como uma *relação* entre linguagem e situação, relação essa que se constrói entre o objeto de conhecimento e o sujeito pensante, com suas perspectivas e vivências, o que resulta numa linguagem que não é neutra, mas que comporta e expõe os modos com que o ensaísta viveu essa relação com o objeto e a situação em que pensou e escreveu sobre ele.¹¹⁷ Nesse sentido, o autor vem reafirmar a centralidade da dimensão ética do ensaio, ao apontar como espaço privilegiado justamente esse lugar entre a obra e a vivência, que entrecruza pensamento e prática.¹¹⁸ A vocação crítica e a força ética do ensaio também não passaram despercebidas a Ferrecchia, que, após uma observação atenta dos momentos e modos com que Montaigne utilizou o termo “ensaio” ao longo de sua obra, conclui que o pensador francês o concebia sobretudo a partir de uma perspectiva ética e não estética, sugerindo portanto que o ensaio consiste muito mais em um modo de pensar e agir, que influencia a constituição de seu texto, do que num gênero textual em si.¹¹⁹

Parece ter sido isso que Adorno notou quando, ao analisar a forma do ensaio, divergiu do pensamento de Lukács, sobretudo pelo fato de este último considerar o ensaio como uma forma de arte. Para Adorno, o ensaio se diferenciaria da arte “tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética”¹²⁰. Segundo

¹¹⁵ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I. Op. cit.*, p. 38.

¹¹⁶ BERARDINELLI, Alfonso. *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario. Op. cit.*, loc. 870.

¹¹⁷ *Ibidem*, loc. 401.

¹¹⁸ *Ibidem*, loc. 935.

¹¹⁹ FERRECCHIA, Maria. *Il saggio come forma letteraria. Op. cit.*, p. 11.

¹²⁰ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I. Op. cit.*, p. 18.

ele, a alta carga de uso da subjetividade — necessária para que o ensaio interprete determinado objeto, situação ou tema — teria sido a responsável pela confusão, levando autores a identificá-lo como uma forma aparentada à arte.¹²¹ O que se percebe, no entanto, é que, embora o ensaio não seja em si uma forma artística, justamente por se caracterizar como um modo de proceder é que ele pode se incorporar à arte. Por essa perspectiva, o ensaio pode ser encarado como uma técnica suplementar. Por exemplo, um pintor que elabore uma série de telas a óleo que refletem sobre um determinado tema, pode dizer que compôs um ensaio sobre aquele assunto, como se houvesse ali duas técnicas aplicadas ao mesmo tempo: pintura a óleo e ensaio.

Para Liliana Weinberg, que analisou o ensaio mais recentemente, também prevalece o aspecto ético para a determinação de sua forma, em detrimento de elementos estéticos ou marcadores de estilo. Para a autora, há duas formas de se aproximar do ensaio. Na primeira, chamada por ela de proteica, o foco estaria voltado para características do ensaio tais como fluidez, liberdade, difícil categorização e fácil hibridização a outros gêneros discursivos.¹²² O problema para Weinberg é que, pela óptica proteica, as análises ou se debruçam sobre a possibilidade ou impossibilidade de o ensaio existir enquanto gênero de fato, ou então sobre seu caráter maleável/inapreensível, desprezando uma chave de leitura que ela acredita ser mais produtiva e relevante para o contexto contemporâneo.¹²³

Nessa outra possibilidade de abordagem do ensaio, nomeada por Weinberg como prometeica, ele é considerado sobretudo como uma performance do ato de pensar e da experiência intelectual, e elevado à categoria de quarto gênero discursivo, associado a Prometeu no que ele tem de “essencialmente heterônomo, vinculador, mediador e articulador de mundos” e por “sua terceiridade, seu caráter interpretativo, sua capacidade de se erigir como prosa mediadora entre a prosa, como discurso articulador de discursos”¹²⁴.

Paro aqui e releio os parágrafos que escrevi sobre minhas investigações e o panorama contemporâneo que acabei de esboçar. O ensaio visto como ética, ou seja, como uma forma de

¹²¹ LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. In: Revista UFG, Goiânia, v. 9, n. 4, 2017, p. 17-18. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48186>>. Acesso em: 31 mar. 2024.

¹²² WEINBERG, Liliana. El lugar del ensayo. *Op. cit.*, p. 18.

¹²³ *Loc. cit.*

¹²⁴ No original: “[...] hay en él una organización de sentido y una configuración articulada y articuladora de mundos que lo acercan también a la figura de Prometeo: esencialmente heterónomo, vinculador, mediador y articulador de mundos. [...] pensamos em ciertos rasgos que hacen del ensayo, el cuarto género, um género prometeico: su terceridad, su carácter interpretativo, su capacidad de erigirse como prosa mediadora entre la prosa, como discurso articulador de discursos”. WEINBERG, Liliana. El lugar del ensayo. *Op. cit.*, p. 11 (tradução minha).

se aproximar ou de tratar de um tema ou assunto — como Weinberg reivindica, um discurso que articula discursos — permite pensar na ficção de Bracher como histórias que conseguem sustentar, nelas e por entre elas, esse ensaio sobre a relação das subjetividades com a escrita.

Porém, quando aproximo Beatriz Bracher e sua obra do perfil dos escritores e das categorias e características dessa literatura metacrítica/ficcional contemporânea, tenho uma impressão ambígua. Ao mesmo tempo em que sua ficção parece se encaixar nesse cenário, a meu ver ela ali repousa de forma estranha; caminhando ao lado, sem no entanto se irmanar.

9.

Em termos de trajetória profissional, Beatriz Bracher se aproxima da figura de Hoisel do escritor múltiplo, como se nota por essa apresentação que a escritora elaborou de si mesma para uma conversa sobre literatura, vida e gesto criador:

APRESENTAÇÃO

Beatriz Bracher, 1961, São Paulo.

Graduação em Letras na PUC-Rio de 1988 a 1992. Faltando três disciplinas para terminar, abandonei o curso para me dedicar apenas à recém-fundada Editora 34. Concluí a graduação na PUC-SP [...] em 2002.

Trabalho como editora: de 1988 a 1991 na Revista 34 Letras; de 1992 a 2000, na Editora 34.¹²⁵

Livros publicados: *Azul e dura*, 2002; *Não falei*, 2004; *Antonio*, 2007; *Meu amor*, 2009.¹²⁶

Colaborações em filmes longa-metragem: fui coautora do roteiro de *Os inquilinos* (2009), com e de Sergio Bianchi, e roteirista, com Karim Aïnouz, de seu longa-metragem *O abismo prateado* (2011).¹²⁷

Embora Bracher não tenha se tornado professora universitária nem pesquisadora acadêmica, ela graduou-se em Letras e também integrou a equipe editorial da revista *34 Letras*, que circulou de 1988 a 1990, tendo sido o embrião da Editora 34. Essa revista, com frequência trimestral, totalizando sete números, tratou de temas que, de acordo com Simone Dias, são “sintomas da necessidade de se repensar a literatura no cenário pós-moderno [...]: o papel da crítica, a tradução, o pastiche, a fraude, a tecnologia, os limites do real e do fictício”¹²⁸.

Além disso, Bracher tem participações no cinema, tendo trabalhado como roteirista para Sergio Bianchi¹²⁹ e Karim Aïnouz. E mesmo não sendo das escritoras mais presentes e/ou populares nos canais de divulgação do mercado editorial, quando instada a se manifestar, Bracher concede entrevistas, na maioria delas se posicionando ativa e criticamente acerca das questões culturais, políticas e/ou socioeconômicas que são tratadas em seus textos. Além disso,

¹²⁵ Hoje Bracher está à frente da Chão Editora, idealizada em 2018 em conjunto com seu pai, Fernão Bracher.

¹²⁶ Em 2013, Bracher publicou o livro de contos *Garimpo* e, em 2015, o romance *Anatomia do paraíso*. E em outubro de 2024, foi publicado o primeiro romance de sua trilogia sobre a Guerra do Paraguai: *Guerra I*.

¹²⁷ BRACHER, Beatriz. Notas para o depoimento sobre “literatura e vida: experiência e gesto criador”. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (orgs.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 264-265.

¹²⁸ DIAS, Simone Regina. *34 Letras: pós, trans, inter*. In: *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 2, n. 3, UFSC – Ilha de Santa Catarina, 1998, p. 25.

¹²⁹ Além dos longas *Os inquilinos* e *Cronicamente inviável*, em que Bracher menciona sua participação no argumento e no roteiro, respectivamente, a escritora já integrava a equipe de Bianchi desde os anos 1970, tendo participado da produção, por exemplo, do longa *Maldita coincidência*, de 1979.

nessas conversas com o público, a escritora também se esforça para refletir e expor seu pensamento sobre escrita, literatura, edição e processo criativo.

Quando penso em sua produção ficcional, por um lado, me parece que seus textos criam a tal malha discursiva híbrida que Hoisel identifica nessa literatura metacrítica/autoficcional contemporânea, com vozes de diferentes campos que se interpenetram. Mas nesse aspecto, percebo também uma ambiguidade. A meu ver, a hibridização a que Bracher procede parece zelar pela discrição, por assim dizer. Seus textos mais “laboratoriais”, que expus anteriormente, em que ela transige com mais vigor a fronteira entre exercício com a literatura, reflexão crítica e obra acabada, escolhendo portanto inserir em sua literatura supostos experimentos pessoais, expondo o que seriam restos ou marcas do seu processo e ritmo de trabalho e de pensamento, são feitos de forma pulverizada, quase disfarçada, em sua obra. Parece não haver essa vontade de jogar o jogo performático entre pessoa que escreve, persona do autor e personagem. Não consigo enxergar na literatura de Bracher a dramatização da subjetividade escritora que Hoisel encontra na literatura metacrítica/metaficcional estudada por ela. Um leitor que não esteja muito atento ou empenhado numa dissecação da ficção de Bracher talvez vá sentir esses enxertos como corpos um tanto estranhos, ou talvez como momentos “menores” de sua ficção, julgando outros textos seus como mais bem acabados e bem-sucedidos.

Talvez... Não sei... aqui apenas especulo outras possibilidades de leitura da obra de Bracher, mais espontâneas e menos exaustivas do que a minha. Ou então esteja apenas retornando às minhas próprias aproximações de seu texto, as primeiras que fiz, há quase oito anos, em que nada disso que agora percebo estava evidente.

Como a professora daquele curso sobre ensaio e crítica, girando um objeto imaginário à frente dos olhos, faço agora o mesmo com meu *corpus*. À minha esquerda estão os seis volumes de Bracher: os quatro romances e as duas coletâneas de contos (Na mente, ainda apenas como fonte de preocupação e ansiedade, carrego o sétimo volume, *Guerra I*). Sobre a escrivaninha os seis corpos que venho observando e explorando, por todos os lados possíveis. Tentando apreendê-los, compreendê-los. Tomo um pouco de tempo e distância, e observo, um tanto contemplativamente, os pedaços que extraí deles, e analisei acima: testes/jogos com a literatura; e descrições reflexivas de formas de se aproximar dela, de construí-la; os dois enxertados em meio a histórias.

Esse modo de composição que encontrei em Bracher, em que o processo parece se inscrever na obra, se assemelha ao que descreve Reinaldo Laddaga, em *Estética de laboratório*. Nesse texto, o autor observa uma mudança na forma com que a arte e a literatura contemporâneas são expostas. Para Laddaga, a arte moderna (aqui entende-se por modernas as

produções do século XX em diante) teria operado uma modificação no sistema de exposição. De um objeto trabalhado e terminado que se coloca como um mediador de espaços (o do artista e o do espectador) e portador de elementos que geram efeitos sensoriais, a obra de arte passa a ser um acontecimento, que Laddaga compara à experiência de uma visita ao ateliê/estúdio do artista.¹³⁰

Nesse contexto, o autor nota como a experiência moderna da arte ganha caráter móvel, instável, ao estabelecer uma performance de naturalidade e despreensão. Nada está pronto e o foco se volta para os processos. Além disso, esse modo de expor a arte na contemporaneidade ganha ares de fim de jogo, de quebra do protocolo e revelação dos artifícios, com vistas a emular a destruição de seus efeitos. Nas palavras de Laddaga: “Levar ao primeiro plano o que permanecia oculto, manifestar o que se ocultava, trazer à cena o que estava nos bastidores, tornar visíveis as condições: isto significa ser moderno”¹³¹.

É também perceptível que, quando Laddaga descreve a diferença entre a experiência no contato do público com a “arte objeto” e a “arte processo”, para a segunda forma, a da “arte processo”, o autor abandona a descrição objetiva, sai do genérico e tenta imergir o leitor num momento específico que se desenrola. É como se ele nos pegasse pela mão, fazendo com que o acompanhássemos numa vivência.

[...] transpomos uma porta e ingresamos num espaço em desorden. Como este é um lugar de trabalho, os cabos que seguran as máquinas e as tubulações que transportam as substâncias permanecem expostos. Neste espaço há algumas peças terminadas, mas também esboços sem destino ou projetos que foram abandonados. Há também máquinas, instrumentos da indústria e computadores ligados. Além disso, há materiais: pinturas mas também *clips* fotográficos, alguns usados em telas, onde talvez não seja possível reconhecê-los, e outros pregados nas paredes, para o caso de, numa olhada, descobrir neles algo que possa ser utilizado. Há também dispositivos de modificação dos próprios estados mentais: bebidas, drogas, aparatos de música ou vídeo. No centro móvel da rede está o pintor, que nos fala discreta ou imperativamente do que está fazendo, do que há para ver no está fazendo [...], do sentido mais geral do que propõe, caso proponha algo e possa explicar. [...] Ao fim da visita, a impressão que conservamos não é tanto de ter visto uma série discreta de objetos, mas de haver comprovado um estado do ateliê, que é o lugar em que há obras em potência.¹³²

¹³⁰ LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010, p. 8-11.

¹³¹ No original: “Llevar al primer plano lo que permanecía en el trasfondo, manifestar lo que se ocultaba, desplegar lo que estaba replegado, hacer visible las condiciones: esto significa ser moderno”. LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Op. cit., p. 18. (tradução minha).

¹³² No original: “hemos transpuesto una puerta e ingresamos en un espacio en desorden. Como este es un lugar de trabajo, los cables que aseguran las máquinas y las tuberías que transportan las sustancias permanecen expuestos. En este espacio hay algunas piezas terminadas, pero también esbozos todavía sin destino o proyectos que han sido abandonados. Hay también máquinas, instrumentos de la industria y computadoras encendidas. Además, hay materiales: pinturas pero también *clips* fotográficos, usados algunos en telas, donde tal vez no se los reconozca, y otros clavados en las paredes, por si una mirada casual descubriera en ellos alguna cosa que fuera susceptible de empleo. Hay también dispositivos de modificación de los propios estados mentales: bebidas, drogas, aparatos de música o video. En el centro móvil de la red está el pintor, que os habla discreta o imperativamente de lo que está haciendo, de lo que hay para ver en lo está haciendo [...], del sentido más general

No conto “Garimpo”, por exemplo, depois de um trecho longo, em que são narradas as etapas da extração e separação do ouro dos outros materiais, segue uma passagem que diz assim:

(centrifugação e gravidade é quase tudo q a gente precisa saber. Para recolher, separar das pedras e palha e levar o café para o terreiro é exatamente a mesma coisa. E o Paulo disse que no laboratório da Biologia, para retirar um gene da célula, molécula (do lugar onde ele fica (?) tbém é por centrifugação. Mecânica.)¹³³

Agitar e depois aguardar que se assente. Enquanto observo e aguardo, me vem à mente, mais uma vez, a palavra paixão. A paixão pela literatura que fomentou a escrita de *Anatomia do paraíso* (“Minha ideia original era escrever um livro sobre a paixão, a relação muito intensa de um jovem estudante com a literatura”¹³⁴). Nessas (muitas) vezes em que repeti esse mesmo processo — revirar os textos ficcionais de Bracher; em seguida textos críticos e teóricos; e depois voltar aos textos ficcionais novamente; —, quando as ideias se assentam, a impressão que tenho continua a mesma: estou diante de uma espécie de arquivo, de histórias que guardam nelas memórias de uma experiência com a escrita. Penso então na experiência como paixão, como algo que passa violentamente por alguém, atravessando-o.

Acabei o ensino médio e fiquei oito anos só como mãe. [...] Durante esse tempo todo fiquei escrevendo, mas eu tinha medo de mostrar minhas coisas. Talvez tivesse muito medo de querer ser escritora. Eu escrevia, mas admitir isso, para mim, era difícil. Fui fazer a faculdade de Letras porque achava que ser escritora era a coisa mais importante do mundo — e talvez por isso mesmo achasse que nunca seria uma escritora.¹³⁵

Em *Estética de laboratório*, Laddaga afirma como efeito nodal na arte que se expõe como processo o aumento da presença do artista nela, visto que os modos de fazer desse tipo de arte deixariam nela seus rastros, algo que nos permite vislumbrar mais de sua pessoa e de seu pensamento.¹³⁶ Nesse sentido, a emergência de vestígios da presença do artista na obra se dá pelo fato de que a produção de uma arte que tem como foco o registro da experiência exige que se leve em consideração as transformações que envolvem essa experiência. Ou seja, fazer

de lo que se propone, si resulta que se propone algo y puede explicarlo. [...] Al final de la visita, la impresión que conservamos no es tanto la de haber visto una serie discreta de objetos, sino la de haber comprobado un estado del estudio, que es el sitio en el que hay obras en potencia.” LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Op. cit., p. 9-10 (tradução minha).

¹³³ BRACHER, Beatriz. *Garimpo*. Op. cit., p. 115-116 (parênteses da autora).

¹³⁴ BARROS, Rubens. Autora do premiado *Anatomia do paraíso* fala sobre sua relação com a leitura e sua experiência como professora: escritora Beatriz Bracher fala em entrevista exclusiva à *Educação*. In: *Revista Educação*, 19/09/2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3GaFFFU>>. Acesso em: 16 abr. 2025.

¹³⁵ BRACHER, Beatriz. Entrevista para o Paiol Literário. *Revista Rascunho*. 01/11/2010. s/p. Disponível em: <<https://rascunho.com.br/paiol-literario/beatriz-bracher/>>. Acesso em: 16 abr. 2025.

¹³⁶ LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Op. cit., p. 11.

arte seria infligir transformações não só a materiais, mas também às subjetividades, tanto daqueles envolvidos no processo transformador dos materiais quanto daqueles expostos aos registros desse processo e/ou resultado final do trabalho, que é também, de certo modo, um registro processual. No entanto, o que autor parece eludir em sua reflexão é uma paixão pelo processo, e que se revela na narrativa criada por ele para exemplificar esse outro modo de exposição da arte (e que transcrevi aqui algumas páginas atrás). Por essa perspectiva, o que a forma de “arte processo” estaria refletindo é um recrudescimento do interesse do artista em pensar sobre a arte enquanto experiência. Interesse que se assemelha ao dos personagens do conto “Garimpo”, fascinados pelo processo de forja do ouro, como se vê na passagem abaixo:

Toda semana o Guto faz isso, respira isso, e vê o ouro.
Continuo sem entender o que é tão poderoso nesse processo, o que foi tão poderoso em ver esse processo. Principalmente a barrinha de ouro na mão do Guto e nós todos olhando. Uns anões.¹³⁷

¹³⁷ BRACHER, Beatriz. *Garimpo. Op. cit.*, p. 125-126.

10.

Ao iniciar minhas reflexões sobre ensaio, sinto que me voltei mais para a atitude do ensaísta enquanto observador. Afirmo perceber nessa forma de criação uma atitude incansável, que persiste na investigação sobre um tema/objeto, visando sobretudo constelar perspectivas. No entanto, quando observo a relação entre uma arte que se constrói a partir do processo, ou seja, da experiência, e a emergência da figura do artista nesse tipo de obra, como identificou Laddaga, isso me faz refletir sobre uma outra característica do ensaio. Para além de uma análise e descrição rigorosas, o ensaio é a memória de uma relação, de um envolvimento, de um atravessamento entre mundo e pessoa; uma corporificação do que aconteceu quando o indivíduo se deixou afetar pelo seu entorno. Daí emergiria a necessidade de se levar em consideração a presença e a pessoa do ensaísta, na medida em que o ensaio seria decorrente de suas vivências.

A esse respeito, teóricos e estudiosos do ensaio estabelecem uma correlação entre seu surgimento, na Europa, por volta do século XV, e a emergência da importância do sujeito e da experiência pessoal no cenário social da época, como coloca Jean Starobinski:

Não sou o primeiro a sublinhá-lo: é preciso que a importância do indivíduo, da *pessoa* [...] tenha se tornado considerável, independente de qualquer sanção religiosa, histórica ou poética, para que o primeiro fidalgo que surja ouse nos comunicar seus *ensaio*s, revelar-nos suas *tendências* e seus *humores*.¹³⁸

No entanto, essa pessoa que emerge em importância, ganhando significância em si, dá voz a um tipo de experiência específica no ensaio. Muito diferente de meros relatos ou impressões do cotidiano, de sentimentos ou de acontecimentos, Starobinski chama atenção para o fato de que quando o ensaísta se atreve a escrever, ele não só já refletiu muito acerca do tema que lhe inquieta, como teve seu corpo intensamente atravessado por ele, imbricando-se de forma bastante íntima com o objeto de seu exame. Utilizando a vida de Montaigne como exemplo, o crítico aponta como sua existência foi a de uma testemunha das coisas do seu tempo não apenas de maneira contemplativa, mas envolvida com as experimentações de vida reverberando em seu ser, alterando-o.

O campo da experiência, para Montaigne, é, em primeiro lugar, o *mundo* que a ele resiste [...]

Montaigne faz o ensaio do *mundo* com suas mãos, com seus sentidos. Mas o mundo lhe resiste, e essa resistência ele deve inapelavelmente percebê-la em seu *corpo*, no

¹³⁸ STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *Op. cit.*, p. 16.

ato da “apreensão”. [...] O ensaio, em Montaigne, é portanto também o olhar vigilante do qual se nutre, [...] e que lhe permite assim desdobrar cada *afecção corporal* em seu eco consciente. Ele escutou seu corpo com tanta intensidade apaixonada...¹³⁹

Nota-se, portanto, que a experiência desse “eu”, desse “sujeito” é de uma mescla com o mundo, de mergulhar nele e trazer, quando de volta à superfície, uma vivência trabalhada, revirada.

[Quarta-feira. 06 de novembro de 2024. 06:30. Belo Horizonte. Acordo, verifico as horas no celular e acesso rapidamente o *Instagram*. A primeira postagem que aparece no meu *feed* é da conta de Beatriz Bracher. Amanhã, quinta-feira, haverá o lançamento de *Guerra I* no Rio de Janeiro. A legenda diz o seguinte: “O lançamento do Guerra - 1, no Rio, é amanhã, quinta! Na Janela Livraria, do Shopping da Gávea, com uma conversa com a Flora Süssekind, às 19h. Espero vcs lá!”¹⁴⁰

Na imagem do post, há uma foto de Bracher, falando em público, o microfone em uma das mãos, a outra para cima, bem aberta. Acima da foto, está escrito: “[...] Entre 2017 e 2020, a autora leu mais de 80 livros para coletar fragmentos escritos por combatentes da Guerra do Paraguai, o que deixou a obra com cara de diário de combate. ‘Escrevi a ‘Guerra’ sem escrever nenhuma palavra’, diz ela.”¹⁴¹]

Aquele que ensaia está muito vivo, muito permeável, vulnerável e exposto. Nesse sentido, o modo com que Starobinski percebe o ensaio e o ensaísta se assemelha bastante a como Suely Rolnik descreve o exercício do pensamento por uma perspectiva ética, e não moral, que seria, segundo a filósofa, um lugar de saúde das subjetividades em seu existir no mundo:

Da perspectiva ética do exercício do pensamento, a qual rege as ações do desejo no polo ativo, pensar consiste em “escutar” os afetos, os efeitos que as forças da atmosfera ambiente produzem no corpo, as turbulências que nele provocam e a pulsação de mundos larvares que, gerados nessa fecundação, anunciam-se ao saber-do-vivo; “implicar-se” no movimento de desterritorialização que tais gérmenes de mundo disparam; e, guiados por essa escuta e essa implicação, “criar” uma expressão para aquilo que pede passagem, de modo que ganhe um corpo concreto.¹⁴²

¹³⁹ STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *Op. cit.*, p. 17-19.

¹⁴⁰ *Instagram*. Conta de Beatriz Bracher: @beatriz.bracher. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DCBk-7Fud_h/>. Acesso em: 07 nov. 2024.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 91.

Leio e releio o trecho de Rolnik, refletindo sobre os três estágios, por assim dizer, do exercício ético do pensamento: “escutar”, implicar-se e “criar”. Em seguida, cotejo-os com as asserções de Starobinski citadas logo acima. E depois me esforço na elaboração de um termo simples e conciso, passível de abarcar o *ethos* do ensaio. Ele chega, ainda que envolto pela incerteza e a contingência da imperfeição: acolher os encontros.

No caso de Bracher, esses encontros parecem se transformar em histórias, que também materializam a experiência de atravessamento entre mundo e pessoa, como aponta o personagem Gustavo, no trecho a seguir de *Não falei*. Instado a contar sobre sua vivência como professor e vítima dos abusos de direitos humanos perpetrados pela ditadura militar (1964-1985), ele inicia a narrativa revelando o que o motivaria a contar uma história e como elas brotam nele:

Acontece todos os dias. Precisa ser um lugar com pessoas desconhecidas, aí as coisas surgem. É a maneira de torná-las conhecidas. Histórias é no que as transformamos para passar o tempo na fila do banco, no banco do ônibus, no balcão da padaria.¹⁴³

Não sabemos nada sobre as pessoas que vemos e quando elas nos dizem o que são [...] nos surpreendemos. Porque, sem perceber, já sabíamos a vida delas inteira, alguma coisa aqui dentro vai tecendo histórias e relações. Principalmente sobre o que não nos diz respeito. [...] Quando a moça de branco numa pousada mineira diz, sou da marinha, dirige meus pensamentos, conserta um rumo já pronto [...], tenho dúvidas se essa informação foi enriquecedora ou limitante.

A realidade nos surpreende [...]. O perigo, diante dessas surpresas, é falarmos, ah, sim, agora entendi, e cessar o processo da imaginação, desativá-lo.¹⁴⁴

Aqui, a emergência da uma história acontece no contato com as pessoas, com o desconhecido, instigando a vontade de saber daquele que assiste a uma cena. Pela voz de Gustavo, Bracher então discute a ambiguidade de uma ficção que tem como estopim um acontecimento, trazendo à luz o grau de implicação subjetiva do escritor na elaboração de um relato. Por essa perspectiva, uma história se faz não só com as coisas do mundo que atravessam o escritor, mas também com o modo de ver e interpretar da subjetividade que escreve.

No caso de Bracher, a literatura enquanto ensaio, que se faz como memória da experiência com o mundo, surge também como registro de um atravessamento com a escrita, através da leitura. Por esse aspecto, *Anatomia do paraíso* e, de certo modo, *Não falei*,¹⁴⁵ por se construírem como histórias reflexivas, alimentando-se de outros textos literários e/ou

¹⁴³ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. op cit., p. 7.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 24.

¹⁴⁵ Aqui também pode-se incluir *Guerra I*, ao menos, pelo que sugerem a sinopse e algumas breves descrições do romance veiculadas na mídia.

filosóficos, poderiam ser considerados como registros com carga subjetiva, por se fazerem como a imagem do pensamento de Bracher, as marcas da relação entre uma subjetividade e os escritos que leu. Ao mesmo tempo, em *Azul e dura* e também em *Não falei*, esse procedimento de composição é levado para o campo da ficção, ao ser adotado pelos personagens-narradores. Mariana, por exemplo, usa seus escritos pessoais, documentos e livros já lidos para fazer o inventário de sua própria vida. E Gustavo lança mão dos escritos pessoais da irmã e do sobrinho que encontra pela casa, além do manuscrito do irmão, para ativar suas memórias, pensar sobre seu passado, sobre sua vida, e sobre escrita e linguagem.

Essa relação entre mundo e subjetividade, que se converge no ensaio, é explorada por Liliana Weinberg. Valorizando mais o que ela denomina como caráter prometeico, ou seja, ético, do ensaio, a autora dá ênfase a dois aspectos dessa forma. O primeiro deles envolve a encarnação de um enlace de mundos no texto, deixando entrever nele o que Weinberg chama de “além” e “aquém” do texto. O “aquém” do texto corresponde ao contexto histórico e social em que autor e texto estão inseridos, e com o qual o diálogo será incontornável. Já o “além” do texto trata do que Weinberg denomina como “poética do pensar”, ou seja, a óptica e os valores de que o ensaísta lança mão para se aproximar de seu objeto e interpretá-lo.¹⁴⁶ Ao proceder a essa caracterização, Weinberg opera um deslocamento de perspectiva, voltando-se para os elementos constituintes do ensaio: há um mundo no qual ele se produz e está inserido, e, sobretudo, existe uma subjetividade que o produz, e que não é neutra.

Nos depoimentos de Bracher a veículos especializados em literatura, é possível entrever esse “além do texto” que caracteriza o ensaio, segundo Weinberg, pois a autora dá a ver sua forma de enxergar e considerar o espaço da escrita, como um território partilhado, estruturado de forma comunitária, social. Quando questionada sobre como enxerga a relação de sua literatura com a tradição (brasileira e estrangeira), Bracher responde que:

Talvez seja uma imagem absurda, mas me veio à cabeça que o chão pelo qual caminho é a literatura brasileira e minhas pernas, o português. [...] a literatura brasileira é a página em que escrevo. Ela nunca está em branco, foi criada por milhares antes de mim, e [...] os escritores brasileiros são os que criaram o espaço de se escrever literatura em nosso país.¹⁴⁷

Quando a autora rememora suas primeiras experiências marcantes com a leitura, a condição da literatura como território socialmente demarcado representa um lugar de

¹⁴⁶ WEINBERG, Liliana. El lugar del ensayo. *Op. cit.*, p. 13-14.

¹⁴⁷ BRACHER, Beatriz. In: PIETRANI, Anélia; GENS, Rosa. Beatriz Bracher: a leitura de textos teóricos me doou o acesso a centenas de livros de ficção (entrevista). *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 3, n. 5, 2011, p. 216-217 (colocações entre parênteses são do entrevistador).

acolhimento, que mitiga a sensação de solidão e de saudade, como que aproximando uma subjetividade desterritorializada de um espaço familiar, ao qual ela se sente pertencente.

[...] teve uma época em que viajei para a Alemanha, numa espécie de intercâmbio. Morei lá uns dois meses, aos 11 anos, com uma família alemã amiga dos meus pais. Como senti muita falta deles, do Brasil e de tudo, me arrumaram um livro em português, *O boi aruá*, do Luís Jardim. E isso também teve a ver com a solidão. A primeira experiência forte de leitura, para muitas pessoas, teve a ver com algum momento difícil de suas vidas. Pois naquela hora, eu não só comecei a ler, como uma necessidade, mas comecei também a escrever.¹⁴⁸

Nesse mesmo relato, a literatura enquanto parte do *socius*, como campo ocupado e partilhado, aparece também como espaço para discussão, questionamento, reflexão desse mundo que chega, que atravessa e envolve a subjetividade leitora/escritora:

Meus pais foram morar em Brasília quando eu tinha 14 anos. Lá, comecei a ler mais [...] comecei a me interessar por literatura mesmo, e não só por histórias. E aí a literatura, para mim, passou a ser algo para se pensar o mundo.¹⁴⁹

Já o “aquém do texto” que Weinberg menciona é bastante proeminente na ficção de Bracher, sobretudo porque vemos preservadas em seu texto as marcas do mundo que alimentaram essa produção literária, no caso, momentos relevantes da história do país no século XX e início do século XXI.

Em *Azul e dura*, o ponto de inflexão desse romance marca a entrada em vigor do então chamado Novo Código de Trânsito brasileiro, epicentro da narrativa: Mariana atropela e mata acidentalmente uma jovem portadora de deficiência física e mental, crime que prevê detenção de acordo com as novas leis de trânsito. No entanto, o alto poder político, social e econômico de sua família (Mariana é casada com o proprietário de um renomado escritório de advocacia e seu sogro é um ministro do Judiciário), além dos complexos meandros que envolvem um processo criminal, fazem com que ela seja inocentada.

Dentro desse contexto, vai-se delineando a dinâmica (complexa e injusta) de classes no Brasil, que fica muito exposta, por exemplo, na passagem em que Mariana presta seu depoimento. Na delegacia, ela e o delegado têm uma conversa bastante tensa, em tom agressivo, em que ele acaba instando-a a imaginar uma situação em que sua própria filha teria sido brutalmente estuprada e morta, no intuito de tentar convencê-la contra políticas em prol de

¹⁴⁸ BRACHER, Beatriz. Entrevista para o Paiol Literário. *Op. cit.* Disponível em: <<https://rascunho.com.br/paiol-literario/beatriz-bracher/>>. Acesso em: 16 abr. 2025.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

direitos humanos. Sentindo-se irritada e ameaçada pelo discurso da autoridade policial, Mariana resolve encarnar a *persona* da madame, no que parece ser uma tentativa de conseguir sair do local mais depressa, aliada a uma vontade de responder à agressão, indiretamente humilhando o delegado. Nesse processo, ela revela ter uma consciência clara de sua posição, articulando-a criticamente à história social do país:

Vinham à mente as madames de novela, as falas ancestrais, minha avó vociferando contra a maldita princesa Isabel que acabou com o chicote, chamando empregada de *la domestique*; meu tio avô maldizendo o energúmeno que havia terminado com o horário solar de trabalho e imposto esse absurdo de oito horas ao dia; das minhas tias constatando cientificamente a superioridade de São Paulo em relação ao Nordeste graças à imigração europeia; Milu mandando Joel comer tudo senão ia ficar feio como os moleques de rua. Não havia suavidade alguma nesse solo eivado da pior tradição do mundo, o mesmo solo das camisinhas de pagão feitas com algodão pele de ovo bordadas pela tia avó, aquela que chamava todas as empregadas de Maria pois não tinha mais paciência de ficar decorando os nomes dessas fulanas.¹⁵⁰

Já no romance *Não falei*, sem saber ou não se vai dar a entrevista sobre seu passado a uma romancista, Gustavo é confrontado não só com suas próprias memórias e as memórias alheias, mas as vivências do personagem com sua família estão imersas num contexto coletivo, que, nos exemplos, expõem as dinâmicas sociais, desenvolvidas nesse romance a partir da cartografia da cidade e dos diversos contextos políticos a que o Brasil esteve sujeito ao longo do século XX:

Minha mãe era uma excelente costureira. Chegou a ter clientela importante, gente de fora da vizinhança. Importante era como ela dizia. E entendíamos a quem se referia, [...]. Certamente não era gente do bairro. Quando passei para o ginásio, tinha que tomar dois ônibus e descer no centro, percebi que não bastava ser de fora do bairro para ser importante.¹⁵¹

Meu pai era quieto e tinha amigos. Trabalhava nos Correios e participava da atividade sindical. Em casa, havia a roda de choro com os amigos no sábado à tarde. Domingo íamos passear, andar a pé, de ônibus, ver a cidade. O pai gostava das escadarias do Museu do Ipiranga, as águas dos afluentes do Amazonas presas em aquários, subindo e dividindo-se com as curvas do imponente corrimão. Raramente visitava o museu propriamente. A mãe gostava de ver as roupas antigas, esperávamos do lado de fora, perambulando entre as casas dos árabes ricos e os parques cuidados.¹⁵²

Antonio, embora utilizando um estilo diverso de narrativa, de polifonia de vozes, também guarda semelhanças com *Não falei* e *Azul e dura*: nele memórias individuais articulam-se, montando uma história de família em que é possível vislumbrar arranjos socioeconômicos

¹⁵⁰ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 78.

¹⁵¹ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 11.

¹⁵² *Ibidem*, p. 37-38.

e culturais. Nesse romance, o relato constelar que se constrói a partir das versões de Isabel, Haroldo e Raul acaba revelando algo da história das mentalidades e costumes de uma elite paulistana não só econômica, mas também intelectual, como fica explícito nessa fala da personagem Isabel, quando narra o contexto em que conheceu e começou a namorar o avô de Benjamin, Xavier, em fins dos anos 1940:

Lembro que no meu tempo não era muito *bem* [...] ser estudiosa, buscar estudos, nem para os rapazes, nem para as moças. Era comum a rapaziadinha que não pensava muito em fazer faculdade, ou que fazia meio de qualquer jeito. Quando eu vejo hoje em dia o teu empenho em estudar, batalhar [...] é uma coisa nova. Isso não existiu muito na minha geração, porque eram todos filhos de gentes que tinham ou fazenda, ou banco, ou indústria. Das minhas colegas poucas foram para o Sedes, que era uma faculdade muito boa [...], naquele tempo, era só para moças. [...]

A minha diferença foi ter ido para a USP [...]

A faculdade foi um ponto de transição importante, todo o ambiente era estimulante, o prédio novo — fui das primeiras turmas da Maria Antonia —, os professores estrangeiros, colegas de outras cidades, de outros meios. A guerra terminara fazia dois anos, os fascistas tinham sido banidos da face da terra, vivíamos em um mundo livre e próspero, necessitado de braços e mentes para ensinar e construir. [...] Eu vinha de colégio de freiras, nunca havia estudado em uma classe mista e o próprio ensino era muito diverso. A mim pareceu que tinha vivido fechada em um casulo até então, foi um sentimento de liberdade.¹⁵³

Por fim, como já visto, *Anatomia do paraíso* é marcado por experiências contemporâneas nas grandes cidades, que se dão a partir do desenrolar da história de Félix, Vanda e Maria Joana, e que está imerso num contexto de violência física e sexual, em que a desigualdade social, o racismo e as questões de gênero se impõem.

Em relação à última publicação de Bracher, no site da Editora 34, essa é a sinopse disponível de *Guerra I*:

Guerra — I é o primeiro romance de uma trilogia que se passa durante a Guerra do Paraguai (1864-1870).

Acompanhamos aqui o avanço do exército de Solano López sobre fortes e vilas em Mato Grosso e no Rio Grande do Sul, provocando a reação de Brasil, Argentina e Uruguai, unidos na Tríplice Aliança. Tudo é narrado pela voz de combatentes que deixaram seu testemunho em documentos, cartas, relatórios, memórias, diários — selecionados e rearranjados pela autora.

Neste romance, o leitor poderá ver a guerra de dentro, tanto por notáveis como o general Osório, o almirante Tamandaré, o engenheiro militar André Rebouças e o segundo-tenente Alfredo Taunay, quanto por desconhecidos da maior parte de nós, como o cirurgião-mor Xavier Azevedo, o tenente-coronel Albuquerque Bello, o cadete Dionísio Cerqueira e o voluntário da pátria Jakob Dick.

O calor, as noites gélidas, as moscas, o charco, a ventania, a fome, a coragem, o humor, os cavalos, a amizade, o horror e a morte são o assunto do livro. De longas marchas em cidades brasileiras, argentinas e uruguaias (o avanço sobre o Paraguai será descrito nos volumes seguintes) à fragilidade humana em um tempo sem antibióticos ou anestésicos. Das mulheres que acompanham seus maridos ao vagido

¹⁵³ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 41-44.

de recém-nascidos na madrugada dos imensos acampamentos de tendas brancas esparramadas em planícies estrangeiras.

A guerra nas palavras e na gramática de quem a lutou, em nosso idioma, é o nosso rio: um romance brasileiro, escrito com fragmentos de combatentes brasileiros, onde, por não haver outros pontos de vista, vivemos o detalhe, o que está perto, o desconhecimento do todo — *Guerra* não explica a guerra, ele é a guerra em primeira pessoa.

Guerra é uma trilogia composta pelos romances:

- 1) Ofensiva paraguaia e reação aliada — novembro de 1864 a março de 1866;
- 2) Ofensiva aliada — abril de 1866 a dezembro de 1868;
- 3) Campanha da Cordilheira — janeiro de 1869 a março de 1870.¹⁵⁴

Um reflexo desse intenso diálogo e contato que Bracher estabelece com a história brasileira e a sociedade contemporânea pode ser percebido nos trabalhos acadêmicos desenvolvidos sobre sua literatura. O primeiro traço que chama a atenção em sua fortuna crítica é que todos os estudos têm como *corpus* apenas os romances de Bracher, sendo *Não falei* e *Antonio* os mais pesquisados. Das doze teses e dissertações publicadas até o ano de 2024 (um total de doze trabalhos, sendo o mais antigo de 2007 e o mais recente de 2022), oito delas, ou seja, cerca de 65%, desenvolveram pesquisas abordando os temas explorados nessas quatro obras. Os outros 35% concentram-se numa análise da forma e do estilo da narrativa, mormente no romance *Antonio*, por conta de seu caráter polifônico.

Mariana Matheus Pereira de Oliveira¹⁵⁵ elabora uma dissertação com viés na confiabilidade dos narradores em *Antonio*, assim como Marisa Cardoso de Oliveira¹⁵⁶, que segue a teoria da narratologia e os conceitos de intertextualidade, polifonia e dialogismo, a partir das ideias de Mikhail Bakhtin e Júlia Kristeva, para sua análise de *Antonio*. Já Silvia Barros da Silva Freire e Norival Leme Júnior decidem abordar o trágico neste mesmo romance, com Freire integrando-o ao *corpus* de sua tese, junto a outros três romances, de Zulmira Ribeiro Tavares, Conceição Evaristo e Adriana Lisboa.¹⁵⁷ Interessante aqui pontuar como Leme Júnior aproxima *Antonio* de *Azul e dura* e *Não falei*, lendo-os como uma tríade, unida pelo trabalho

¹⁵⁴ EDITORA 34. *Sinopse do romance Guerra* I. Disponível em: <<https://www.editora34.com.br/detalhe.asp?id=1282>>. Acesso em: 07 nov. 2024.

¹⁵⁵ OLIVEIRA, Mariana Matheus Pereira de. *Entre o factual e o factível: o caráter insidioso dos narradores no romance Antonio*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista (UNESP). Assis, 2018, 133f.

¹⁵⁶ OLIVEIRA, Marisa Cardoso de. *A construção do romance em Antonio, de Beatriz Bracher: polifonia, tempo e memória*. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC-Minas. Belo Horizonte: 2017, 68f.

¹⁵⁷ FREIRE, Silvia Barros da Silva. *O belo trágico na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2018, 183f.

com a memória e a contextualização histórica,¹⁵⁸ e da qual *Antonio* seria o fechamento de um suposto primeiro ciclo da obra de Bracher.¹⁵⁹

Já *Não falei* monopoliza o olhar dos pesquisadores pela temática que envolve a ditadura militar (1964-1985), sendo inclusive o *corpus* da primeira dissertação defendida sobre uma obra de Beatriz Bracher, por Amanda Barcellos Taranto Silva, em 2007,¹⁶⁰ além de ser o romance brasileiro escolhido como parte do *corpus* de uma tese de doutorado que analisou as ruínas da ditadura na literatura do cone-sul americano (os outros romances são: *Dos veces junio*, de Martin Kohan; *Impuesto a la carne*, de Diamela Eltit; e *Furgón de los locos*, de Carlos Liscano).¹⁶¹

Azul e dura é analisado em dois trabalhos: um com abordagem cultural, que aloca o romance dentro do espectro da “literatura feminina”,¹⁶² e outro que o destrincha a partir do retrato que Bracher faz da elite brasileira. A respeito deste último trabalho, não é desprezível observar como o autor lê o texto de Bracher. Primeiramente, de maneira semelhante a Leme Júnior, aproximando tematicamente *Azul e dura*, *Não falei* e *Antonio*, pelo acentuado trabalho com o contexto social e histórico brasileiro,¹⁶³ adicionando, no entanto, a seguinte perspectiva: “um romance de corte realista [...]. Longe das experiências da prosa de feição pós-moderna, mas, nem por esse motivo, próximo da literatura que se propõe de denúncia das mazelas sociais [...]”¹⁶⁴.

Mesmo que sejam os romances de Bracher a monopolizar o olhar dos pesquisadores, sobretudo no que diz respeito à presença de uma memória que pode ser chamada de histórica e/ou social, será em alguns de seus contos que Bracher vai apresentar de maneira mais radical um atravessamento de sua literatura pelo *socius*, que inclusive chamou a atenção da teórica Beatriz Resende. Ao se debruçar sobre as expressões da literatura na contemporaneidade, Resende observa um rompimento dos limites entre discurso ficcional e “real”, que se expressa,

¹⁵⁸ LEME JÚNIOR, Norival. *Resquícios trágicos em Antonio, de Beatriz Bracher*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2017, p. 12.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 15.

¹⁶⁰ Durante a pesquisa, contactei a pesquisadora, que no entanto não me forneceu a íntegra de sua dissertação, que não se encontra disponível para *download* no repositório da UFRJ, universidade em que foi defendida. Tive porém acesso parcial ao trabalho, publicado em formato de artigo na revista *Garrafa*, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 5, n. 16, p. 1-15, jul.-set. 2007.

¹⁶¹ PERETI, Emerson. *As ruínas e o condor: breves escritos sobre alegoria, memória e ausência*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba, 2015, 208f.

¹⁶² NOTARGIACOMO, Tanay Gonçalves. *Uma trilogia de balanços afetivos: Azul e dura, de Beatriz Bracher, Hotel novo mundo, de Ivana Arruda Leite, Nada a dizer, de Elvira Vigna*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 2013, 130f.

¹⁶³ TEIXEIRA, Jorge Luís. *A figuração da elite em Azul e dura, de Beatriz Bracher*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2015, 119f.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 8.

sobretudo, através de um artifício que ela denomina como “rasura do real”, por colocar “em discussão o conceito de ficção, estendendo-o para além da literatura, como construção discursiva”.¹⁶⁵

Esse caráter de dissolução de limites entre ficção e “realidade” também foi notado por Rafael Gutiérrez. Em sua análise da cena contemporânea da literatura latino-americana, o autor desenvolve sua pesquisa enfatizando, em primeiro lugar, os recursos mais utilizados pelos escritores para gerar uma ficção prenhe, sobretudo, de hibridismo, característica que dá nome ao seu ensaio sobre o assunto: *Formas híbridas*¹⁶⁶. No entanto, ao identificar como características dessa literatura “o uso intensivo do registro do ensaio e o uso da crítica e da história literária”¹⁶⁷, Gutiérrez também salienta que a forma desses textos (em estrutura fragmentar e com a presença de imagens) buscam gerar um caráter documental, um efeito “jornalístico”, de “realidade”.¹⁶⁸

A esse respeito, o autor aponta tanto o uso da autobiografia quanto da forma ensaio e da crítica como artifícios de “reivindicação de uma ‘pretensão de verdade’”¹⁶⁹, que seria o intuito central dessa literatura mais recente. Para Gutiérrez, essa vontade de trazer “verdade” ao texto é o que haveria de elemento diferenciador do contexto contemporâneo, visto que o hibridismo e a autorreferência em ficção não são construções inovadoras, mas que, ao serem utilizadas mais e mais intensamente, contribuem para a quebra do “pacto de leitura institucionalizado entre leitores e obras literárias”¹⁷⁰.

Vale notar, a esse respeito que, no conto “Duas fotografias sobre o Natural”, Bracher reencena um crime ocorrido em 2007, na cidade de Abaetetuba, no Pará, onde uma adolescente de 15 anos acusada de praticar furto foi mantida por cerca de um mês encarcerada com outros 30 detentos homens.¹⁷¹ A narrativa se desenvolve a partir da observação de duas fotos relativas ao crime, que supostamente teriam sido veiculadas na mídia: uma da cela em que a menor teria ficado aprisionada, e outra do momento de sua libertação, sob a escolta de dois policiais. Ao narrar um crime que ficou bastante conhecido por todo o país devido ao seu caráter hediondo, e que foi muito divulgado pela mídia, e tomar como ponto de partida para o relato imagens fotográficas jornalísticas (ou seja, registros que se pretendem documentais), Bracher ativa no

¹⁶⁵ RESENDE, Beatriz. *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014, p. 22.

¹⁶⁶ GUTIÉRREZ, Rafael. *Formas híbridas*. Rio de Janeiro: Circuito, 2017.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 16.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 32-36.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 39 (grifos do autor).

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 49.

¹⁷¹ FOLHA DE S.PAULO. Em 2007, menina de 15 anos ficou presa com homens. 19/09/2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1909201118.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2024.

leitor a ideia de uma história “baseada em fatos reais”. O texto, porém, esfuma as fronteiras entre ficção e realidade, ao deslizar de um registro linguístico de cunho mais informativo para uma narrativa que explora elucubrações e sentimentos do narrador acerca do crime.

De um primeiro parágrafo com linguagem bastante direta e factual (“Na cidade de Abaetuba, uma menina de treze anos ficou presa durante dias junto com vinte homens. Por ser menor, não conhecemos seu rosto nem seu nome. Sobre a sua prisão foram publicadas duas fotografias.”¹⁷²), Bracher migra para o campo da imaginação. A partir da primeira foto, o narrador ensaia o acontecimento sob o ponto de vista do outro, sobretudo da vítima (“A menina gritou e pediu ajuda todos os dias; talvez a cada estupro, ou antes de cada um deles. Ou baixinho, um grito para a rua, baixinho para que nenhum dos homens ouvisse”¹⁷³). E a partir da segunda imagem, o narrador assume uma voz própria, mais pessoal, em que expõe e reflete sobre as emoções e pensamentos que a segunda foto evoca nele próprio, reivindicando de forma delicada e não impositiva o direito a uma opinião sobre o que seria uma relação saudável e desejável entre adultos e crianças, pautada no cuidado e no amparo (“O comovente da foto é a mão do policial no ombro da menina e a mão pequena da menina na cintura do policial. [...] Ao ver a fotografia, dizemos que um adulto coloca sua mão no ombro de uma criança de forma Natural. [...] Por que isso é tocante?”¹⁷⁴).

No conto “Garimpo”, que encerra o livro homônimo, novamente uma ocorrência trágica de repercussão nacional imiscui-se à narrativa: o acidente do voo 1907 da Gol. Como em “Duas fotografias sobre o Natural”, Bracher coloca sua personagem como uma das vítimas desse desastre aéreo: a personagem-narradora de “Garimpo” estaria a bordo do Boeing da Gol, no voo 1907, que, partindo de Manaus por volta das 15:35, em direção ao Rio de Janeiro, com escala em Brasília, se chocou com o jato Legacy e caiu no Mato Grosso, em 29 de setembro de 2006.¹⁷⁵ Além dessa contextualização imersiva em fato real, a sensação de se estar tratando com rastros documentais fica duplamente ampliada nesse conto por outros dois recursos formais: a forma de abertura do conto, um prefácio; e pelo formato escolhido para o relato, o diário de viagem.

“Garimpo” simula uma publicação póstuma. Seu início, intitulado “Nota introdutória”, explica o conteúdo, origem e circunstâncias em que o caderno contendo o texto “Garimpo do

¹⁷² BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. Op. cit., p. 55.

¹⁷³ *Loc. cit.*

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 56.

¹⁷⁵ PORTAL G1 MT. Voo 1907: Tragédia que matou 154 pessoas em MT completa 15 anos. 29/09/2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mt/mato-grosso/noticia/2021/09/29/voo-1907-tragedia-que-matou-154-pessoas-em-mt-completa-15-anos.ghtml>>. Acesso em: 26 ago. 2024.

Guto – setembro de 2006” teria sido encontrado: junto ao corpo de uma escritora chamada Adriana Mendes, entre os destroços do avião caído. A autoria dessa nota introdutória é dada a uma Rita Mendes, o que sugere parentesco entre as duas personagens-narradoras: a autora da nota e a escritora do diário. Além de fazer uso dessa introdução como sinopse do conto, Bracher também a utiliza para dar ares de arquivo/documento ao texto, como se percebe a seguir:

Além de registro de viagem e do encontro com um irmão querido que há anos não via, essas anotações eram parte da pesquisa para seu futuro romance. As características da escrita original foram mantidas em estado bruto, inclusive com os erros, pois são parte da natureza de anotações que Adriana escreveu sem a intenção de publicar.¹⁷⁶

O restante do conto se constrói como um diário de viagem, em anotações informais e escrita corrida, como posto na nota introdutória, porém com riqueza de detalhes. Com data, local e hora a cada entrada, e descrições cotidianas que alocam a história de forma acentuada, como pode-se notar no seguinte trecho: “Chegamos, 17:50. É curioso como aqui [Santarém] e em Belém os funcionários q. virão fazer a limpeza no avião esperam ele manobrar perfilados mãos p/ trás, como soldados. Não lembro de ser assim em S. Paulo”¹⁷⁷. Assim como em “Duas fotografias sobre o Natural”, esse conto incorpora intensamente elementos da “realidade”, borrando limites entre os discursos sobre fatos (jornalístico ou histórico) e as vozes ditas ficcionais.

Em “Cloc, clac (as crianças, a cidade e a sala)” e “Cloc, clac (o velho, o bebê, você, ela e eu)”, o tratamento violento e abusivo contra pessoas mais vulneráveis são novamente tema para discussão, agora atrelado à violência das grandes cidades. No primeiro “Cloc, clac”, Bracher reencena três assassinatos reais de crianças e seus desdobramentos na mídia e entre a opinião pública: o de Isabella Nardoni, de cinco anos, ocorrido em São Paulo, em 2008; o de João Hélio, de seis anos, em Oswaldo Cruz, Zona Norte do Rio de Janeiro, em 2007; e o de João Roberto, de três anos, na Tijuca, também Zona Norte do Rio de Janeiro, em 2008. Isabella Nardoni foi atirada pelo pai e a madrasta da janela do apartamento do casal. João Hélio foi arrastado por quilômetros depois de o carro ter sido roubado e ele não conseguir se desvencilhar do cinto de segurança. Já o carro onde estava João Roberto foi metralhado pela polícia, que, buscando criminosos, alegou não ter sido possível avistar o interior do automóvel, por conta dos vidros escurecidos. Mesmo com nomes e algumas informações modificadas, o leitor que

¹⁷⁶ BRACHER, Beatriz. *Garimpo. Op. cit.*, p. 87.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 93.

assistisse à televisão e/ou lesse jornal à época se lembraria dos casos, insistentemente reverberados na mídia.

Nesse conto, real e ficcional se misturam nas entrelinhas de dois polos narrativos: um primeiro, em que são descritos e analisados os meios com que esses três crimes foram divulgados pela mídia; e outro, onde transcorrem cenas de diálogos entre pessoas (a chamada opinião pública) que conversam e dão suas opiniões acerca do desenrolar dos acontecimentos (reconstituição dos crimes, investigação e julgamento). “Cloc, clac (as crianças, a cidade e a sala)” se revela um conto interessante por criar ambiente passível de correlação entre o modo como crimes e tragédias são veiculados e os juízos formados pela opinião pública a partir dessa narrativa. Esse conto também permite que se levante um questionamento acerca da assunção de verdade e neutralidade atribuída ao discurso midiático, que acaba por ser consumido acriticamente pela maioria da população. Nesse sentido, é possível afirmar que “Cloc, clac (as crianças, a cidade e a sala)” ensaia sobre como o modo de narrar um acontecimento e o lugar do discurso ocupado pela narrativa podem influenciar a própria “realidade”, alterando opiniões sobre um evento em âmbito coletivo.

Já em “Cloc, clac (o velho, o bebê, você, ela e eu)”, uma mulher grávida viaja com o marido e experimenta a dicotomia “horror-ternura” que pode vir a se estabelecer nas relações entre pessoas vulneráveis e seus tutores/cuidadores. Primeiro, sozinha no quarto do hotel onde está hospedada, ela assiste ao noticiário, e consterna-se diante de um caso em que um idoso foi vítima de espancamento pela própria cuidadora. A esse respeito, vale lembrar que esse tipo de ocorrência é relativamente comum na mídia, o que sugere que Bracher estaria também neste “Cloc, clac” em diálogo com eventos semelhantes veiculados à época da escrita do conto. A história, todavia, segue no desembarque do voo de volta do casal, quando a mulher grávida observa a confiança que um senhor bastante idoso deposita nos comissários de bordo, ao ser deslocado da poltrona para a cadeira de rodas. A partir dessas duas imagens, como no conto sobre a adolescente encarcerada com adultos homens, Bracher parece incitar um questionamento acerca do que seria o “natural” da atitude humana ao se deparar com indivíduos necessitando de proteção e/ou cuidados.

Meus contos e romances são muito cruéis, às vezes. Ou quase sempre. Mas não é uma coisa que eu sinta que sou. Percebo situações de opressão ou de dominação que outras pessoas não percebem. Sei lá. Eu me ofendo com facilidade. Não é que eu seja cruel. Eu sinto o mundo mais cruel do que as outras pessoas.¹⁷⁸

¹⁷⁸ BRACHER, Beatriz. Entrevista para o Paiol Literário. *Op. cit.* Disponível em: <<https://rascunho.com.br/paiol-literario/beatriz-bracher/>>. Acesso em: 16 abr. 2025.

11.

No mesmo depoimento que contém a passagem que encerra a seção anterior, Beatriz Bracher comenta a última entrevista de Clarice Lispector. A autora chama atenção para a pergunta que o entrevistador faz no momento em que Lispector conta sobre o processo de escrita do conto “Mineirinho”: “o entrevistador perguntou: ‘Você acha que esse conto, da maneira como você o escreveu, pode alterar a realidade?’. E ela: ‘Não, não pode alterar nada’”. Diante da afirmação de Lispector, Bracher comenta: “Ela foi muito definitiva. E eu acho (Beatriz faz uma pausa muito longa)... que talvez possa.”¹⁷⁹

Na sequência, a escritora discute sobre sua motivação para escrever os contos do livro *Meu amor*, que foram analisados anteriormente: “Cloc, clac (as crianças, a cidade e a sala)”, “Cloc, clac (o velho, o bebê, você, ela e eu)” e “Duas fotografias sobre o Natural”.

[...] os meus contos não são apenas uma crítica à mídia. [...] Há pessoas como eu que ficam vendo televisão e lendo jornal para saber mais sobre essas coisas, e há também os comentários na padaria, e no táxi. E você vai ficando longe da tragédia que realmente aconteceu. Então, escrever esses contos foi quase como tentar recuperar o assassinato em si mesmo. [...] Talvez seja uma coisa de reconstituir o crime no que ele tem de bárbaro.

Tem o caso daquela menina de 13 anos que ficou presa numa cadeia do Pará junto com vários homens (e que Beatriz aborda em “Duas fotografias sobre o Natural”). Aí já não é ficção, é mais uma crônica mesmo. Os outros textos são de ficção porque mostram como os personagens vivem aqueles crimes. Não são *sobre os crimes*. E aí, na medida em que o texto é uma crônica, na medida em que ele tem a ver com jornalismo e tem um compromisso com a realidade, eu esperaria que ele pudesse mudar mais as coisas. Porque a arte muda a realidade de uma maneira diferente — se é que muda.¹⁸⁰

Em divergência ao posicionamento resignado e niilista de Lispector quanto à potência da literatura de afetar o mundo, Bracher parece surgir como uma voz mais esperançosa, que devolve à literatura ao menos o benefício da dúvida, através de uma aposta em sua capacidade de “mudar mais as coisas”. Mas, ao mesmo tempo em que Bracher demonstra uma vontade de que a literatura afete o estado das coisas, e que seu relato pareça indicar que alguns de seus textos são produzidos a partir dessa vontade de que a arte atinja a realidade, ainda que segundo suas próprias maneiras, essa vontade parece vir acompanhada de um certo lamento (“se é que muda”). Um pouco como o que assume a personagem Mariana, do romance *Azul e dura*, ao

¹⁷⁹ BRACHER, Beatriz. Entrevista para o Paiol Literário. *Op. cit.* Disponível em: <<https://rascunho.com.br/paiol-literario/beatriz-bracher/>>. Acesso em: 16 abr. 2025 (colocações entre parênteses são do entrevistador).

¹⁸⁰ *Ibidem*. Disponível em: <<https://rascunho.com.br/paiol-literario/beatriz-bracher/>>. Acesso em: 16 abr. 2025 (grifos do autor).

relembrar sua vida na época em que cursou a graduação, no que se supõe tenha ocorrido mais ou menos por volta do fim dos anos 1970 e início dos anos 1980.

Mesclada às recordações do início do namoro com o futuro marido e de sua experiência cursando Cinema, ela menciona ter experimentado uma mudança brusca no estatuto das artes, que veio em conjunto com políticas públicas para cultura de viés neoliberal, que foram ganhar força nos anos 1980 e 1990, drenando portanto os investimentos públicos e privados para essa área e, conseqüentemente, asfixiando as manifestações artísticas e literárias pouco interessantes em termos de geração de lucro.

Fazia faculdade de cinema na USP quando comecei a namorar Jorge, recém-chegado do Rio para trabalhar num escritório de advocacia. Eu participava de filmes underground com funções diversas, roteirista, continuísta, assistente do iluminador e do diretor, fotógrafa de cena e o que mais aparecesse.

[...]

A verdade é que nos esforçávamos, éramos ativos e estudiosos e queríamos fazer bons filmes que dissessem não apenas de nós, mas da cidade e do país. [...] o cinema que me portava para o mundo, o mundo que iria mudar no cinema, esse mundo-cinema foi se revelando avesso ao mundo que não o queria. Um redemoinho passou pelo mundo e, na época em que acabava a faculdade, fazer filme virara uma guerra violenta e pobre. Ninguém tinha dinheiro e a discórdia era bacana. A mudança vinha de outros lugares, novos ares invadiam nossa cidade dizendo que a batalha não tinha mais a ver com cinema, quadros ou livros. O mundo dos vencedores era a novidade, e vencer passou a ser sinônimo de ganhar dinheiro. A decadência infiltrou-se e apodreceu as artes não lucrativas.¹⁸¹

Para além da frustração com a escassez de recursos financeiros, essa passagem também aponta para uma sensação do artista de desconexão com seu tempo, incapaz de ser uma voz em articulação com as outras narrativas públicas, seja ela consoante ou dissonante a esses outros discursos que atravessam o corpo social.

A esse respeito, Ítalo Moriconi demonstrou como a produção literária nos anos 1980 refletia essa situação. A partir de uma ideia corrente à época, de que a literatura estaria assumindo um lugar de depositária da consciência histórica, Moriconi, primeiramente, aponta como dentro desse cenário surge um tipo de texto que se coloca à contrapelo dessa visão, problematizando em vez disso a figura do intelectual:

[...] a volta aos temas do passado comunitário mais amplo é efetuada a partir dessa indagação sobre a posição específica daquele que escreve. Desta maneira, a ideia de uma historicidade do social a ser reconstituída no tecido do discurso subordina-se a uma reflexão sobre a própria historicidade do ato discursivo, que envolve a discussão sobre a herança, a formação, o papel e a função do intelectual. Na ficção histórica de hoje [os anos 1980] que nos interessa, portanto, consciência histórica pressupõe

¹⁸¹ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 18-19.

autoconsciência do intelectual quanto aos limites e fronteiras de sua posição. Uma posição que deixa de ser a de porta-voz da totalidade social.¹⁸²

Quem também faz uma leitura desse período é o crítico Flávio Carneiro, orientando-se pelo conceito de “pós-utópico”, de Haroldo de Campos. Segundo Carneiro, a década de 1980 é particularmente relevante para a estruturação do cenário literário e cultural brasileiro na contemporaneidade, pois, naquele momento, com o fim da ditadura militar e a consolidação da democracia, morria a necessidade de “escrever contra”¹⁸³. Para este crítico, terminava ali uma fase da literatura brasileira, que pensava ser capaz não só de ler, mas de escrever sua versão do país, como é possível entrever nas palavras do autor: “Vivemos, hoje, algo diferente daquilo que foi preconizado tanto pelo modernismo de 22 quanto pela euforia dos anos 50, passando pelo duro recado ideológico da geração de 30 e, mais tarde, pela ficção engajada na luta contra os militares, nos anos 70”¹⁸⁴.

Para Carneiro, a literatura nos anos 1980 deixará como legado uma “transgressão silenciosa”¹⁸⁵, com rupturas formais e estéticas não inseridas em projetos coletivos e que, ao mesmo tempo, incorporam linguagens de outros meios.¹⁸⁶ Na sequência, os anos 1990 viriam consolidar esse deslocamento, com abandono gradativo da rigidez ideológica, interação entre literatura e mídia, e diversidade entre as produções dos autores, cada um consolidando seu percurso próprio,¹⁸⁷ características estas que adentram o século XXI.

Se, por um lado, a ausência de restrições gera mais liberdade e autonomia, por outro, o modo contemporâneo de se fazer arte e literatura é também fonte de críticas. No que diz respeito mais especificamente ao caráter estético, a liberdade formal para a criação reflete um maior grau de experimentalismo, performatividade e atravessamento intermédias, que por vezes foram e são alvo de uma crítica que acredita estar diante de um “vale-tudo” pós-moderno; de uma arte cínica, pouco ou nada comprometida com sua interação social e/ou política. Há também alguma crítica que afirma haver uma pulverização do discurso literário (e das artes também, como um todo), o que, consequentemente, resulta numa suposta falta de coesão ou em individualismo. Uma crítica que se pode fazer a esse posicionamento é que, até bem recentemente, quem tinha autoridade para se expressar no circuito da literatura e das artes eram apenas pessoas

¹⁸² MORICONI JR., Ítalo. A mão que escreve – entre a literatura e a história. In: *Abralic – Anais V. III*, Porto Alegre, 1 a 4 jun. 1988, p. 104.

¹⁸³ CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 26.

¹⁸⁴ *Ibidem* p. 18.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 28.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 27-28.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 31.

pertencentes às classes mais abastadas e intelectualizadas, detentoras do privilégio da formação universitária e do acesso aos meios de difusão de sua voz e suas obras. Nesse sentido, no que tange à literatura, é importante pontuar que, principalmente no século XXI, outras vozes vão reivindicar lugar como produtoras de texto, buscando furar essa bolha elitizada.

Heloísa Buarque de Hollanda nota que, na contemporaneidade, grupos minoritários e periféricos vão deixar de se constituir apenas como tema para serem voz,¹⁸⁸ fenômeno que é considerado por Wander Melo Miranda¹⁸⁹ e Beatriz Resende¹⁹⁰ como uma das marcas da ficção atual. E embora o sucesso recente de livros como *O Sol na Cabeça* (2018), de Geovane Martins, e *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Jr., envolvam também questões mercadológicas que fogem ao escopo desta discussão, autores já publicados e estudados há mais tempo, como é o caso de Paulo Lins, Conceição Evaristo e Ferréz, por exemplo, vêm confirmar a força dessa tendência.

Agora, o que importa aqui não é buscar compreender se a pluralização nas expressões artísticas é um fenômeno positivo ou uma consequência da escalada da cultura de massa e de entretenimento dentro de um cenário da economia neoliberal, tampouco conhecer a fundo as razões pelas quais alguns intelectuais, críticos e artistas se incomodam com ela. O que observo, tanto na produção de escritores vindos de estratos da sociedade brasileira que tradicionalmente produziram literatura quanto na de escritores provenientes de meios até bem pouco tempo marginalizados e/ou excluídos do discurso literário, é a manutenção de uma discussão histórica, por assim dizer, seja na forma de um trabalho com a memória, seja como questionamento do presente. Seguem alguns exemplos, mais como uma discreta tentativa de esboço de um cenário do que de inventário da literatura na contemporaneidade.

Eliana Alves Cruz é um exemplo de escritora que traz para seus romances o Brasil colonial e imperial, escrevendo-os em espaços às vezes pouco tematizados, como no caso de *O crime do cais do Valongo*¹⁹¹, em que a zona portuária do Rio de Janeiro e seu mercado de pessoas africanas traficadas é o local dos acontecimentos. Para além disso, suas histórias são escritas a partir do ponto de vista dessas personagens subalternizadas, o que acaba também por problematizar e inscrever contextos sociais e históricos já tratados na literatura por ângulos novos.

¹⁸⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Crônica marginal. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÒ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014, p. 25-26.

¹⁸⁹ MIRANDA, Wander Melo. Ficção 2.0. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lílían (orgs.). *Agenda Brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

¹⁹⁰ RESENDE, Beatriz. *Op. cit.*, 2008.

¹⁹¹ CRUZ, Eliana Alves. *O crime do cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

Tendo como cenário o Brasil do século XXI, *Marrom e amarelo*¹⁹², de Paulo Scott, traz como tema o racismo, que se ambienta a partir de dois polos: a participação do personagem principal, Federico, em uma comissão governamental de distribuição de cotas raciais nas universidades; e suas lembranças de infância e adolescência em Porto Alegre, dentro de um núcleo familiar inter-racial, onde ele tem fenótipos de pessoa branca e o irmão de pessoa negra.

A violência governamental e as questões raciais e de gênero aparecem também em dois outros romances contemporâneos, que tomo como exemplo pela forma de debate das questões, que se dão não só atravessando passado e presente, mas também dentro de contextos psicológicos e emocionais bastante específicos.

Em *O amor dos homens avulsos*¹⁹³, de Victor Heringer, Camilo, um antiquarista aposentado e solitário, morador do subúrbio do Rio de Janeiro, relembra seu primeiro amor, pelo jovem Cosme, um menino negro que foi trazido ao seio familiar por seu pai, de modo misterioso, numa espécie de “semiadoção” ou adoção “à brasileira”. O romance entre os dois, recém-adentrados na adolescência, termina de maneira trágica: descobertos pelo marido de uma das empregadas da casa, Cosme é estuprado e assassinado pelo homem no principal terreno baldio do bairro, local onde antigamente fora uma senzala e que, nos anos 1970 — época em que se desenrola a parte memorialística da narrativa —, tornara-se um ponto de vivência comunitária informal das crianças e pessoas pobres moradoras do bairro. Esse movimento de ativação da memória e processamento do trauma se dá conforme Camilo se afeiçoa e adota também extraoficialmente o neto do assassino de Cosme, Renato, um menino órfão e sem tutor/cuidador oficial. Ao mesmo tempo em que aprende a ser pai, o personagem elabora o fato de seu próprio pai ter sido um médico que colaborou com as torturas perpetradas pelo regime militar (1964-1985).

Já em *O corpo interminável*¹⁹⁴, de Claudia Lage, uma mulher que passou partes da infância numa casa de veraneio de sua família, em Petrópolis, próxima da famigerada “Casa da Morte”, inicia um relacionamento e uma família com o filho de uma guerrilheira, que busca o paradeiro do corpo da mãe, assassinada pela ditadura. No romance, os dois se conhecem num contexto de busca em arquivos, e as reflexões se desenvolvem em paralelo e a partir da gestação do filho desse casal.

Esses textos logicamente não resumem a totalidade das expressões literárias no Brasil do século XXI, e, como afirmei, nem pretendi que assim fosse. No entanto, assim como os

¹⁹² SCOTT, Paulo. *Marrom e amarelo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

¹⁹³ HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

¹⁹⁴ LAGE, Claudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

textos de Bracher, penso que essa literatura reflete uma forma de expressão de uma parte dos escritores brasileiros desse primeiro quarto do século XXI, que parecem ser atravessados pelos acontecimentos e condições do *socius*, trazendo para sua literatura a discussão dessas questões.

Ao escrever isso, relembro de um apontamento feito por Ítalo Moriconi, no mesmo texto que citei anteriormente, sobre a relação entre literatura e história, e o lugar do escritor nela. Nele, o autor ressalta como a modernidade aproximou a voz literária da voz histórica, tornando-a uma espécie de segunda memória dos eventos coletivos de uma sociedade:

A ficção moderna nasceu estreitamente ligada à produção de formas discursivas narrativas veiculadoras da História [...] É nesse paradigma que a totalização histórica constitui aquilo de que a ficção será porta-voz. Define-se aí um modelo de literatura representacional, mimética, referencial. Literatura como imagem/reflexão do todo social.¹⁹⁵

Depois de inseri-la ao meu texto, releio essa passagem de Moriconi e me vem à mente a frase de Flávio Carneiro, quando ele diz que “vivemos, hoje, algo diferente daquilo que foi preconizado tanto pelo modernismo de 22 quanto pela euforia dos anos 50, passando pelo duro recado ideológico da geração de 30 e, mais tarde, pela ficção engajada na luta contra os militares, nos anos 70”¹⁹⁶.

Vivemos sim, hoje, algo diferente. Os escritores brasileiros contemporâneos não parecem buscar uma representação da “realidade” através da literatura, ao menos não nos moldes, descritos por Moriconi, de conexão entre ficção moderna e História. E, embora o contato da literatura contemporânea com a literatura do passado seja inevitável, também não vejo uma tentativa de retorno a um estado anterior, de retomada de um modo de escrever ou de interagir com o *socius* que teria se perdido. No meu entendimento, há uma quantidade considerável de escritores desejantes de partilhar do discurso social, porém não apenas interagindo e se manifestando publicamente enquanto intelectuais. Para além disso, ao que tudo indica, existe uma vontade de inserir o texto literário no mundo, ou, mais ainda, um desejo de trazer o mundo para dentro de sua literatura, deixando que ela se contamine por ele.

Bracher parece proceder dessa maneira. Impressionada e muito profundamente afetada pelo mundo à sua volta, a escritora acaba trazendo esse mundo que a cerca e a choca para a sua literatura, lugar que ela própria afirmou considerar como espaço “para se pensar o mundo”¹⁹⁷.

¹⁹⁵ MORICONI JR., Ítalo. A mão que escreve – entre a literatura e a história. *Op. cit.*, p. 104.

¹⁹⁶ CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no século XXI. Op. cit.*, p. 18.

¹⁹⁷ BRACHER, Beatriz. Entrevista para o Paiol Literário. *Op. cit.* Disponível em: <<https://rascunho.com.br/paiol-literario/beatriz-bracher/>>. Acesso em: 16 abr. 2025.

Nesse momento, paro e relembro que este trabalho parte da percepção de que a obra de Bracher elabora por dentro de suas histórias um ensaio sobre a relação das subjetividades com a escrita. Anteriormente, descrevi aqui o que considerei como os testes de Bracher — enquanto subjetividade escritora e leitora — com seu próprio texto, interpretando-os como marcas guardadas em suas histórias, tanto de seus experimentos quanto de suas reflexões sobre seu próprio processo e material de trabalho: a ficção.

Agora, se o ensaio pode ser designado como o registro de uma experiência, ou seja, como a imagem da relação de uma subjetividade com algo outro, talvez seja possível afirmar que a presença dessa lida com o “real” na literatura de Bracher seja também um rastro dessa experiência. Nesse sentido, a escrita aqui seria o recurso de que uma subjetividade lança mão para “dar conta” daquilo que a atravessa. Por esse ponto de vista, a escrita de histórias seria o lugar encontrado por Bracher para elaborar reflexiva e criticamente sobre o mundo ao seu redor, com tudo aquilo que, de certo modo, a “machuca”. Para usar os termos de Suely Rolnik, a ficção seria então onde Bracher “cria uma expressão para aquilo que pede passagem, de modo que ganhe um corpo concreto”¹⁹⁸.

¹⁹⁸ ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. *Op. cit.*, p. 91.

12.

Quando Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficção*, descreve uma literatura que tenta dar conta de si mesma, chama a minha atenção que o autor não use imagens pictóricas que aludem a uma linguagem que se faz por dentro da linguagem, mas sim um quadrinho de Quino intitulado “Autorretrato”, em que o cartunista “caprichosamente encarcera a si mesmo no quadrado que desenha com o lápis, de modo a ficar numa espécie de cela muito apertada”¹⁹⁹.

No que diz respeito às subjetividades, para Bernardo, a desestabilização efetuada pela literatura metaficcional aos modos de concepção da realidade tem como consequência uma necessidade de reorganização também da ideia de sujeito, de seu lugar, afinal, uma vez que tudo passa a ser visto como uma narrativa, o mesmo ocorre com a ideia de “eu”: “a identidade pessoal não pode deixar de ser também uma ficção conveniente”, mas que “se torna inconveniente quando esquece sua condição ficcional e se apresenta como a verdade absoluta do sujeito”²⁰⁰.

Por esse ponto de vista, seria possível considerar a centralidade que a figura do autor assume nas expressões literárias de formas híbridas e metaficcionais como um processo semelhante ao que ocorreu com a figura do historiador. De sujeito tido como distante de seu objeto, aquele que apenas observa e descreve o que vê, procede-se a uma revisão da implicação de seu ponto de vista ao tema que analisa, demonstrando seu envolvimento no processo de construção do discurso histórico. Do mesmo modo, seria impossível que a figura do autor passasse incólume por esse processo, mantido nos bastidores, um nome sem cara nem história. Afinal, para que um discurso se dessacralize, é preciso que surja uma *pessoa*, que se dê a ver o ser humano que o produziu.

No entanto, ao observar a forma com que alguns escritores se posicionam no que diz respeito a essa relação entre o “eu” e a escrita da literatura, Bernardo afirmará então que a ficção se produz para os escritores como uma infinita busca de sua identidade através do próprio gesto de escrever, “compondo labirintos circulares e espiralados [...] que não podem ser mensurados, tão somente explorados”²⁰¹.

Ao imaginar essa descrição, de labirintos circulares e espiralados, apenas explorados, ela me parece semelhante àquela considerada por Hoisel acerca dos escritores múltiplos, chamada pela autora de bioficções, “na medida em que a vida desses atores culturais está ficcionalizada, encorpando-se no trançado da letra, espaço de performatização das

¹⁹⁹ BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Op. cit., p. 14.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 26.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 45.

alteridades”²⁰². Essa performance de alteridades a que Hoisel se refere aparece como um jogo criado entre personagem, persona do autor e pessoa do escritor, por meio de um embaralhamento dessas categorias literárias, efetuado sobretudo através de um enxerto de material biográfico/documental/crítico junto ao texto ficcional, sem diferenciações, além do uso de gêneros usualmente utilizados para a escrita íntima, pessoal. Hoisel nos diz que

frequentemente, os livros desses escritores têm como subtítulo as expressões: memórias, diários, carta, estampando o movimento de ficcionalização de si, subvertendo e desconstruindo o teor de veracidade e de autenticidade que caracterizou esses gêneros da intimidade do sujeito.²⁰³

Em seus depoimentos, Bracher revela ter consciência e dar importância a essa potência de colocar em devir que a escrita proporciona às subjetividades. Além de uma relação com a literatura enquanto dispositivo compartilhado no âmbito sociocultural, há também para a autora uma interação com o texto lido que ocupa um lugar outro, como se pode notar pelos seguintes trechos de entrevistas:

O ar e a comida que me fizeram o que sou são a vida que tive e tenho, em que autores da literatura universal, incluindo a brasileira, são parte essencial. Quer dizer, a literatura em geral faz parte não só do contexto em que escrevo, em que vivi e vivo, mas também do que aconteceu especificamente comigo. Ler *Vidas secas* foi um fato importante na minha história, assim como *Galáxias*, Mishima, Faulkner, Borges e muitos outros. As leituras são ações e momentos intensos.²⁰⁴

Por que é importante ler? Não sei. Acho que ler um livro é importante para você não estar aqui nem agora. Para você não ser você por um tempo. Para você ser os outros e habitar outros lugares durante o tempo em que estiver lendo. E, quando você voltar ao aqui e ao agora, a você mesmo, voltará com os olhos muito mais aguçados. Eu saio de um livro sempre muito comovida, ou tocada, ou agressiva. Sempre me transformo de alguma maneira.²⁰⁵

Pelo que pude observar da literatura de Bracher, talvez possa se afirmar que a memória de uma experiência com a leitura esteja refletida, de forma muito presente, no modo com que sua ficção insere e dialoga com textos literários, teóricos, filosóficos... como demonstrei anteriormente. Porém, diferentemente de muitos de seus contemporâneos, Bracher não se aventura em uma escrita de teor autobiográfico ou autoficcional, mantendo-se, por assim dizer,

²⁰² HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*. *Op. cit.*, p. 105.

²⁰³ *Loc. cit.*

²⁰⁴ BRACHER, Beatriz. In: PIETRANI, Anélia; GENS, Rosa. Beatriz Bracher: a leitura de textos teóricos me doou o acesso a centenas de livros de ficção (entrevista). *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 3, n. 5, 2011, p. 216.

²⁰⁵ BRACHER, Beatriz. Entrevista para o Paiol Literário. *Op. cit.* Disponível em: <<https://rascunho.com.br/paiol-literario/beatriz-bracher/>>. Acesso em: 16 abr. 2025.

dentro dos limites da ficção. Há narradores, relatos, personagens... ~~À parte esses momentos de reflexão inseridos ao texto ficcional, e que foram analisados anteriormente,~~ Enquanto escritora, é possível afirmar que Beatriz Bracher se empenha no ofício de contar histórias.

Há no entanto um único texto seu de teor autobiográfico. Trata-se de um conto chamado “Comida em Parati”, dedicado a Nuno Ramos e parte integrante da coletânea *Meu amor*. Nas notas ao fim do livro, Bracher relata que o conto foi escrito por engano. Convidada para a feira do livro de Parati de 2005, “entendi que deveria ler um conto inédito e escrevi este. Eu estava errada, o tema da mesa seria ‘A força do romance’, e li um trecho do meu romance *Não falei*”²⁰⁶. Neste conto, escrito para ser falado, Bracher trabalha com a metáfora livro/autor-comida. Logo na abertura, a proposta fica evidente: “Há muitos anos, em uma festa da cumeeira [...], vendo os homens comerem tudo de tudo, B. se perguntou como podia caber tanta comida em um corpo. Uma imagem da mesma cena com livros sendo oferecidos passou por sua cabeça, e ela soube que faria igual”²⁰⁷.

Na sequência, Bracher antropofagicamente vai inventariando lembranças de textos e vivências, todas elas relacionando de algum modo livro e comida, que são manipuladas com o intuito de revelar tanto o desconforto que sente a autora/personagem diante da perspectiva de ler em público, quanto a segurança que lhe confere o ato de escrever: poder camuflar-se por entre as cortinas do papel e da ficção.

Nos trechos mais explícitos do conto, em que Bracher expõe de forma direta a questão da apresentação pública, surgem duas perspectivas. Ao ponto de vista do autor “novato”, amedrontado pela ideia de ter todos os olhos voltados para sua *pessoa* (“A preocupação de B. era o seu corpo, com carne, osso, músculo e voz. Pediram que lesse um texto seu em público. Era a primeira vez que acontecia. Era como comer carne crua. Ser a carne crua”²⁰⁸), contrapõe-se a perspectiva do veterano. Já acostumado com a exposição de sua *figura*, ao conversar com B., o escritor concentra sua atenção no perfil e nas expectativas do público (“[...] ele dissera que nada importava o que falasse, pois nesses eventos o que conta é apenas a pessoa, o fetiche do autor, e não as palavras. [...] Portanto, que falasse qualquer coisa, a plateia já estaria comovida ou surda antes de sua leitura, e assim permaneceria”²⁰⁹).

²⁰⁶ BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. *Op. cit.*, p. 141.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 105.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 106.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 109.

Ao fim, a personagem B. chega a duas conclusões sobre as razões de sua angústia e relutância em ler um texto seu em público. A primeira delas tem relação com uma limitação da recepção e da crítica da obra, e que Bracher vai manifestar também em entrevista:

Na ficção, pensou B., há uma cápsula de vida, de uma vida própria, é um ser que não depende mais de nós, os autores. Sim, agora via com clareza, esse era o ponto que a paralisava. Se o bom conto, ou romance, é o ser fora de nós, um ser vivo no mundo, que sentido faria reapropriar-me dele com a minha voz, ser eu a tirar-lhe do estado de cristal, em que toda escrita morre temporariamente, e soprar-lhe a vida da leitura?²¹⁰

Na Flip [...] descobri que, ao ver um autor falando, principalmente se você já o leu, você o entende melhor. Apesar de ser muito perigoso tentar ler um livro com a chave da vida do autor — e isso está ficando muito recorrente. Há artigos sobre um autor, entrevistas com um autor, mas cada vez menos resenhas ou discussões sobre seus livros. [...] Acho isso um perigo. A persona do autor será necessariamente menos interessante que a sua obra.²¹¹

E a segunda (e última) constatação, a que fecha o conto, aprofunda, questiona e coloca a nu o jogo com a figura do autor, que, ao menos para B., é uma personagem criada, com a desvantagem, porém, de não poder ser manipulada por completo pelo escritor.

Não era vergonha, [...] a palavra certa era pudor. [...] Pudor de misturar-se com seus narradores e personagens, de dar-lhes um rosto e uma voz que nunca foram deles. Pudor de criar uma pessoa, desejo de embalar-se cozida e compacta em uma pele de salsicha. Na verdade, [...] o medo era de criar a pessoa da autora, pois sabia que sobre esta, diferente do que acontecia com seus personagens, não teria qualquer controle. Escreveu um conto em terceira pessoa.²¹²

É notável como esse trecho do conto encerra uma vontade de separação. B. não quer misturar (sua voz, seu rosto, sua vida) às histórias que conta; deseja manter-se à parte tanto do mundo “real” quanto dos mundos que inventa (envolvendo-se numa membrana, como a de uma salsicha). Em última instância, recusa-se, mesmo em sua ficção de cunho mais pessoal, a dizer “eu”, mantendo-se por trás da terceira pessoa.

As análises e reflexões que faço sobre a relação de Bracher com sua literatura e com o seu lugar enquanto escritora me inquietam. Observo a forma de construção de seu texto e parece que há nela uma vontade de afastamento, de criação de uma barreira entre a pessoa da autora e

²¹⁰ BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. *Op. cit.*, p. 110.

²¹¹ BRACHER, Beatriz. Entrevista para o Paiol Literário. *Op. cit.* Disponível em: <<https://rascunho.com.br/paiol-literario/beatriz-bracher/>>. Acesso em: 16 abr. 2025.

²¹² BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. *Op. cit.*, p. 110.

seus escritos, a que dou o nome de “a fuga da escritora”. Me pego então curiosa com o porquê disso e na sequência me censuro. Que diferença faz procurar saber mais sobre isso?

Resolvo utilizar a “câmera frontal” e me pergunto: Por que me chama a atenção essa suposta vontade de “ausência” da autora em um texto literário, o que é, até certo ponto, uma das características da ficção? Criar algo que não se refira ao “eu”, não falar de si, mas sim fabular?

Por um lado, percebo como essa sensação de “desencaixe” que sinto em Bracher revela um modo crítico de análise que se internaliza. Afinal, o fazer da crítica se desenvolve não só através de uma análise de casos e ocorrências específicas, mas também numa busca por categorização, pela criação de cenários, em que há grupos de criadores e de obras que se aproximam. De certa maneira, essa forma de construir uma narrativa para as artes e a literatura pode ser considerada como a herança de um *ethos* dos próprios artistas e escritores no passado, principalmente em fins do século XIX e início do século XX, quando se testemunhou a aparição de movimentos artísticos portadores de um projeto muito bem definido, muitas vezes com intenções sistematizadas em manifestos.

No entanto, sobretudo a partir do fim do século XX e início do século XXI, fica cada vez mais difícil pensar em categorizações e agrupamentos estanques, visto que esse exercício de “pensar um comum” para a literatura e as artes não se faz de forma restrita, mas sim através de questionamentos plurais e múltiplos, que se produzem sem o intuito de levar adiante um projeto, muito menos um projeto que possa ser definido como coletivo, coeso. Mas ao mesmo tempo em que a cena literária contemporânea vê surgir um multifacetamento dos discursos e das visões de mundo, bem como assiste ao surgimento de um fazer literário e artístico que envolve muito mais propostas levadas a cabo individualmente, isso não quer dizer que elas se produzam em solidão, num individualismo. Pelo contrário, a quantidade de projetos que abertamente se apropriam de conteúdos alheios, em montagens feitas de “empréstimo”, por assim dizer — e que muitas vezes colocam em questão o próprio conceito de criação, de autoria — expõe a necessidade da troca com o outro para que se produza uma arte ou uma literatura que sejam vivas, férteis.

Assim, mesmo não havendo mais a pretensão de uma proposta comum, o isolamento não parece ser uma realidade no campo da literatura e das artes. O que se pode afirmar é que os escritores brasileiros contemporâneos parecem não se articular em conjunto em termos estéticos, preferindo em vez disso desenvolver seus processos criativos a partir do que lhes interessa pessoalmente. A crítica, por sua vez, também não conseguirá mais trabalhar a partir de uma ideia de agrupamentos enrijecidos, programáticos, própria de um tempo que já não

existe mais. Não me parece, portanto, um bom modo de proceder à análise manifestar incômodo ou estranheza com uma característica de uma escrita ficcional simplesmente por ela divergir, por assim dizer, do modo com que outros escritores contemporâneos a ela têm trabalhado.

Por outro lado, a própria emergência de um questionamento sobre a “fuga” de uma escritora de seu texto me parece uma evidência do estado de coisas na literatura e na crítica contemporâneas, indicando a presença recorrente de uma problematização da figura do autor, da pessoa do escritor e do lugar do personagem em textos literários de cunho metacrítico e/ou metaficcional. Sob esse ponto de vista, a diluição dos limites entre subjetividade escritora, autor e personagem, e o debate crítico gerado em torno da imbricação dessas instâncias umas nas outras, dentro e fora do texto literário, seriam tão persistentes que acabo por buscar justificativas para a ausência desse aspecto na obra de uma escritora contemporânea. Como se houvesse sido detectada a presença de um elemento estranho em seu texto, visto que, em outros âmbitos, ele se aproxima das práticas de uma literatura que se faz metacrítica.

[Domingo. 10 novembro de 2024. Belo Horizonte. Abro o site da Editora 34 e releio com atenção o texto de orelha de *Guerra I*, de autoria de Nuno Ramos, disponibilizado na página de compra do romance. Ele me traz uma paz. Imensa. Sozinha dentro de casa, meu eu interno dá gargalhadas de satisfação. Misturado à alegria, também um certo orgulho de mim. Lembro então de um trecho de *Como se faz uma tese*, do Umberto Eco, quando ele fala no orgulho científico. Resumindo em poucas palavras, o que Eco queria dizer é: depois de ter sido cientificamente humilde (ou seja, ter lido, anotado e refletido muito e com honestidade e afínco sobre seu tema), tenha segurança na hora de escrever. Você tem autoridade sobre seu assunto.²¹³

De acordo com Eco, não haveria razão para essa minha euforia depois de ter lido a orelha do Nuno. Afinal, não estive eu dormindo e acordando com a obra de Bracher e com a teoria que trata da abordagem que escolhi para me aproximar dela e explorá-la pelos últimos quatro, cinco anos, pelo menos?

Paro e penso que não é à toa que eu me sinta assim. E que também não foi à toa que Eco sentiu a necessidade de dedicar um subcapítulo (mesmo que breve) à importância do orgulho científico. Porque se convivemos por um bom tempo e intimamente com o nosso objeto, há um outro parceiro do pesquisador, uma espécie de fantasma que talvez vá nos acompanhar por toda

²¹³ ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, s/d, p. 104-105.

vida, do qual conseguimos apenas nos afastar um pouco (ou manter por certo tempo em estado de hibernação), sem jamais conseguir nos livrar dele completamente: a síndrome do impostor.

Por causa dela, buscamos sempre nos assegurar de nossa capacidade. Perceber que o pensamento de outro intelectual se alinha ao nosso traz essa segurança. No fim das contas, minhas conclusões talvez não sejam tão disparatadas, como eu temia que fossem. Conclusões que tive sem ter tido acesso ao texto mais óbvio de Bracher nesse sentido, ao menos pelo que indica a orelha escrita por Nuno Ramos:

[...] *Guerra* nasce de uma intuição súbita: a utilização direta da documentação que a autora recolhera em sua pesquisa, agora não mais matéria de apoio, mas figura principal e única.

Mas se há uma renúncia à voz que narra em seu sentido tradicional, o livro é também resultado de um **esforço extraordinário de narração** (daí que tenha a palavra “romance” já em seu título), **de contar uma história**. É a labuta dessa **romancista em fuga, escondida atrás de cada recorte**, de cada sequência, de cada costura documental, que o torna tão singular.

[...] A estranheza da solução que Beatriz encontrou tem a escala dessa ambição, só que *transferida ao leitor*, sobre quem recaem as exigências de preencher os vazios entre os fragmentos e modular a diferença de altura e intenção de suas vozes, que vão da mais íntima e casual à mais burocrática.

Essa continuidade narrativa em meio à heterogeneidade do material é a grande conquista, digamos, formal do livro, e quem sabe o leitor a perceberá como obra sua e não da autora. [...] ²¹⁴]

²¹⁴ RAMOS, Nuno. Texto de orelha de *Guerra I* (itálicos do autor; negritos meus). Disponível em: <<https://www.editora34.com.br/detalhe.asp?id=1282>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

13.

“Romancista em fuga, escondida atrás de cada recorte”²¹⁵. Ao que parece, em *Guerra I* Bracher radicaliza sua descrição, como se saísse de cena, agora também como autora. Nuno Ramos afirma que os leitores talvez sintam estar apenas diante de material ajuntado, sem uma mão de fora que organiza. A impressão é de que a técnica de desaparecimento se dá pela retirada da condução narrativa, o que, conseqüentemente, disfarça o trabalho de montagem, como se a documentação coletada estivesse ali sendo exposta somente.

Inclusive, nesse movimento de “fuga da autora” de que Nuno Ramos fala, o jogo parece se dar entre ficção e material documental, e não entre ficção e vida/acontecimentos pessoais. Nesse sentido, é interessante notar que enquanto Hoisel ressaltava a presença de expressões nos subtítulos de escritas autoficcionais referentes a escritos de cunho pessoal (cartas, diário, memória)²¹⁶, Ramos percebe que, por entre esse ajuntamento de escritos de outros, em aparência apenas transcritos o “esforço extraordinário de narração [...] de contar uma história”, estaria exposto em seu subtítulo, “daí que tenha a palavra ‘romance’”²¹⁷. Diferente, no entanto, do efeito de mescla e dissolução entre ficção e realidade/discurso jornalístico, que analisei anteriormente em alguns contos de Bracher, *Guerra I* parece, pela descrição dada por Ramos, querer fugir da própria ideia de escrever ficção, minimizando ao extremo a visibilidade da narração.

Cada coisa, porém, a seu tempo. No que diz respeito aos escritos ficcionais de Bracher a que tive acesso à leitura até o momento, o que percebo é algo um pouco mais sutil, a que dei o nome de fuga da escritora. Isso porque ao lê-los, vejo neles a memória de uma experiência com a escrita, imagens de um processo poderoso, que apaixona aquele por ele atravessado, toma sua atenção, faz com que se reflita sobre ele. Ao mesmo tempo, exceto por “Comida em Parati”, não há momentos na ficção de Bracher em que se possa afirmar haver a presença de rastros de pessoalidade, de dados ou elementos que possam ser definidos como autobiográficos. Assim, Bracher escapa ao modo de fazer dos escritores contemporâneos ditos metaficcionais ou autoficcionais, que em sua escrita misturam memórias pessoais, dados biográficos e ficção — fazendo de seus textos performances de alteridades e dramatizações da subjetividade, conforme definiu Eveline Hoisel —, e conseqüentemente problematizando e dissolvendo as categorias de

²¹⁵ RAMOS, Nuno. Texto de orelha de *Guerra I*. Disponível em: <<https://www.editora34.com.br/detalhe.asp?id=1282>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

²¹⁶ HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*. *Op. cit.*, p. 105.

²¹⁷ RAMOS, Nuno. Texto de orelha de *Guerra I*. Disponível em: <<https://www.editora34.com.br/detalhe.asp?id=1282>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

pessoa do escritor, persona do autor e personagem. Como então falar da presença em uma obra da memória de uma experiência vivida onde não se pode dizer que existe a presença de uma história de vida?

Penso que o escritor quando escreve e o leitor quando lê são um pouco outras pessoas, diferentes de si mesmas. Talvez por isso insista em dizer que a ligação entre suas vidas e a literatura que fazem (ao escrever e ao ler) não é direta. Os dois se fazem diferentes nesses momentos. É claro que nós só temos a nós mesmos para nos fazer e desfazer, e nós mesmos e nossas vidas são sinônimos, mas a ordem do que somos fica alterada, amorfa e aberta, durante esses momentos de criação.²¹⁸

²¹⁸ BRACHER, Beatriz. Notas para o depoimento sobre “literatura e vida: experiência e gesto criador”. *Op. cit.*, p. 272.

14.

Segunda-feira. 15 de julho de 2024. Rua Voluntários da Pátria, 86. Botafogo. Rio de Janeiro. Aproveito para tomar um café e escrever, enquanto espero o início de uma sessão de cinema. Reflito sobre a exposição a que eu acabara de ir, pela manhã, no Centro Cultural Banco do Brasil: “Paisagens Ruminadas”, de Luiz Zerbini. De acordo com o texto curatorial, adesivado nas paredes da galeria, o título partiu de uma frase do próprio artista, que diz assim: “Viver é ruminar paisagens”. A mostra estava dividida em cinco núcleos: Viver é ruminar paisagens; O lugar de existência de cada coisa; Da natureza alegórica da paisagem; Eu paisagem; Não é só sobre o que se vê.

Escrevo e me lembro de como as obras de Zerbini me fizeram relacionar uma paisagem a uma história. Como se pintar uma paisagem fosse um outro jeito de contar uma história. Me vem à mente a primeira tela que me chamou atenção (embora ela seja um retrato e não uma paisagem), justamente pelo título: *Abajur*. Nela há um busto de um moço, de frente, com o que parece ser um balde na cabeça. Por causa do nome, a cabeça “vira” uma lâmpada e o balde uma cúpula, o que me faz pensar na força e na importância dos nomes que damos às coisas.

É com isso em mente que chego ao cinema, para assistir a *Orlando* – minha biografia política²¹⁹. No site do “Festival Varilux de Cinema Francês 2023”²²⁰, o longa está categorizado como “documentário, ficção”. No site de *streaming MUBI*²²¹, as palavras-chave são: “Drama, LGBTQ+, Vanguarda, Documentário”.

No filme, o filósofo Paul B. Preciado parte de um mote paradoxal: a impossibilidade de escrever sua biografia, visto que ela já fora escrita, muito antes do seu nascimento, mais precisamente em 1928, por Virginia Woolf. Sua proposta de uma biografia *política* se constrói então como uma carta aberta a uma morta (Woolf), sobre o personagem e a história por ela criados, em que ele expõe as razões pelas quais seu romance, *Orlando*: uma biografia, seria uma versão de sua história de vida. Entremeado a depoimentos de pessoas trans sobre seus processos de mudança de sexo/gênero, a pessoa de Preciado se limita a narrar e fazer intervenções analítico-críticas, em que contextualiza politicamente o processo de travessia de Orlando.

²¹⁹ ORLANDO – minha biografia política. *Op. cit.*, 98’.

²²⁰ Disponível em: <<https://variluxcinefrances.com/2023/filmes/orlando-minha-biografia-politica/>>. Acesso em: 17 set. 2024.

²²¹ Disponível em: <<https://mubi.com/pt/br/films/orlando-my-political-biography>>. Acesso em: 17 set. 2024.

Saio do cinema e me pergunto se são coincidências, se inconscientemente passei a orientar minhas escolhas a partir do meu tema, ou se, então, ando vendo meu tema em tudo que vejo.

15.

Em *Orlando* – minha biografia política, não se vê a “pessoa” de Preciado. Há a presença do corpo de seu autor em alguns momentos, ouve-se sua voz. Seu rosto aparece algumas poucas vezes, e só identifica quem já o viu antes, e prestando bastante atenção. Isso se dá sobretudo pela escolha narrativa, que não concentra o relato de uma vida a um formato de encadeamento cronológico de eventos/fatos. Ao fim do filme, o espectador fica sem saber, por exemplo, quando e onde exatamente Preciado nasceu, em quais cidades/países morou, as escolas que frequentou, sua formação acadêmica, que livros escreveu, se ganhou ou não prêmios, quem são seus amigos, as pessoas com quem se envolveu afetivamente, se teve ou não filhos... Em *Orlando*, há a recusa em dizer “eu”, que se dá através da negação de uma forma de narrar autobiográfica, por assim dizer. O método de Preciado para contar sua história de vida é recontar o *Orlando* de Virginia Woolf, com foco na análise do processo de mudança de gênero de seu personagem; é também articular essa análise junto às vivências de travessia de sexo/gênero de subjetividades transgênero. Assim, tanto o filósofo quanto seus companheir_s de travessia atuantes no filme tomam ativamente o lugar de Orlando. Na abertura de seus relatos, tod_s proferem a seguinte sentença: “Eu sou [nome] e neste filme eu serei Orlando, de Virginia Woolf”.

[Sexta-feira. 11 de outubro de 2024. Estação Net Gávea. Rio de Janeiro. A segunda parte de *Jean Genet agora*²²² foca em sua vida. Há trechos sobre a organização Baader Meinhof, os Panteras Negras, os palestinos e a Jordânia. As prisões e reformatórios onde ele foi encarcerado. As pessoas envolvidas nesses movimentos e/ou com Genet: Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Angela Davis, Arafat, Pasolini. A todo tempo, um pensamento de Genet era repetido: a supressão da violência gera brutalidade. A brutalidade gera violência.

Ao fim da sessão, um dos espectadores, que estava sentado bem mais à frente que eu, na primeira ou na segunda fileira, se virou e perguntou para o resto de nós, com um ar levemente desafiador: “Vocês gostaram?”. Provocadora, respondi que sim e devolvi a pergunta. Tive a impressão de que ele ficou sem graça de dizer abertamente que não. Apenas disse: “É que eu vim esperando ver o Genet”. Eu, por minha vez, complementei a afirmativa com meu entendimento da proposta do filme, talvez na esperança de consolar um espectador

²²² JEAN Genet Agora. *Op. cit.*, 75’.

decepcionado. Ele nada argumentou, só repetia; meio perplexo, meio indignado: “É que eu vim para ver o Genet”.]

Orlando – minha biografia política é a afirmação da vida não como uma sucessão dos eventos que acontecem a um indivíduo, mas como eterna transformação contingente de corpos que operam a história e que, por sua vez, são estruturados pela linguagem. Corpos que, na radicalidade de sua transformação material (a transição de gênero), produzem alterações no corpo discursivo do *socius*, e que, no filme de Preciado, são simbolizados pelo corpo de um romance.

Aqui é interessante notar como, em *Orlando*, Preciado mostra como os discursos do *socius*, da história e da ficção se afetam. Afetos expressos na penúltima de suas cenas, quando, em ambiente hospitalar, personagens de avental, touca e máscara cirúrgicas portam bisturis e operam cortes precisos em um livro (um exemplar do *Orlando* de Woolf), enquanto ao fundo, ouve-se a voz de Preciado dizer:

Quem é operado, quando nossos corpos repousam sobre a mesa de operação do império binário? Nossos corpos são tecidos discursivos, montagens de ficção e de carne. Operar não é simplesmente intervir na anatomia, mas sobretudo na ficção política [...]

Não operamos nunca corpos individuais, operamos a história política. É o regime da diferença sexual que deve ser operado, e há realmente muitos discursos históricos sobre os quais devemos intervir.²²³

Aqui, a ideia de pessoa parece se estruturar como um corpo que integra a partilha do sensível, e que, ao se transformar, marca a si mesmo e ao discurso histórico e social. No entanto, para além disso, *Orlando* demarca uma mudança de ponto de vista, acerca do que se considera uma história de vida. Nas palavras de Preciado: “A vida em nada se assemelha a uma biografia, ou a uma série de episódios ou aventuras sentimentais, ou cenas descritivas, ou mesmo à servidão da existência cotidiana, mas consiste na metamorfose de si. Se deixar transformar pelo tempo. Não passar de uma coisa a outra, mas a outras”²²⁴.

Relembro que, em *Estética de laboratório*, Reinaldo Laddaga aponta como um dos principais efeitos da arte processual o aumento da presença do artista nela, pelo fato de esse

²²³ ORLANDO – Minha biografia política. *Op. cit.*. 1h28’22’’- 1h31’05’’ (tradução minha).

²²⁴ *Ibidem*.

tipo de arte permitir que se vejam seus rastros, e que se vislumbre assim mais da pessoa do artista e de seu pensamento.²²⁵ *Orlando*, no entanto, mesmo elaborado a partir de uma estratégia de centralização no processo — a experiência de transição de gênero de Preciado —, pulveriza, dissolve, desaparece com o indivíduo, embora mantenha em evidência as etapas e impactos dessa experiência. O mais importante é o processo e o que ele provoca.

Quando penso no modo com que Bracher constrói sua ficção, vejo aproximações com a maneira com que Preciado elabora sua biografia, pela ênfase dada por ambos os autores ao relato de uma experiência, esforçando-se em refletir, analisar e apresentar à vista de todos um processo e como ele afeta as subjetividades que o atravessam. No entanto, tanto Bracher quanto Preciado escolhem não se colocar em suas obras enquanto indivíduos, privando-as tanto de conteúdo quanto de um registro que confira a elas um grau de pessoalidade. Para contar sobre sua transição de gênero, Preciado, em vez de dizer “eu”, de falar de si, usa o personagem Orlando, de Virginia Woolf, além de pessoas (ou artistas, não é possível precisar) que encarnam esse personagem. O mesmo acontece com Bracher, que reflete intensa e profundamente em sua literatura sobre o que significa para uma subjetividade ser atravessada pela escrita. Entretanto, Bracher não opta por um tom pessoal e/ou autoficcional para seus textos, mas sim ensaia sobre a transformação das subjetividades em contato com a escrita por meio de suas histórias e de seus personagens. São eles portanto que vão demonstrar as possibilidades de afecção e de uso da palavra que Bracher entrevê em suas reflexões.

Esse método da escritora, de ensaiar por dentro e ao longo de suas histórias sobre a experiência das subjetividades com a escrita, se assemelha ao descrito por Gustavo, personagem de *Não falei*. A invenção e a escrita de histórias nele eclodem propulsionadas por encontros com cenas e pessoas que capturam sua atenção.²²⁶ Quando porém nos aproximamos das passagens do romance, vemos que, enquanto a fabulação é algo que, de certo modo, pode-se dizer que “brota”, a partir de contatos fortuitos com o exterior, existe a vontade de transmitir, junto aos domínios da narrativa, uma outra ordem de experiência:

Se fosse possível. Minha história percebida como coisa, sem palavras, sem voz, mas apreendida inteira, sólida. Ela vai perguntar — onde você se formou, por que escolheu educação, quais os professores marcantes? De onde surgiram esses conceitos, a importância da prisão e dos movimentos? Mas onde direi da expressão de Lígia ao ver seu primeiro enterro? Quando seu entendimento finalmente uniu morto e corpo, lembrança e apodrecimento.²²⁷

²²⁵ LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Op. cit., p. 11.

²²⁶ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 7 e 24.

²²⁷ *Ibidem*, p. 37.

Embora a passagem sugira a existência de algo não pronunciado que acompanha o texto, uma coisa inteira, sólida, sem voz nem palavras, o que o trecho parece querer dizer, na verdade, é que não há nada fora ou por trás das palavras escritas. A questão é descobrir como fazer para que uma história dê conta dessa outra ordem do vivido, que será relatada, e portanto escrita, mas que não corresponde a uma linha temporal, àquilo que se conjuga e se encaixa dentro dos discursos do *socius* e da História, construindo-se no entanto junto deles.

No caso da obra de Bracher, esse relato será o ensaio acerca da experiência das subjetividades com a escrita. Se algo acontece a quem vive a linguagem, o que seria? Como? Que usos se pode fazer da escrita? O que pode acontecer a quem escreve? O ensaio que Bracher constrói ao longo de suas histórias elucubra sobre as possibilidades dessa relação entre subjetividades e o ato de escrever.

Antes porém de seguir na dissecação desse ensaio, é preciso fazer um adendo. Quem leu este trabalho até aqui talvez possa estar se perguntando pela razão do uso de obras em que autores ou realizadores pretendem contar uma história de vida, sejam próprias ou de outros, como é o caso do filme *Jean Genet agora*. Afinal, nunca afirmei ter observado em Bracher uma tentativa de construir uma história de vida em sua literatura. Inclusive, diferentemente de muitos escritores metaficcionais — que fazem uso de dados biográficos e de gêneros da ordem do pessoal (como cartas, diários e memórias), terminando por criar um jogo de embaralhamento das posições de personagem, persona do autor, pessoa do escritor, próprio de construções narrativas classificadas como autoficções ou bioficções —, Bracher dedica-se à ficção. Como afirmei, ela é uma escritora empenhada em contar histórias.

Entretanto, o ensaio que percebo se construir em meio a suas narrativas concentra-se na relação entre pessoa e linguagem, reflete sobre a experiência das subjetividades com a escrita. E escrever sobre escrita, enquanto um processo que afeta subjetividades, invariavelmente é falar de um processo não apenas observado, mas também vivido. E, como observei e aponte aqui, a própria forma-ensaio possui uma relação estreita com a experimentação, com um envolvimento do sujeito com seu tema. Quando porém trago como exemplo os filmes de Preciado e Zeballos, não tenho por intenção afirmar que Bracher tenta construir uma autobiografia paralela por dentro de suas histórias, mascarando-a. Trago narrativas biográficas que falam de experiências a partir delas mesmas na tentativa de apontar o envolvimento e o interesse que o processo vivido traz à pessoa que passa por uma determinada experiência, num deslocamento de perspectiva. De relatos com foco no “eu”, passa-se ao acontecimento, que será tomado reflexivamente.

Busco observar meu próprio caminho e percebo nele essa insistência, de afirmar em Bracher não um ensaio autobiográfico acoplado à ficção, mas sim um ensaio que reflete sobre uma experiência subjetiva e a potência de um processo.

O que penso ser relevante de sua vida [do escritor] para a literatura, se não são os fatos que viveu, é a maneira como o que lhe aconteceu (inclusive geneticamente, e a língua em que cresceu, e a classe em que nasceu, além das opções que lhe coube fazer e os acidentes que sofreu e causou) formou sua sensibilidade. O que podemos vir a ler não é o urro inesperado do lobo e sua mordida, nem mesmo o grito de sua mãe encobrindo seu silêncio coalhado de morte, mas o medo do momento logo anterior que surge mesmo no décimo andar de um apartamento fechado com janelas acústicas de vidro triplo, em que o único som é o das teclas do computador.²²⁸

²²⁸ BRACHER, Beatriz. Notas para o depoimento sobre “literatura e vida: experiência e gesto criador”. Op. cit., p. 267-268.

CAPÍTULO 2
EXPERIÊNCIA, ESCRITA E PENSAMENTO

1.

No capítulo anterior, afirmei que Beatriz Bracher — embora construa por dentro de sua ficção um ensaio sobre a relação das subjetividades com a escrita — é uma autora empenhada em contar histórias. Nesse sentido, pode-se dizer que *Antonio* é um desses romances, construído com o objetivo de narrar a história de uma família. Nele, o personagem Benjamin descobre por acaso que sua mãe, Elenir, também se casou e teve um filho com seu avô paterno, Xavier Kremz. Fruto da primeira união dos dois, esse tio-irmão — também chamado Benjamin — nascera de um parto em que houve mau uso do fórceps, vindo a falecer depois de algumas semanas de agonia. Diante da perda trágica do filho recém-nascido, Xavier enlouquece e é internado, não conseguindo portanto fornecer apoio à sua esposa, que, desaprovada e hostilizada pela família do marido — por ser uma moça órfã e de origem humilde —, abandona o lar e desaparece. Filho de uma união indesejada e terminada de forma abrupta, a breve existência desse primeiro Benjamin sofre um processo de esquecimento e silenciamento.

Recuperado do trauma, Xavier conhece Isabel, casa-se novamente e tem outros quatro filhos: Henrique, Flora, Leonor e Teodoro. Será Teodoro quem vai encontrar e se unir a Elenir (chamada por ele de Leninha), quando de sua mudança para o interior de Minas Gerais. Novamente grávida, mas bem mais velha e sem acesso aos recursos médicos disponíveis nos grandes centros urbanos, Elenir falece depois de dar à luz Benjamin, de complicações pós-parto. Viúvo, Teodoro cria sozinho o menino, até que os acontecimentos o fazem retornar a casa de seus pais, em São Paulo, cidade em que ele irá morar até falecer.

Já adulto, ao fazer a descoberta da existência do tio-irmão homônimo, Benjamin sente que precisa conhecer essa parte de sua história e de sua família. Os responsáveis por contá-la serão sua avó, Isabel; e os amigos do pai e do avô, Raul e Haroldo. No primeiro encontro com a matriarca, Isabel encerra a conversa com o neto da seguinte maneira:

Não. Isso não é um romance intrincado e bonito em que tua mãe é a heroína e eu o personagem que recolhe os feridos de seu amor. Não. Benjamin, esta história são nossas vidas e ainda não acabou, nunca vai acabar. Criar esse espaço para a tua mãe, essa narrativa para teu pai e teu avô, como se a vida não tivesse existido entre um Benjamin e outro, tivesse sido apenas um oco, lapso, vão, entre um amor perdido e seu reencontro, isso é pouco. Veja, Benjamin, faz sentido, mas um sentido pobre, não somos literatura, querido. Muito amor, esperma, sangue, risos, ódios, mortes, doenças, catarro, puns, banhos, remédios, médicos, escolas, provas, violão, inglês, natação, balé, empregadas, babás, unhas cortadas, escovas de dentes, machucados, mercúrio cromo, piolho, catapora, permanganato de potássio, choros, velas, férias, praia, cavalos, tombos, alegrias, trabalho, salários, herança, tempo e muito mais correu entre

um e outro encontro, e isso é você também, e é bem mais complicado do que uma história de amor.²²⁹

A fala da personagem é, por um lado, a expressão de uma mulher que se sente enciumada e desvalorizada, ao ver-se mais uma vez confrontada com a imagem da pessoa por quem tanto seu marido quanto seu filho foram apaixonados: Elenir. Assim, a memória do envolvimento de Elenir com Xavier e Teodoro muito provavelmente faz com que Isabel reivindique para si um lugar de protagonismo na vida desses dois homens e na construção de sua família. Sua presença é mais do que um “oco, lapso, vão”, e ela própria muito mais do que uma mera cuidadora, responsável por acolher e tratar dos homens de sua vida, machucados ao fim de histórias de amor tragicamente encerradas.

No entanto, o trecho transcrito acima permite também outra leitura. Isabel alerta Benjamin de que a história de como sua mãe se envolveu com seu avô e seu pai não poderá ser narrada, ao menos não de modo romanceado, idealizado (“não somos literatura, querido”). A asserção de Isabel parece querer advertir Benjamin (e o leitor) quanto à criação de maiores expectativas. Nada de grandioso e elaborado virá de seu relato, que, por esse ponto de vista, talvez devesse conter no encadeamento dos acontecimentos algo que parecesse responder a um propósito superior, quase divino. A história de como tudo se deu é na realidade muito mais uma “cata” de restos de uma vida comezinha. Uma porção de retalhos de muitos “dia após dia”. E ainda assim, tudo é muito “mais complicado do que uma história de amor”. E, de fato, é dessa maneira que o relato de *Antonio* acontece: saltando de uma voz para outra, claudicante, entrecortado. Seus três narradores puxam pela memória, cada um com sua versão dos fatos, nem sempre se lembrando com exatidão de sua ordem ou de como eles transcorreram. Não há muitas certezas, sentido, linearidade ou teleologia.

De certo modo, esse formato narrativo é algo semelhante ao que faz a personagem Mariana, de *Azul e dura*. Logo no início do processo de escrita de seu diário, a personagem está procurando alguns papéis entre os seus escritos, quando encontra as fichas com o roteiro de um filme, que foi produzido por ela e seus colegas na faculdade, como trabalho de conclusão de curso. A partir da leitura dessas fichas, ela se lembra do tempo das gravações. O curta, intitulado “Cego contava a história da produção de um documentário sobre um dia na vida de um cego que sai da favela Beira Rio, onde mora, e vai esmolar numa feira nas alamedas ricas de São Paulo”²³⁰.

²²⁹ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 19-20.

²³⁰ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 29.

O plano do grupo era estruturar o filme a partir de duas narrativas em alternância: uma delas seria a do documentário sobre o cego e a outra seria a da produção do referido documentário. O grupo aposta numa produção que se alimenta das experiências vividas e que parece transitar pelos domínios do realismo naturalista. Isso se percebe pela escolha dos estudantes, que decidem não só usar uma favela como locação, mas também se mudar para a comunidade que irá ambientar o filme, morando nela durante o período das gravações.

Passada a etapa de pré-produção, em que tudo parecia estar muito bem planejado e disposto, “só faltava filmar, montar, fazer”²³¹, os jovens desembarcam na favela do Jaguaré, em São Paulo, para o tempo de imersão e filmagem. Nesse momento, já começam a surgir os primeiros desencaixes ao projeto do filme, que, no início, são de ordem mais prática. A equipe tem dificuldades para ser admitida no local em que ficaria hospedada, uma pensão/bar/prostíbulo com infraestrutura bastante precária; e as crianças e o excesso de poeira do local causam danos ao equipamento de gravação. Nesse contexto, Mariana começa a questionar as aspirações e pretensões de seu grupo: “Desci e me sentei num caixote unindo-me aos outros na mesa e na cerveja. Eles conversavam sobre as locações, o melhor barraco para ser o do cego. [...] Alguma coisa tinha se perdido, faltava. Por que queríamos fazer um filme de cego pobre?”²³².

Por um lado, o episódio da produção desse curta expõe a falta de contato daqueles jovens — todos provavelmente oriundos de famílias ricas — com o dia a dia e a vida das pessoas mais pobres da cidade onde viviam. Um bom exemplo disso são as referências estéticas que inspiram as cenas do filme sobre a vida do cego, evocando um imaginário de Brasil pobre forjado pelo Cinema e pelas Artes Plásticas. Mais bucólico e arcaico, um “Brasil antigo de muitos espaços”²³³, que de modo algum correspondia ao ambiente de uma favela paulistana de fins dos anos 1970 e início dos anos 1980, como fica evidente na discrepância entre a fotografia imaginada para o filme e a que a locação escolhida podia de fato oferecer:

As cenas do documentário seriam em preto e branco, neorrealismo italiano; [...] se comporiam de nuances, infinitos cinzas, profundidade. No documentário a perspectiva ainda era possível. O céu aparece enorme, céus das gravuras de Frans Post, um Brasil antigo de muitos espaços, nuvens e telhados, os caminhos de barro se espichando lá longe, por entre casas da favela; movimento da câmera constante e suave sem denunciar o sujeito que olha e conta, compondo quadros além da cena principal, tom de teatro. Cartier-Bresson e De Sica, porém com cinismo. Nesse

²³¹ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. *Op.cit.*, p. 30.

²³² *Ibidem*, p. 37.

²³³ *Ibidem*, p. 29.

sensível em preto e branco há poucos personagens e quase nenhuma trama. Contraste.²³⁴

[...] cada minuto na favela escancarava nosso erro. Não havia o barraco tal como queríamos; o céu paulistano de julho era homogeneamente sujo e denso, sem qualquer possibilidade de profundidade para nossas perspectivas; o menino que chamamos para ser o guia do cego atuava como pobre coitado de novela de televisão [...]; nativos e nativas acompanhavam a movimentação de braços cruzados e encostados na parede, esperando nossos erros; não conseguíamos filmar dez metros sem que aparecesse uma marca de refrigerante americano, um nome de pardieiro em inglês, fuscas e motos passando em alta velocidade, e todo lixo moderno impossível de ser transformado em elementos mansos e sóbrios, mesmo com a perícia de Edu e seu celuloide preto e branco.²³⁵

À medida que as gravações evoluem, os estudantes chegam à conclusão de que a proposta inicial para o filme é impossível de ser colocada em prática. Os elementos idealizados no roteiro não existem ou não são mais possíveis de serem convertidos em narrativa. Eles então desistem da história do cego e optam por desenvolver apenas a outra narrativa, a dos estudantes de cinema gravando um filme na favela.

Na ideia original para essa segunda camada do curta, os integrantes do grupo constituem duplos que se articulam entre realidade e ficção, afinal, eles são estudantes de cinema produzindo um filme sobre um cego pobre, ao mesmo tempo em que atuam como os personagens do filme, que por sua vez são também estudantes de cinema produzindo um filme sobre um cego pobre. No entanto, o mesmo acontece com esse segundo plano de história, que será simplificado, por assim dizer. Pois, ao fim, o grupo decide apenas rodar um filme sobre estudantes de cinema vivendo algum tempo numa favela. Sem história alguma de documentário sobre cego nem sobreposição de camadas narrativas. Pouco a pouco, vão portanto abandonando a abundância e a sofisticação estética, para produzir com o mínimo de informação, detalhe e interferência narrativa.

A partir desse momento, embora estejam menos preocupados em fazer uma imagem de si próprios a partir da emulação de um relato documental, eles descartam o material gravado para o filme, e partem para uma montagem a partir de um registro desprezioso feito por uma das integrantes da equipe, Cláudia. Com uma câmera VHS, e não em película, a jovem gravava informalmente o dia a dia dos moradores da favela e o trabalho dela e dos colegas na produção de *Cego*. As imagens que serão selecionadas estão, portanto, num formato marginal para o cinema da época, com foco em temas considerados banais, que a princípio aqueles jovens inclusive consideravam irrelevantes. A perspectiva se desloca para eventos rotineiros,

²³⁴ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 29.

²³⁵ *Ibidem*, p. 42-43.

desimportantes: crianças pequenas brincando na lama; duas crianças um pouco maiores que são obrigadas por seu grupo a se beijar e terminam apanhando das mães e sendo levadas para dentro de casa; e as jovens estudantes de cinema, Mariana e Cláudia, acenando para a câmera e jogando beijinhos. Em seu diário (que é o texto do romance *Azul e dura*), Mariana relembra e toma tempo para descrever com minúcia algumas das cenas daquela fita, que provavelmente são as que entraram para o curta, dado o resumo que ela faz posteriormente de seu conteúdo: “Editamos a construção e destruição de alguns barracos, a vida e o desinteresse na favela, o nosso espanto e cegueira”²³⁶.

Enfim, detalhe ínfimo, porém digno de nota: o leitor fica sem saber qual foi o título da versão final daquele curta, visto que na escrita de seu diário Mariana não faz nenhuma menção a ele. Além disso, qualquer aspiração a uma condução narrativa parece estar definitivamente enterrada, pois, muito embora os jovens cineastas façam uso do que seria considerado como um material que transmitiria mais veracidade, muito aproximado do estilo *found footage*²³⁷, a descrição da montagem do filme no romance não sugere que há a intenção de se contar uma história, tampouco reivindicar um caráter documental ou de “cinema-verdade” para o trabalho. Assim, as gravações em VHS de Cláudia, ou seja, os registros da experiência daqueles jovens vivendo na favela do Jaguaré não resultam em uma história contada aos moldes mais convencionais. Mariana relata ter havido apenas uma montagem com associação de planos e cenas num formato aberto, como uma colagem em que as partes não possuem uma conexão lógica, sem vontade de conduzir o espectador a uma finalização absoluta, fechada. Se é pouco que se tem, é com esse pouco que se faz, sem querer torná-lo algo diferente do que é: restos, estilhaços, sobras. Uma narrativa não linear, sem maiúsculas nem conectivos: menor.

Como a história de família que Isabel afirma que seu neto irá ouvir: “Veja, Benjamin, faz sentido, mas um sentido pobre, não somos literatura, querido”²³⁸.

Volto a pensar em *Antonio*. Mas com o olhar um pouco deslocado. Por essa outra perspectiva, vejo como ele é um romance todo sobre mortos (Xavier, Teodoro, Elenir e o primeiro Benjamin), e em que a iminência da morte se faz presente. Isabel é paciente terminal,

²³⁶ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 46.

²³⁷ Gênero cinematográfico, o *Found footage* é muito comum como subgênero dos filmes de terror, que reproduz o formato de vídeos documentais caseiros, e que é feito desse modo justamente para dar a impressão de que se está diante de um material realista, sem edição, e que teria sido encontrado por acaso e então divulgado. Alguns exemplos são *A bruxa de Blair* (1999), de Daniel Myrick e Eduardo Sanchez, e *Os jovens Baumann* (2019), de Bruna Carvalho Almeida.

²³⁸ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. Op. cit., p. 20.

padecendo de um câncer no pulmão. Todos os encontros entre Benjamin e ela acontecem no hospital onde está internada. À medida que seu quadro se deteriora, sua condição ganha presença no romance, até que, com a morte desta personagem-narradora, no último capítulo, descreve-se a preparação do corpo da matriarca para o funeral.

Na última conversa com o neto, já fortemente sedada (“Aceitei a morfina. Foi-se. Fui-me. Que pelo menos seja sem dor.”²³⁹), Isabel fala primeiro sobre a deterioração de sua própria saúde, para depois rememorar a decadência física e mental do filho, Teodoro; a doença não diagnosticada, que o faz retornar a São Paulo; o enlouquecimento; a internação; e depois a morte. No entanto, suas últimas palavras no romance são:

*Não quero mais falar, Benjamin, hoje o pobre sou eu. Uma cachorra doente, um gato atropelado, um passarinho que bateu no vidro. Um pobre sujo. As escaras cheiram mal. Minha voz já parece a de um sapo rouco. Não me venha dizer de seu amor por mim, Benjamin, não é hora para isso. Bobagem. Vá embora que eu quero dormir.*²⁴⁰

No capítulo seguinte, é Raul quem conta sobre os dias com Teodoro antes da internação. E também sobre uma última conversa com o amigo, que depois emudeceu, voltou para a casa da mãe e lá teve um surto violento, motivo que o levou ao sanatório. Raul termina o relato da seguinte maneira: “Fui com tua avó na clínica no dia seguinte. Teodoro e ela não sabiam o que falar. Ou não havia o que ser falado”²⁴¹.

O último dos narradores a estar com Benjamin é Haroldo, no hospital, enquanto outros familiares chegam, logo após a morte de Isabel. Haroldo fala sobre as internações de Xavier (quando da morte do primeiro Benjamin) e de Teodoro, tenta analisar a vida e a personalidade de pai e filho, busca encontrar semelhanças e aproximações entre os dois, concatenar uma espécie de história. Nessa última conversa, termina revelando mais abertamente o amor que sempre sentiu por Isabel, desde antes de seu casamento com Xavier. Uma vida de impossibilidade da concretização do desejo, nutrido por uma mulher sempre distante: primeiro contingencialmente, afinal, é esposa de seu melhor amigo; e depois, afetivamente, pois mesmo após a morte de Xavier e do breve envolvimento que estabelecem, Isabel se mantém inacessível, fechada e indisponível para se aprofundar em termos afetivos com Haroldo. Diante da morte da mulher por quem nutriu sentimentos a vida toda, ele então confessa a Benjamin como se sente:

Nunca consegui chegar perto de seu coração. Não soube entender a sua alma. [...] Ela não queria chegar em lugar nenhum, nem ganhar, nem perder. Eu não entendi nada, e

²³⁹ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 131.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 153-154 (grifos meus).

²⁴¹ *Ibidem*, p. 167.

se tivesse entendido, e daí? [...] Eu gostava dela e acabou. Acabou a possibilidade, acabou a impossibilidade, acabou tudo. Eu sempre soube ser o provedor, o resolvedor, capaz de enxergar no caos um sistema, decidir os objetivos e a estratégia a seguir. Talvez por isso me sentisse tão atraído por Isabel, era o meu caos particular a domesticar, a menina de boa família que eu levaria de volta para casa. Ela não tinha casa para voltar.²⁴²

A pobreza e a sujeira, a falta do que dizer, o não saber o que dizer ou fazer, um amor nunca realizado, não ter casa para onde voltar. No capítulo final, “Preparação do corpo”, — o único em que a narração abandona a voz dos três personagens, como se estes houvessem saído de cena — o leitor tem acesso a como cada filho e neto lidou e se comportou diante da morte de Isabel; e são descritas as preparações do cadáver e os trâmites para o funeral.

Enquanto escrevo, relembro trechos da cena que talvez seja uma das mais impressionantes do livro. Leonor e Renata, respectivamente filha e neta de Isabel, pedem às enfermeiras que as deixem limpar e preparar o corpo por conta própria. As enfermeiras assentem, avisando-lhes porém para que sejam rápidas, por causa do enrijecimento do corpo, e que encham de algodão todos os orifícios (“Você nem deve saber por que, mas acredite, querida, coloque em todos os buracos.”²⁴³).

Mãe e filha têm dificuldade no procedimento, e Leonor se atrapalha tanto com a atividade quanto com os sentimentos (“Debruçou-se sobre Isabel [...], seu colar de sementes africanas e prata enganchou-se nos cabelos ralos da mãe. — Desculpa, mamãe, espera um pouco, eu vou tirar sem machucar, fica quieta que eu vou tirar. [...] começou a chorar de raiva com a sua confusão.”²⁴⁴). A mulher passa mal, depois começa a se estabilizar, a mapear e lidar com as emoções contraditórias, “conformada com a confusão entre morte e vida”²⁴⁵. Nesse meio tempo, Renata chega com a roupa para vestir o corpo da avó e, no processo, acontece o acidente. Tendo esquecido de colocar os algodões nos orifícios, como indicado pelas enfermeiras, na “levantada e torção do corpo ainda mole, o que havia de líquido dentro dele saiu em jorro marrom”²⁴⁶. As fezes sujaram a cama do hospital, os corpos das três mulheres, empestecendo tudo. Leonor tem então trabalho e sofrimento redobrado: limpar o corpo e as roupas da mãe, o leito, ela própria. A cena termina com as duas, Leonor e Renata, debaixo do chuveiro, limpando-se e limpando uma à outra (“Devagar, as duas se abraçaram e uma limpou o corpo da outra.”²⁴⁷).

²⁴² BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 175-176.

²⁴³ *Ibidem*, p. 181.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 182.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 182.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 183.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 184.

Essa mistura entre corpos vivos e mortos, que se sujam e se limpam uns aos outros, misturados naquilo que têm de comum (a mortalidade e a conexão genética/familiar) é bastante impactante. No entanto, enquanto releio esse último capítulo do romance, algo bem mais sutil me chama a atenção: a forma com que ele se encerra. Após uma morte e as preparações desse corpo morto para seu funeral — ainda no hospital —, não há o funeral, nem o velório ou o enterro desse corpo, a família ao redor de um féretro ou de um túmulo, nada disso. Última pessoa do romance a figurar, Benjamin entra no quarto onde Isabel estivera internada, para encontrá-lo desocupado (“Era noite fechada quando, encharcado e cansado, Benjamin entrou no quarto de hospital da avó. O quarto já estava vazio”²⁴⁸).

²⁴⁸ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 184.

2.

Ouvir uma história até o final e terminar entrando em um quarto sem ninguém. Ser um personagem que conversa com todos, mas que ao leitor permanece em silêncio, emudecido. Como seu tio-irmão, também chamado Benjamin, morto e apagado, existência silenciada. É curioso como os dois personagens completamente silentes de *Antonio* se chamam Benjamin. Afinal, foi Walter Benjamin que identificou como um reflexo de uma queda da experiência na modernidade a dificuldade ou impossibilidade de dizer, de contar uma história que relatasse a experiência vivida.

Retorno a “Experiência e pobreza” e releio seu início:

Sabia-se exatamente o significado da experiência, ela sempre fora comunicada aos jovens. [...] Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? [...] está claro que as ações da experiência estão em baixa. [...] Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, [...] ²⁴⁹

Relembro então que esse texto de Walter Benjamin serviu de ponto de apoio e de partida para que Giorgio Agamben desenvolvesse seu pensamento acerca da perda total da capacidade de experiência na modernidade. Afinal, segundo o filósofo,

Todo discurso sobre a experiência deve hoje partir da constatação de que ela não é mais algo que seja possível de se fazer. Visto que, assim como foi privado de sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: de modo que, a incapacidade de fazer e transmitir experiência é, talvez, um dos poucos dados seguros dos quais ele dispõe sobre si próprio. Benjamin, que já em 1933 havia diagnosticado com precisão essa “pobreza de experiência” da modernidade, indicava como causas a catástrofe da guerra mundial, de cujos campos de batalha “as pessoas voltavam emudecidas (...) não mais ricas, mas mais pobres de experiências compartilháveis (...)” ²⁵⁰

Releio os trechos compilados acima e, a partir de algumas de suas frases (“Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas?” “Todo

²⁴⁹ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993, p. 114-115.

²⁵⁰ No original: “Ogni discorso sull’esperienza deve oggi partire dalla constatazione che essa non è più qualcosa che ci sia dato di fare. Poiché, così come è stato privato della sua biografia, l’uomo contemporaneo è stato espropriato della sua esperienza: anzi, l’incapacità di fare e trasmettere esperienze è, forse, uno dei pochi dati certi di cui egli disponga su se stesso. Benjamin, che, già nel 1933, aveva diagnosticato con precisione questa ‘povertà d’esperienza’ dell’epoca moderna, ne indicava le cause nella catastrofe della guerra mondiale, dai cui campi di battaglia ‘la gente tornava ammutolita... non più ricca, ma più povera di esperienze partecipabili...”. AGAMBEN, Giorgio. *Infanzia e storia: distruzione della esperienza e origine della storia*. Turim: Einaudi, 2001, p. 5 (tradução minha).

discurso sobre a experiência deve hoje partir da constatação de que ela não é mais algo que seja possível de se fazer.”), me pergunto: Como devem ser contadas as histórias? O que seria uma história bem contada? Que experiência é essa que não é mais possível de ser feita?

Volto a pensar em *Antonio*, no momento do primeiro contato entre Benjamin e Isabel, quando ela lhe lembra que, entre os breves, intensos e conturbados relacionamentos de Elenir com Xavier e com Teodoro, houve muitos acontecimentos. Assim, o que haveria a se contar então sobre aquelas relações semi-incestuosas faz parte de um relato complicado e maior, ainda que aparentemente banal e pouco impressionante em termos de eventos. Acontecimentos que, ao mesmo tempo que podem parecer cotidianos demais, sem relevância, seriam sim complexos e, em conjunto, constituiriam a história daquela família. Uma história que é construída a três vozes, sem muitas certezas, com lapsos, tudo sempre instável, pouco confiável... mas é contada. Quem chega ao fim de *Antonio* sabe das circunstâncias que geraram os relacionamentos de Elenir e seus dois filhos, mas também do muito que houve antes, entre e após o nascimento dos dois meninos. Isabel, Haroldo e Raul se esforçam e conseguem construir um relato a Benjamin, que dá conta das histórias de vida de Xavier e de Teodoro, e, em certa medida, até das histórias de suas próprias vidas.

Volto a pensar também no filme gravado pela personagem Mariana e seus colegas em *Azul e dura*. O resultado do trabalho daquele grupo de formandos tentando filmar um curta-metragem é uma montagem, que muito bem poderia ser chamada de desconexa ou sem sentido. Em “bom” português: capenga. Mas, mesmo “pobre”, a tentativa de contar uma história parece, de algum modo, existir. Diante da perda das possibilidades de narrativas pensadas no roteiro, o grupo de Mariana não se abate e é impelido para frente, recomeça e contenta-se em desenvolver um projeto bem menos ambicioso, mas que resulta surpreendente: “Tiramos a nota máxima, no trabalho final para a faculdade; talvez fosse um bom filme.”²⁵¹.

O desfecho do episódio do trabalho de conclusão de curso de Mariana e de seus colegas em *Azul e dura*, recebendo nota máxima da banca de avaliação, talvez possa ser interpretado como reflexo da consolidação de formas “menores” de narrativa na contemporaneidade. Fazer uma experiência e dar conta dela de maneira fragmentada, não linear — mais simples em termos estéticos e mais aberta no que diz respeito à condução do enredo —, será um método não apenas aceito por instâncias validadoras das formas de se fazer arte e literatura, mas sobretudo

²⁵¹ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. *Op. cit.*, p. 46.

privilegiado. Além disso, a recepção positiva dos avaliadores a uma montagem feita com registros informais do processo de produção do filme descartado e dos dias vividos pelos jovens na favela também sugere que formas “menores” de narrar não são necessariamente simplórias. Afinal, não é porque se trabalha com material pouco sofisticado ou formas de produção mais rudimentares, por assim dizer, que não existe complexidade técnica e estética, e profundidade no desenvolvimento dos temas.

Nesse sentido, o que essa passagem de *Azul e dura* parece indicar é que experiências são difíceis de serem compreendidas e interpretadas, ao menos a partir de uma única lógica, ou transmitidas por uma única voz. E talvez por isso a opção em demonstrá-las, exibi-las, dando a ver a multiplicidade dos pontos de vista; em vez de narrá-las em busca de criar uma concatenação, que seria dotada de algum tipo de sentido fechado, restritivo. Esse caminho de raciocínio me faz lembrar também da atitude de Bracher, ao adotar como prática de escrita da trilogia *Guerra* uma montagem de documentação e de testemunho de pessoas — eminentes ou anônimas — envolvidas de algum modo na Guerra do Paraguai. Em vez de falar sobre um assunto, ficcionalizá-lo criando uma história, a escritora deixa “falar” as fontes primárias, apresentando-as a partir da montagem elaborada por ela.

De fato, são formas menos convencionais, mais abertas e menos unívocas de narrar uma experiência, de tentar transmiti-la, mas que não são fracassadas ou impossíveis. Porém, constatada a modificação, considerada por Benjamin como uma queda e por Agamben como uma extinção, resta a pergunta: da experiência, o que teria sido perdido ou transformado?

3.

Quarta-feira, 11 de dezembro de 2024. Minas Tênis Clube. Rua da Bahia. Belo Horizonte. Vim assistir a *Malu*²⁵², longa inspirado na história da atriz Malu Rocha.

O filme se passa na primeira metade dos anos 1990. Malu é uma atriz de teatro que viveu seus dias de glória, mas encontra-se no ostracismo. Mora com a mãe em uma favela próxima ao mar, no que parece ser a Zona Oeste do Rio de Janeiro. O imóvel, um casarão não terminado e decadente, ela diz a todos que pretende transformar em um centro cultural: com teatro, escolinha e uma doceria/cafeteria.

Quando sua filha, Joana — que também é atriz e está iniciando uma carreira promissora no teatro —, volta de uma temporada na França, as tensões entre as três mulheres escalam. Ao longo do filme, é marcante que Malu sempre lutou por tudo que acreditava, e que queria ter visto florescer no futuro, que agora é o presente. É uma mulher entristecida pela situação do Cinema e do Teatro brasileiros no momento em que o filme se passa (anos 1990, provavelmente durante o governo Collor). No entanto, o ímpeto revolucionário se mistura a ressentimento, revolta e inércia, criando uma aura confusa e triste em torno da personagem, permeada de derrota, desilusão, descolamento da realidade e uma esperança angustiada em um suposto futuro. Assim, Malu vive de sonhos e das histórias de seus tempos de glória, ao mesmo tempo em que passa os dias lendo peças e fazendo uso de cannabis, sem tomar quaisquer atitudes práticas para concretizar projetos, como a construção do tal centro cultural, por exemplo.

Na cena final, Malu, acometida pelo mal de Prion e sem condições de viver sozinha, está saindo do Rio de Janeiro com destino a São Paulo, onde Joana está morando. Mãe e filha entram no carro e começam a viagem. As duas conversam sobre a infância de Joana. Malu pede desculpas, diz que falava coisas odiosas, se enraivecia, mas que não era com ela: “Quando você chegou, eu achava que vocês, a geração de vocês, ia continuar o que começamos”. Tanto esforço, tanto sofrimento... Os filhos deveriam pegar o bastão e continuar o trabalho. “Mas vocês parecem preocupados em trabalhar, votar direito, ganhar dinheiro. Se esquecem que a gente nem votar pôde direito.” A fala da personagem me lembra um pouco a da personagem Isabel, quando fala sobre o que é estar em sociedade para ela:

Concordo que trabalhar é bom e importante, seja onde for, ganhar o seu dinheiro honesto, não atormentar a vida dos pais, ter responsabilidades, isso tudo demonstra persistência, capacidade, disposição, mas acho esquisito. [...] Você não pode apenas fazer parte da máquina, tem que ter algum comando. Essa é a sua responsabilidade.

²⁵² MALU. Direção: Pedro Freire. Brasil: Bubbles Project; TvZero, 2024, 100’.

Não pelo poder ou dinheiro, mas você tem o dever de acrescentar algo a seu país. Não temos o direito de participar apenas como gado.²⁵³

No filme, Malu se consola, diz que talvez seja isso, os filhos dão uma parada para pensar, avaliar a situação, depois os netos voltam fazendo barulho de novo. Ela então exige netos da filha, diz a ela que não enrole, que ande logo e tenha filhos antes que ela morra. Não quer morrer sem ver os netos.

Ao longo desse monólogo, por vezes a câmera se volta para Joana, que dirige e ouve tudo, impassível. Muda.

Malu então, num dos acessos da doença degenerativa, muda radicalmente o tom da conversa, começa a gritar, pede à filha que pare o carro, se desespera. Joana se assusta, pergunta o que houve, enquanto para no acostamento. Nesse momento, a quarta parede se quebra e Malu olha na direção da filha/câmera/público e diz:

“Para onde a gente está indo?”

O filme acaba.

Enquanto caminho de volta para casa, dentre as muitas coisas que me vêm à mente, está o momento em que a personagem Mariana, de *Azul e dura*, relê as fichas onde fazia as anotações para o roteiro do filme sobre o cego e pensa: “Leio na minha letra conceitos e frases, autores de nomes impronunciáveis. Leio, mas qual a importância? Sei que ainda existem pessoas para quem isso faz sentido. Não encontro a fagulha”²⁵⁴.

²⁵³ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 87-89.

²⁵⁴ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura. Op. cit.*, p. 28.

4.

Mariana e Malu não parecem ser as únicas que perderam a fagulha. Nas histórias de Bracher há outros personagens que expressam uma sensação de desconexão. Em *Anatomia do paraíso*, o personagem Félix sente o que seria uma perda ou inexistência de laços com o *socius*, que apenas se aprofundam ao longo do romance, aumentando seu distanciamento das pessoas:

Não paga a conta do telefone, há tempo que o computador não funciona. Recebe cartas do pai. Bilhetes que chegam pelo correio. Um telegrama? “Mãe morrendo volte pai.” [...] Às vezes tem a impressão de que ela está em seu quarto, ouve sua voz: filho? Assim, interrogativa. [...] Como chegará a morte da mãe? A esta hora ela ainda vive ou já é mais uma história de meu pai? [...] Nós dois estamos felizes que eu esteja longe de casa, longe do leito de morte da minha mãe. Ele vai ligar para a portaria e mandar me chamar? Deixar um recado [...] ²⁵⁵

Além de cortar contato com a família, seu processo de estudo é isolado e retroalimentado. Félix não faz quaisquer trocas, seja através de leituras seja por meio de contatos com colegas e/ou professores na universidade:

Mas de dois anos para cá, desde que se mudou para o Rio de Janeiro, esse é seu único livro, e tudo o que vive — e pouco vive fora de seu quarto — parece fazer parte do poema. Nunca se esforçou para ler com atenção os comentadores de Milton, o que faz não é um estudo, e sim uma leitura que dura quase dez anos. Ele tem a consciência de que cada vez mais ele e o livro são uma coisa só [...] ²⁵⁶

Embora comece a escrever sua dissertação, o personagem o faz contrariado. Produzir uma obra significa entregar algo ao mundo, mas também filiar-se a uma herança e, portanto, algo que é avesso à sua ordem das coisas. “Não gosta de autoria, fertilidade, não quer para si coisa alguma.” ²⁵⁷. Seu comportamento e seu desejo são de uma natureza que tende à esterilidade e ao isolamento.

Atitude diferente da de Gustavo, personagem-narrador de *Não falei*. Mesmo estando em vias de se aposentar e mudar de cidade, é um homem e profissional ativo (“eu penso em criar [...] e preciso fundar” ²⁵⁸). Revolta-se com o passadismo que toma conta das homenagens feitas a ele na universidade (“Esse enterro em vida não me convém.” ²⁵⁹) e, em São Carlos, aonde vai se radicar, pretende continuar trabalhando (“Vou me dedicar ao projeto de Lucília, na

²⁵⁵ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 266-267.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 38.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 29.

²⁵⁸ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 15.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 14.

universidade, o estudo das dificuldades na apreensão da linguagem.”²⁶⁰). Em São Paulo, onde nasceu e viveu toda vida, com o país redemocratizado, fez carreira na universidade, especializando-se na recapacitação de professores, ocupou cargos na Secretaria de Educação; e, ainda sob governo ditatorial, trabalhou com coragem como diretor e professor (“Trinta e cinco anos na universidade, quinze no ensino médio.”²⁶¹).

O processo de mudança de casa, cidade e emprego já é bastante desafiador para Gustavo. Será porém o contato com Cecília que fará emergir sensações e vivências recalçadas pelo personagem. A jovem “está escrevendo um romance que se passa nos anos sessenta e setenta”²⁶² e quer entrevistá-lo, devido à sua resistência durante a ditadura, mas também por sua experiência como docente. Em sua abordagem inicial com Gustavo, ela compartilha o choque que sentiu ao ingressar no ensino público, impressionada “com um ‘vazio agressivo’ que sente entre os professores”, e lhe informa que em seu romance pretende “falar sobre um período em que a educação parecia ter um significado detonador, explosivo e que fim levou isso tudo”²⁶³. Conforme o personagem reflete sobre sua relação com a escola e os governos, mapeia em si um forte sentimento de desconexão ou quebra, similar ao do personagem Félix, que teve início no momento de sua prisão:

Essa história de uma época em que romances e filmes mudavam o mundo é curiosa. [...] A realidade não é transformada na obra, ela será transformada pela obra, cada leitor, espectador e ouvinte passará a ser um agente da transformação e armado. Foi mais ou menos nesse momento que eu fui preso, solto e parei de prestar atenção.²⁶⁴

Com as memórias reativadas, Gustavo vai também se reencontrando com as sensações dos anos subsequentes a essa prisão:

Após a agitação das despedidas, homenagem e encerramento de curso e antes do início de um novo aprendizado, novo trabalho, nova casa, vizinhança e cidade, vejo-me mergulhado num vazio que ecoa o que conheci ao sair da prisão. Sem o desespero de então, mas ainda assim, triste. Naquele momento, como agora, o mundo perdera a nitidez e me sentia tateando para reencontrar meu lugar e uma linha de futuro na qual pudesse me agarrar.²⁶⁵

Em seu relato, o narrador-personagem relata que se dedicou com afinco ao trabalho, aos estudos de pós-graduação e à criação da filha, Lígia (“A vida, para mim, nessa época, traduzia-

²⁶⁰ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 10.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 35.

²⁶² *Ibidem*, p. 18.

²⁶³ *Ibidem*, p. 19.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 88.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 83.

se em trabalho e Lígia.”²⁶⁶). Seu contato com os elementos da cultura foi contudo bloqueado. “Foi antes uma perda de percepção da realidade, ou de interesse por, o que resulta no mesmo. Música e futebol, por exemplo, a década de setenta é um grande branco. [...]. Literatura, poesia, cinema, artes plásticas, teatro, nada aconteceu por dez anos.”²⁶⁷

De modo semelhante ao que lhe ocorrera nos anos 1980, quando Gustavo aos poucos retoma seu contato com a cultura — mesmo que de maneira alterada, sem uma sensação de estar conectado — (“A partir de oitenta a névoa se dissipa e algumas formas são perceptíveis mas num reino distante que não alcanço e nem tenho muito interesse, apesar de me fazer falta.”²⁶⁸), agora, nos anos 2000, ele também se interessa pela cultura produzida pela sociedade em que vive. Ainda assim, ele sente que o contato não se reestabeleceu como outrora, antes da quebra efetuada no início dos anos 1970, quando foi preso, torturado e perdeu a mulher e o cunhado, ambos mortos pela ditadura:

Sim, o fluxo de interesse foi se refazendo, mas algo mudou. Talvez a idade, o mundo, a combinação dos dois.

Uma percepção distraída da arte. A prosa das mães de alunos, as fofocas da vizinhança, da universidade e da padaria, e a política, que passei a ler nos jornais como novela de televisão, ganharam o mesmo peso que um livro e um filme. Tudo leve e passageiro. [...] Depois da prisão foi assim que vivi, na rua e na escola. Depois afundi-me no estudo, na universidade. Depois, agora, quero ler de novo um romance brasileiro e ouvir uma música brasileira e ver um filme brasileiro, mas o significado mudou, e não encontro o que procuro.²⁶⁹

Como Gustavo, Mariana, de *Azul e dura*, relê seus escritos, vê nomes de artistas, escolas, movimentos, obras de arte, e não encontra a fagulha que a ligaria àquilo tudo. Antes, ela e o marido, Jorge, à época namorados, acreditavam ser possível participar do mundo e transformá-lo. Ela estudante de cinema, ele recém doutorado em filosofia do Direito no exterior, Mariana se descreve no tempo de namoro como alguém em conexão com seu entorno: “Eu entendia que havia uma cidade e que era possível o contato e a troca. Gostava de dançar forró nos bares de Pinheiros, participava do movimento estudantil e tudo me dizia respeito”²⁷⁰. E a imagem do casal que ela e Jorge formavam, à época, é construída da seguinte maneira: “No início costumávamos frequentar o cineclubes Bijou, onde assistíamos a *Vida secas*, depois

²⁶⁶ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 131.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 85.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 85.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 86.

²⁷⁰ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 19.

passávamos pelos sebos e comíamos sanduíche de filé e banana-split no bar das putas. Histórias ainda o interessavam e suas descrições sobre o trabalho no escritório me divertiam”²⁷¹.

Progressivamente, a personagem abandona o mundo intelectual e artístico a que se filiara, as crenças e ideais que tinha, para se inserir no estilo de vida e nos valores da classe social em que nascera: a elite financeira do Sudeste brasileiro. Mariana e Jorge se casam, têm dois filhos, mudam-se de São Paulo para o Rio de Janeiro, compram uma casa no Jardim Botânico, um bairro nobre da Zona Sul da cidade. Ao fim, ela se torna uma dona de casa obcecada com organização, arrumação da casa e cronogramas (“Nos ciclos eufóricos todos os horários eram cumpridos, os remédios dados, as unhas cortadas, os jantares de negócio organizados, a supervisão dos empregados cotidiana.”²⁷²) e preocupada com o cumprimento das leis à sua volta (“Defendia o novo código de trânsito [...], criticava a perversão de nossa justiça, o abuso de poder da polícia, a falta de empenho dos amigos em ensinar os filhos a seguir as regras estabelecidas, na escola, no prédio, na cidade.”²⁷³). E, assim como Mariana, Jorge ocupa o lugar do pai de família que se espera dele em seu meio: homem responsável e provedor; advogado bem-sucedido, especializado em direito tributário, dono de um escritório de advocacia relevante e lucrativo.

Quando Mariana se torna ré em um processo criminal de trânsito e seus problemas pessoais vêm à tona (a crise no casamento e a depressão, que eram até então colocados em segundo plano), ela perde também a conexão com os valores e o estilo de vida a que aderira, ao mesmo tempo em que percebe que se afastou bastante da pessoa que fora/gostaria de ter sido, e também do contato com aquele outro universo, a que ela antes pertencera. Inclusive, é interessante o modo como esse romance se inicia, pelo que reflete do sentimento de vazio e despertencimento profundos experimentados pela personagem.

O primeiro capítulo narra uma limpeza estilo “desapego” ou “*spring cleaning*” feita pela personagem quando desembarca em São Paulo, depois de encerrado o processo criminal e o do divórcio. A atividade, processada sem reflexão e de forma generosa (“Tentei não pensar sobre o que selecionava, cedi ao tato a decisão — lixo, armário, mala. Refiz a escolha por três vezes, deixando sempre menos”²⁷⁴), de primeiro faz com que Mariana se sinta leve e limpa. Até que ela pensa sobre o futuro e o inevitável reacúmulo de memórias (“que memórias se terão grudado às roupas e aos livros para que eles tenham que ser novamente jogados fora?”²⁷⁵) e começa a

²⁷¹ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. *Op. cit.*, p. 20.

²⁷² *Ibidem*, p. 59.

²⁷³ *Ibidem*, p. 60.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 11.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 11-12.

chorar, desesperada. Nesse momento porém, ela reflete sobre o que a levava ao descarte: “Objetos prenhes de ambições abandonadas, a tentativa de construir uma mulher da qual me envergonhava porque tão distante da que me tornei. Jogando fora iam junto as expectativas; gostaria que fossem. E o que ficou?”²⁷⁶.

O mínimo. “Um conjunto único — livros já lidos, roupas escuras, anotações pessoais que sei de cor. Na mala azul, além dos diários, apenas romances dos meus personagens e enredos conhecidos.”²⁷⁷ Conjunto este que Mariana utilizará para contar para si mesma sua história de vida e refletir sobre tudo que lhe acontecera até aquele momento, através da escrita de um diário. Do sucesso ou fracasso da experiência a que se propõe, depende sua vida: “Se do que restar não sobrar mais eu, então veremos. O temor do fim não pode ser maior que a procura”²⁷⁸.

Ao fim de seu processo de dissecação de si, a personagem-narradora chega a algumas conclusões, relata e reflete sobre sua história, que, como a de *Antonio*, se produz de maneira entrecortada, com lapsos, pontos duvidosos. Relata e reflete sobre sua história, e não se mata. Por esse aspecto, portanto, seria possível dizer que a experiência existe, resiste, ainda que contada de outra maneira. O que, no entanto, parece de fato se perder é o sentimento de conexão da personagem com o *socius*. Ao fim de *Azul e dura*, Mariana parece continuar buscando a fagulha.

²⁷⁶ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 12.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 12-13.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 14.

5.

Se observamos com atenção como Benjamin desenvolve sua análise em “Experiência e pobreza”, percebe-se que o autor aponta para o modo como o progresso técnico retira da experiência pessoal, tradicional, de contato com o mundo, a capacidade de conferir um sentido e uma autoridade ao vivido. Segundo Benjamin, as experiências da modernidade seriam portanto “radicalmente desmoralizadas”²⁷⁹, fazendo surgir desse rápido desenvolvimento tecnológico o que ele nomeia como uma “nova forma de miséria”, uma “nova barbárie”²⁸⁰, não sendo então a queda da experiência uma ocorrência isolada ou individual, mas um fenômeno coletivo.

Essa pobreza ou miséria civilizacional também é identificada por Antonin Artaud, em “A eterna traição dos brancos”. Escrito em 1936, ou seja, apenas três anos depois de “Experiência e pobreza”, nesse texto Artaud analisa os momentos em que, nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas, teria havido uma ascensão dos valores do humanismo, que segundo o autor estaria correlacionada à decadência das civilizações:

As crises do humanismo, com um notável paralelismo, sempre correspondem às crises da civilização. A coincidência, é preciso que se diga, é estranha. Quando o estado de civilização já é de desespero e quando a ideia de cultura já está em via de total regressão, os homens então põem-se a falar de humanismo, como se o homem tivesse o poder de escapar da Natureza, como se a anarquia dominante não tivesse acontecido, antes de tudo, por causa dessa ideia estreita e aviltante do homem que, através dos séculos, não cessou de se camuflar sob o termo humanismo: do humanismo do Renascimento ao humanismo materialista de hoje.

[...]

É tal momento sempre é aquele em que se propaga o culto de uma faculdade especificamente humana, a razão, e no qual o duplo ponto de vista, da moral e da psicologia humanas, estende suas crueldades em todos os sentidos.²⁸¹

De maneira similar a Benjamin, Artaud percebe que a decadência de uma sociedade acontece após haver uma mudança de cosmovisão que retira poder das forças da Natureza e dos seres humanos, para depositá-lo quase que exclusivamente no conhecimento adquirido por uma consciência racional, lógica. Vê-se então que, semelhante ao que ocorre no final do século XIX e início do século XX, conforme relatado por Benjamin, Artaud também identifica a queda de cotação da narrativa, expressa, no caso deste último, por uma perda progressiva da aura das narrativas trágicas:

²⁷⁹ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *Op. cit.*, p. 115.

²⁸⁰ *Loc. cit.*

²⁸¹ ARTAUD, Antonin. A eterna traição dos brancos. *Sopro 99*, s/l., p. 6, dez. 2013. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/sopro99s.pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2023.

Não é o renascimento do século XVI que retoma de modo próprio a infantilidade pouco invejável dessa diminuição do homem e dessa ideia anárquica da vida. Havia na Grécia, no século IV antes de Cristo, uma escola de filósofos céticos que colocavam a vida à medida do homem e qualificavam como *contos pueris os mitos divinos sobre os quais a autêntica civilização da Grécia tinha se edificado, mitos estes em que a vida subterrânea e mágica tinha feito fermentar o drama esquiliano*.

De Ésquilo a Eurípides o mundo grego seguiu uma curva descendente. [...] Os ignorantes falam da eterna cultura da Grécia e sobre o mesmo plano colocam Ésquilo, Sófocles e Eurípides, sem ver o mundo que os separa e sem ver que os três nomes representam as três etapas de uma curva funesta que conduziu, de século em século, o homem a renunciar seus poderes.²⁸²

Artaud encerra seu ensaio pela definição do saber empírico, que ele nomeia como instintivo, aproximando-se mais uma vez da reflexão de Benjamin sobre a pobreza da experiência moderna, que não mais se sustenta a partir de rumações e saberes advindos de vivências:

Para os mitos divinos, o homem é o igual da Natureza, que ele compreende sinteticamente; mas quando nasce o espírito analítico, o homem imagina penetrar a Natureza e dissecar seus segredos [...] no mesmo instante [...], o homem perde contato com a Natureza, pois é apenas pelo instinto que podemos penetrar a alma da Natureza. Diga-se o que quiser contra o conhecimento instintivo, mas é ele que torna possíveis todas as invenções humanas. É a *imaginação sem limites* do homem que em todos os tempos nutriu as civilizações. Cada vez que reaparece o espírito racional, essa reaparição indica que um mundo vai morrer.²⁸³

Em “A eterna traição dos brancos”, Artaud se ocupa em demonstrar como ocorre, na história do pensamento ocidental, a associação entre crise civilizacional e hipervalorização do humanismo. Para tal, o autor se debruça sobre a ligação entre a emergência dessa forma de pensamento no período helenístico grego e na era moderna, defendendo que este segundo momento consistiria na realidade em uma retomada dessa filosofia, e não no seu aparecimento, como já foi mencionado. Da leitura do ensaio, a impressão é de que Artaud se concentra na denúncia da violência do racionalismo humanista. Sendo assim, ele não se dedica a tentar vislumbrar como e o que fariam esses sobreviventes da “morte” de um mundo. Quem busca revelar com o que se deparam e o que fazem os que não sucumbiram depois dessa queda é Benjamin, que afirma que:

Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual”. [...] Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que

²⁸² ARTAUD, Antonin. A eterna traição dos brancos. *Op. cit.* (grifos meus).

²⁸³ *Ibidem*, p. 7-8 (grifos do autor).

é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juros e com os juros dos juros.²⁸⁴

O pensamento de Benjamin e Artaud me fazem pensar no texto de *Antonio*. Nesse entremeio de vozes, há choques, quebras. Como já mencionado neste capítulo, há relatos de um jeito de ser do mundo que teria terminado, embora para a história da família Kremz pareça não haver fim, como diz Isabel: “Você vem desta família, você é esta família. [...] E agora você voltou, [...], vai ser pai, precisa entender alguma coisa do que sempre esteve aqui conosco e estará também no teu filho”²⁸⁵.

No romance, os narradores são pessoas que tentam contar uma história, transmitir uma experiência, dar a dimensão de uma vivência para alguém que vive um outro tempo, com outras formas de entender a vida e estar nela. E, mais ainda, os narradores de *Antonio* têm por tarefa contar a história de pessoas que, mesmo fazendo parte desse universo, tentaram abandoná-lo por completo — como fez Teodoro, apartando-se cultural e socialmente do meio em que nasceu e foi criado, transferindo-se definitivamente para o interior do Brasil — ou viver nele de forma marginal, criando formas anômalas de produção e existência — empreitada de Xavier, que, amparado por dinheiro de família e uma esposa trabalhadora, prática e conscienciosa, pôde dedicar-se à arte e à literatura de maneira independente, fora dos ditames das instâncias produtoras e difusoras, e sem comprometimento com sucesso financeiro e/ou profissional.

Assim, *Antonio* se constrói como uma narrativa que tenta transmitir uma experiência morta, no sentido de que nem a forma de se viver e pensar nem o mundo ao redor são mais os mesmos. O depoimento de Beatriz Bracher em entrevista vem sustentar essa interpretação, quando a autora afirma, sobre *Antonio*: “Eu me dei conta de que eu tinha uma intenção ao escrever esse livro. Parece que as coisas vão acontecendo para revelar a mim mesmo porque eu estou escrevendo aquela história. E na verdade é a história da minha geração que eu queria contar para o meu filho”²⁸⁶.

Nesse romance, é possível notar uma sensação forte de mudança de perspectivas, de formas de ver o mundo. Isabel se coloca para Benjamin nos seguintes termos:

Hoje tudo é diferente, é difícil explicar. [...] Nós achávamos que o mundo seria transformado e que nós seríamos os agentes desta transformação. Os dias de hoje nos

²⁸⁴ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *Op. cit.*, p. 119.

²⁸⁵ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. *Op. cit.*, p. 49-50.

²⁸⁶ GRÜNNAGEL, Christian; WIESER, Doris. “Há 200 anos era a mesma coisa”: entrevista com Beatriz Bracher. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 45, 2015, p. 439-440.

transformaram em idiotas. Seja o que for é importante você ter essa idiossincrasia da época em mente para entender o que falo.²⁸⁷

Raul se esforça para explicar a Benjamin o modo de ser da época em que ele e Teodoro eram jovens, e como a família Kremz pensava e se comportava diante dos tempos em que viviam. Ao perceber como o rapaz se impacienta com esse tom de narrativa, justifica-se:

Imagino que está de saco cheio com essa babaquice de que naquela época se ousava e que agora o sonho acabou e isso que eu falo deve parecer meio decadente para você. Mas essa nostalgia não é minha e sim da tua família, eles viveram aquilo tudo de um jeito intenso. E “aquilo tudo” foi apenas a criação dos filhos, a formação e dissolução da ilusão de uma família diferente, especial.²⁸⁸

Haroldo revela menos capacidade de uma análise distanciada. Mas mesmo sendo um homem mais capturado pela organização social, por assim dizer, ele percebe a diferença entre épocas, e expressa o que sente:

É difícil falar com você. [...] sempre que conto coisas da minha juventude para um rapaz de hoje, parece que tenho que estar o tempo todo a pedir desculpas, a me escusar por sei lá o quê. [...] Que seja assim com as moças, vá lá, mas com meus netos é a mesma encrenca. Ninguém mais dorme com a empregada, com a filha da lavadeira, com professorinhas. Tudo isso soa abjeto a vocês, um bando de dândis, pernósticos.²⁸⁹

Por essa leitura, seria possível então afirmar que *Antonio* aponta para o caráter da perda da experiência na modernidade no que diz respeito às gerações. Afinal, Haroldo, Isabel e Raul viveram coletivamente sob um sistema de valores, costumes e ideais que já não é mais o mesmo para Benjamin, e eles sentem que isso pode dificultar a sua compreensão. Há uma espécie de descompasso entre mentalidades.

No entanto, se observamos como a sensação de quebra se processa com Mariana, Gustavo e Félix, conforme descrevi na seção anterior, parece que estamos diante de uma situação um pouco diferente da observada em *Antonio*. Em vez de um sentimento de que “os tempos são outros” e já não se pensa nem vive como antigamente, esses três personagens (e também Xavier e Teodoro) parecem ter cindido justamente com o ambiente em que estão inseridos. Por esse aspecto, a perda da experiência é uma quebra com o coletivo, uma recusa à cultura.

²⁸⁷ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 18.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 33.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 23.

Em “Experiência e pobreza”, essa recusa se faz presente quando Walter Benjamin aponta para a emergência do que seria uma “nova barbárie”, considerada pelo autor a partir de uma chave de interpretação positiva:

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda.²⁹⁰

Assim, ao mesmo tempo em que Benjamin identifica um silenciamento das pessoas que viveram as experiências radicais, traumáticas e desmoralizantes da modernidade, o filósofo também percebe a existência de um nicho — principalmente de artistas, escritores e pensadores — que se recusa a produzir dentro dos ditames da cultura vigente à época: os tais “novos bárbaros”. Ao abandonar então os valores da cultura e reduzir ao mínimo o uso de seus elementos como forma de expressão, essa “barbárie” passa a trabalhar com restos, com o que sobrou da destruição da experiência, abandonando tudo para fazer *tabula rasa* e construir a partir de *quase* nada.

Esse fenômeno também aponta para uma cisão, mas que, diferentemente daquela que se nota em *Antonio* — em que o personagem-ouvinte Benjamin e seus interlocutores (personagens-narradores) fazem parte de gerações distintas, e portanto se colocam no mundo e pensam sobre ele de formas também distintas —, essa outra cisão tem relação com uma quebra com o próprio *socius*. Uma forma de viver coletiva continua a existir, mas esses indivíduos “bárbaros” não se sentem mais pertencentes a ela, e efetuam portanto um despojamento quase total de seus elementos e de sua relação para com essa forma de existência e organização comunitária.

Essa atitude de quebra, de barbarismo, pode ser menos perceptível externamente, mantendo-se mais como um sentimento de alheamento experimentado pela subjetividade quanto ao *socius*, como é o caso, por exemplo, de Gustavo, em *Não falei*. Os acontecimentos coletivos à sua volta de certo modo deixam de pertencer a ele, de lhe fazer diferença, embora possam afetá-lo. Como o próprio personagem afirma, tudo parece estar no mesmo patamar em termos de acontecimento, e lhe diz muito pouco: “A prosa das mães de alunos, as fofocas da vizinhança, da universidade e da padaria, e a política, que passei a ler nos jornais como novela de televisão, ganharam o mesmo peso que um livro e um filme. Tudo leve e passageiro”²⁹¹.

²⁹⁰ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *Op. cit.*, p. 115-116.

²⁹¹ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. *Op. cit.*, p. 19.

Num limite, porém, essa cisão pode se dar de maneira bem mais radical, com sucede a Teodoro, de *Antonio*. Como relatado pelos narradores do romance, de volta a São Paulo com o filho Benjamin, Teo não consegue se readaptar nem à rotina da casa da mãe, onde vai morar, nem com o próprio ritmo da vida na cidade. No entanto, esse desajuste sai do controle, deixa de ser um descompasso, doloroso, porém administrado, e passa a destruir a própria constituição de Teodoro enquanto subjetividade, percebida através da deformação progressiva de sua relação com a linguagem e sua expressão através dela, que culmina em mutismo e, ao fim, no violento surto, quando ele depreda o apartamento de Isabel e tem que ser internado.

Empreendida essa reflexão, volto à pergunta que me fiz, quando a formulei: se houve queda na transmissão da experiência, como afirma Walter Benjamin, o que teria sido perdido e/ou se modificado, para ocasionar essa queda?

Se tomo as histórias de Bracher como espaço onde se desenvolve uma discussão sobre esse assunto, o que parece é que a queda da experiência se dá por meio de uma perda de conexão ou crença nos valores e nos modos de existir em termos sociais. A experiência ocorre e será contada, no entanto, sua compreensão não estaria mais garantida, devido a uma perda da capacidade das subjetividades de adotarem um ponto de vista em comum. Assim, ao relatar algo que nos aconteceu, não haveria um referencial comum, que tornaria esse relato facilmente compreensível e assimilável de determinado modo.

Em termos subjetivos, essa questão é vivida pelos personagens de Bracher como uma desconexão, como se estes não falassem mais “a língua” do grupo. Mariana diz que perdeu a fagulha, Gustavo que não encontra o que procura quando entra em contato com uma obra de arte/cultura, e Félix parece viver como se tudo à sua volta fosse uma espécie de versão de *Paraíso perdido*, sem conseguir estabelecer relações a partir de outras perspectivas, com pessoas ou com outras obras. Em termos estéticos, percebe-se que Bracher traz essa multiplicidade, esse estilhaçamento dos pontos de vista à forma de sua narrativa, depositando portanto os resultados da suposta perda de unidade comunitária no corpo de seu texto.

Se penso ainda no âmbito formal, o que também parece ficar demonstrado é que, ao longo do tempo, essas subjetividades em desconexão com a cultura (chamadas por Benjamin de “novos bárbaros”) conseguiram criar um lugar de resistência e de reinvenção estética e cultural consistente, que manteve um lugar de existência para a expressão da experiência na contemporaneidade.

Assim, talvez seja possível afirmar que, ainda que, metaforicamente, as subjetividades não “falem mais a mesma língua”, isso não quer dizer que elas não utilizem as formas de linguagem comuns (no sentido de comunitárias, de apreensão geral) para transmitir a experiência.

Essa perspectiva se aproxima do que Georges Didi-Huberman defendeu como forma de sobrevivência da experiência, em seu ensaio *Sobrevivência dos vaga-lumes*, publicado pela primeira vez em 2009. Avesso a uma ideia de impossibilidade da experiência e de sua elaboração narrativa — e acompanhando o pensamento de Walter Benjamin sobre o assunto —, o autor procura apontar os meios pelos quais elas teriam sobrevivido no século XX, e continuariam a sobreviver no século XXI, numa espécie de resistência ao estado de coisas imposto pela cultura. Para Didi-Huberman, a experiência que se faz como lampejo intermitente (e que tateia no escuro, a esmo) sobrevive na linguagem, e por meio dela torna-se então possível de ser expressada e chegar ao outro.

A partir dos polos “luz ofuscante do poder” (*luce*) e “frágeis lampejos intermitentes das imagens” (*lucciole*), Didi-Huberman sustenta então sua ideia da reminiscência da experiência por meio das imagens, no que ele chama de uma “política das sobrevivências”²⁹². Em suas palavras:

A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes. [...] A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível. Enquanto o horizonte nos promete o todo, constantemente oculto atrás de sua grande “linha” de fuga.²⁹³

Assim, em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, a experiência e sua expressão continuam marginais, e não há a expectativa de que elas voltem a ocupar o espaço de outrora, aquele que Benjamin percebeu haver antes da modernidade. A sobrevivência da experiência pela via das imagens, para Didi-Huberman, opera então a partir de um trabalho com o que se tem, com o que chega até nós, ou seja, através da linguagem, o único meio de que se dispõe, no fim das contas.

Na sexta e última parte de *Sobrevivência dos vaga-lumes*, intitulada “Imagens”, Didi-Huberman dá exemplos dos lampejos da experiência no século XX e início do século XXI, que segundo o crítico possuem um saber definido por ele como vaga-lume, clandestino, hieroglífico. Além do ensaio fotográfico de Laura Waddington, *Border*, as outras obras comentadas pelo

²⁹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 84.

²⁹³ *Ibidem*, p. 86-87 (grifos do autor).

autor são todas escritos de ficção e não-ficção onde figuram o sonho, a obscuridade, aquilo que atravessa o corpo e o pensamento mas que, no entanto, é difícil dar nome, explicar, colocar na linguagem: *Sonhos no Terceiro Reich*, de Charlotte Beradt; *O culpado* e *Madame Edwarda*, de Georges Bataille; e *Thomas, o obscuro*, de Maurice Blanchot.

O que esses textos e seus autores têm porém em comum, segundo Didi-Huberman, para além da aparente obscuridade, é um caráter luminescente, que transporta para quem com eles entra em contato uma espécie de “dentro” sensível. De acordo com a percepção do autor, essa tradução de uma experiência em texto, “por mais ‘subjettiva’, por mais ‘obscura’ que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão”²⁹⁴. Assim, mesmo quando pensa numa experiência que extrapola a linguagem, que emerge de um lugar escuro/obscuro do humano, Didi-Huberman afirma que ela cintila por dentro, através da linguagem, como um corpo acoplado a outro, acessível.

Esse modo de pensar a transmissão da experiência, que se deixa “ver”, intermitente, dentro e através da linguagem, me remete à abertura de *Um cativo apaixonado*, em que Genet procura definir o lugar de expressão da experiência da revolução palestina, tanto no discurso histórico quanto em sua própria narrativa. Um espaço onde, como diz Didi-Huberman, surge um “lampejo para fazer livremente *aparecerem palavras* quando as palavras parecem prisioneiras de uma situação sem saída”²⁹⁵.

A página que no início era branca, agora está cruzada de alto a baixo por minúsculos sinais negros, as letras, as palavras, as vírgulas, os pontos de exclamação, e é graças a eles que se diz que essa página é legível. Contudo, há uma espécie de inquietação no espírito, há essa vontade de vomitar muito próxima da náusea, há uma oscilação que me faz hesitar em escrever... seria a realidade esta totalidade de sinais negros? O branco, aqui, é um artifício que substitui a translucidez do pergaminho, o ocre marcado dos tabletas de argila, mas este ocre em relevo, como a translucidez e o branco, talvez tenha uma realidade mais forte que os sinais que o desfiguram. A revolução palestina foi escrita sobre o nada, um artifício sobre o nada. A página em branco e cada minúsculo espaço de papel branco que aparece entre duas palavras seriam mais reais que os sinais negros? Ler entre as linhas é uma arte estabilizada, ler entre as palavras é uma arte vertiginosa. Se a realidade do tempo passado perto dos palestinos — e não com eles — permanecesse em um lugar, ela se conservaria entre cada palavra que pretende dela dar conta, encolhida, até esposar a si mesma, encaixada, ou melhor, tão precisamente retida entre as palavras, neste espaço branco da folha de papel, e não nas palavras em si, escritas para que essa realidade desapareça. Dizendo de outra maneira: o espaço entre as palavras contém mais realidade do que o tempo necessário para lê-las.²⁹⁶

²⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Op. cit., p. 135 (grifos do autor).

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 130 (grifos do autor).

²⁹⁶ GENET, Jean. *Um cativo apaixonado*: romance autobiográfico. São Paulo: Arx, 2003, p. 9.

Se me detenho na passagem de Genet, para lê-la em articulação com a ideia de “barbárie” de Benjamin e a de sobrevivência da experiência por meio das imagens, como defende Didi-Huberman, penso que ela não se refere a algo oculto, que acompanharia a expressão da experiência pela linguagem, sem no entanto se constituir como linguagem. Ao estar situada entre as palavras, mas também no próprio suporte das palavras (o papel, o pergaminho, a argila), essa experiência fala de algo que é também expresso pela linguagem, porém não pelo código. Se considero a ideia das palavras-código (Genet) como equivalentes dos elementos da cultura (Benjamin), ou da grande luz do poder (Didi-Huberman), a experiência que se produz entre essas palavras-código, no branco da folha (suporte), não seria um fora da linguagem, mas uma linguagem que se faz por fora da “cultura”. Bárbara, vertiginosa, lampejante.

6.

Pensar em sobrevivência da experiência e sua expressão dentro da linguagem mas por fora da cultura, à semelhança dos exemplos trazidos por Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, também me traz à mente um conto de Bracher, chamado “O que não existe”, publicado no livro *Garimpo*. A história se passa numa manhã, quando a personagem Helena, uma jovem pesquisadora, faz uma caminhada pelo sítio onde está hospedada, de propriedade de sua prima, Frida. Em termos de estrutura, o conto se alterna entre polos narrativos, que atravessam a imaginação, a memória, as sensações e o pensamento de Helena, além de trazer momentos de maior peso descritivo, que fornecem ao leitor as circunstâncias dos acontecimentos que levaram a personagem à situação em que se encontra: em processo de finalização de sua tese de doutorado, Helena apaga intencionalmente todo o material coletado durante sua pesquisa, além do que já havia escrito da própria tese, “mais de duzentas páginas revistas, discutidas e aprovadas por seu orientador”²⁹⁷. Com fortes dores, de natureza somática, Helena é levada ao hospital, examinada e liberada (“Depois de alguns exames, mandaram-na de volta para casa, não havia nada em seu coração, nem na sua cabeça.”²⁹⁸). Está no sítio por sugestão da prima, para retomar a escrita da tese noutro ambiente.

Helena começa a caminhada muito cedo, por volta de cinco da manhã, com o dia despontando. Teve um pesadelo com uma menina e um rato, que surge de dentro de um saco e a ataca no rosto. Perturbada, Helena se veste e sai em direção ao pasto. A narrativa mistura imaginação e sensações, que expressam o estado de entressonho em que Helena se encontra, ao mesmo tempo em que dificulta ao leitor um discernimento do que acontece fora e dentro do pensamento da personagem, como se nota na seguinte passagem:

Helena tira o casacão, estica-o sobre o capim úmido e deita-se. O rato não some, teme que ele volte a ser perigoso se ela cochilar. [...]

A menina do saco tinha cílios longos, cabelo preto e cacheado. No sonho era ainda uma menina, sem curvas; ali no capim, Helena vê os quadris e seios se arredondarem, e isso a incomoda, o cabelo e as curvas. [...] Quer interromper a imaginação, esquecer o sonho, quer escondê-lo no fundo do saco, ela não tem forças para deixá-lo crescer e ser desmascarada (é mentira, é mentira, é só um sonho). [...] Vamos, diz para si mesma, quando sente os dentes da ratazana em sua perna e abre os olhos apavorada. É uma vaca que lambe sua canela.²⁹⁹

²⁹⁷ BRACHER, Beatriz. *Garimpo*. Op. cit., p. 72.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 73.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 68-69.

Em “O que não existe”, essa sensação de atravessamento entre dentro e fora de que fala Didi-Huberman — mescla entre sensação e acontecimento que ocupa a linguagem — continua presente ao longo de todo o conto. Helena continua caminhando, por fim plenamente desperta. No entanto, o texto continua jogando com uma superposição de camadas, que se dá na manutenção de uma alternância sutil entre eventos, reflexões, sensações, sentimentos e ativação da memória da personagem, o que contribui para manter uma certa desestabilização no leitor. Como exemplo, o trecho transcrito a seguir, em que ela relembra momentos de sua infância, quando a fazenda ainda era local de produção não só de leite como também de carne:

Uma vez, um dos primos aceitou a provocação dos homens e foi. Já tinha treze anos, pegou o martelo e deu na testa do boi. O bicho caiu, mas não morreu. O vaqueiro demorou a dar fim ao sofrimento, ficou olhando para a aflição do menino. Helena, ali no alto, antes da ladeira de cascalho, recém-casada e com o ciúme ainda ardendo, pegou a marreta e deu na cabeça do homem. Ela se rachou ao meio, do topo do crânio ao queixo, devagar, fazendo um risco em zigue-zague, separando o rosto do vaqueiro com sua expressão de vampiro feliz em duas partes. Um meio sorriso para cada lado, e a carne vermelha, indiferente, lá dentro.³⁰⁰

No entanto, para além da estrutura narrativa de “O que não existe”, que constrói um texto que contribui para ancorar dimensões outras da experiência e da vivência, o conflito da personagem do conto também diz respeito e exterioriza um outro aspecto da questão envolvendo as transformações por que passa a experiência na modernidade. Pois se, por um lado, como Didi-Huberman aponta, o vivido é capaz de ganhar lugar na linguagem e alcançar o outro por meio de lampejos; por outro lado, o autor não discute as razões pelas quais a experiência teria perdido sua posição no discurso social, tendo sido, portanto, relegada apenas a essa condição de luminescência intermitente, de captação difícil, complicada. Quem vai se debruçar sobre essa tarefa será Giorgio Agamben.

Segundo este autor, uma das principais origens de toda a problemática envolvendo a experiência é a transformação dos modos de subjetivação na modernidade, que ocorre conjuntamente à mudança do estatuto da experiência, e que parece ser uma das responsáveis pelo que o filósofo afirma ser seu fim, sua destruição. Ou seja, ao se preocupar em identificar como a experiência teria sido aniquilada, Agamben acaba mapeando uma mudança nos modos de pensar e de se subjetivar do indivíduo moderno.

De partida, o autor desenvolve a ideia de uma mudança no conceito de experiência. De sua forma tradicional, anterior à da modernidade, em que um evento vai sendo ruminado e digerido até tornar-se uma palavra de autoridade, de verdade, procede-se a um giro em prol do

³⁰⁰ BRACHER, Beatriz. *Garimpo. Op. cit.*, p. 72.

conhecimento, que é adquirido pela observação e validado por instâncias do fora. A experiência, que na modernidade vai significar, na verdade, experimento, é válida se acontece fora do indivíduo, a partir da dinâmica “sujeito observador-objeto observado”, como fica bastante claro no trecho a seguir:

A certificação científica da experiência que atua no experimento — que permite deduzir as impressões sensíveis na exatidão das determinações quantitativas e, portanto, prever impressões futuras — responde a essa perda de certeza, transportando a experiência o máximo possível para fora do indivíduo: aos instrumentos e números. Mas, desse modo, a experiência tradicional perdia na realidade todo valor. Porque — como mostra a última obra de arte da cultura europeia que foi ainda inteiramente fundada na experiência: os ensaios de Montaigne — a experiência é incompatível com a certeza e uma experiência calculada e certa perde imediatamente sua autoridade.³⁰¹

Para Agamben, no entanto, o problema não reside exatamente na valorização do experimento em detrimento da experiência tradicional, mas sim numa exclusão da autoridade da narrativa, que aqui significa o testemunho, substituindo esse trabalho empírico a partir de uma vivência pela aquisição do conhecimento mediante observação do experimento. A questão aqui, segundo o autor, estaria na fusão de autoridade e conhecimento, que até a modernidade não significavam a mesma coisa, como Agamben nota:

Na sua busca pela certeza, a ciência moderna abole essa separação e faz da experiência [enquanto experimento] o lugar — o “método”, isto é, o caminho — do conhecimento. Mas, para fazê-lo, ela deve engendrar uma recusa da experiência e uma reforma da inteligência, expropriando antes de tudo os sujeitos e colocando em seu lugar um único novo sujeito. Porque a grande revolução da ciência moderna não consistiu tanto em uma reivindicação da experiência contra a autoridade [...], quanto no referir conhecimento e experiência a um sujeito único, que não é nada mais que sua coincidência num ponto arquimédico abstrato: o *ego cogito* cartesiano, a consciência.³⁰²

³⁰¹ No original: “*La certificazione scientifica dell’esperienza che si attua nell’esperimento — che permette di dedurre le impressioni sensibili nell’esattezza di determinazioni quantitative e, quindi, di prevedere impressioni future — risponde a questa perdita di certezza trasportando l’esperienza il più possibile fuori dell’uomo: negli strumenti e nei numeri. Ma, in questo modo, l’esperienza tradizionale perdeva in realtà ogni valore. Perché — come mostra l’ultima opera della cultura che sia ancora interamente fondata sull’esperienza: gli *Essais* di Montaigne — l’esperienza è incompatibile con la certezza e un’esperienza divenuta calcolabile e certa perde immediatamente la sua autorità*”. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. *Op. cit.*, p. 10-11 (tradução minha).

³⁰² No original: “*Nella sua ricerca della certezza, la scienza moderna abolisce questa separazione e fa dell’esperienza il luogo — il ‘metodo’, cioè il cammino, — della conoscenza. Ma, per far questo, essa deve procedere a una rifusione dell’esperienza e a una riforma dell’intelligenza, espropriandone innanzitutto i soggetti e ponendo al loro posto un unico nuovo soggetto. Poiché la grande rivoluzione della scienza moderna non consistette tanto in un’allegazione dell’esperienza contro l’autorità [...], quanto nel riferire conoscenza e esperienza a un soggetto unico, che non è altro che la loro coincidenza in un punto archimedeo astratto: l’ego cogito cartesiano, la coscienza*”. *Ibidem*, p. 13 (tradução minha).

A união portanto do sujeito da experiência científica ao sujeito da experiência tradicional numa só entidade, por assim dizer, é o que acarretaria a tal perda da experiência, visto que tanto o conhecimento quanto o saber vivido deverão ser processados por um único sujeito, o *esprit* de Descartes. Lembrando que esse sujeito não experimenta acontecimento, mas faz observação do objeto, e está portanto teoricamente distanciado dele, impossibilitado de processar de qualquer outra maneira, a não ser pelo raciocínio, o contato com aquele objeto.

Assim, se os sentimentos e percepções já estão em tese excluídos dessa equação da experiência moderna — afinal, o método cartesiano ensina a não só desconfiar como desprezar os sentidos —, suas percepções de ordem não lógica ou não racional encontrar-se-iam então totalmente emudecidas. Nessa transformação operada pelo pensamento racionalista, Agamben identifica uma descorporificação, uma espécie de desmaterialização do sujeito e, conseqüentemente, da experiência, conforme descrita na seguinte passagem:

A impalpabilidade e a insubstancialidade desse *ego* se traduz na dificuldade que Descartes sente em nomeá-lo e identificá-lo para além do âmbito da pura enunciação *penso, logo existo*, e na insatisfação com que ele, obrigado a abandonar a vaga palavra *res*, utiliza o vocabulário tradicional da psicologia [...], decidindo-se por fim, não sem incerteza, pela palavra *mens* (que se torna *esprit* na edição francesa das *Méditations*, de 1647). Todavia, logo em seguida, [...] esse sujeito se apresenta como uma substância, contraposta à substância material, à qual são novamente atribuídas todas as propriedades que caracterizam a alma da psicologia tradicional, aí incluída a sensação [...]. E é esse eu substantivado, em que se realiza a união do *noûs* e da *psychê*, da experiência e do conhecimento, que fornece a base sobre a qual o pensamento subsequente, de Berkeley a Locke, construirá o conceito de uma consciência psíquica que substitui, como novo sujeito metafísico, a alma da psicologia cristã e o *noûs* da metafísica grega.³⁰³

Em “O que não existe”, a personagem Helena parece viver “na carne” a problemática da expropriação da experiência em prol do experimento, conforme identificada por Agamben, no processo de escrita de sua tese. Como já mencionado em seção anterior, no momento de finalização de seu trabalho, faltando apenas o último capítulo e a conclusão, Helena resolve reler uma última vez o que já tinha escrito e apaga (propositadamente) todo o texto. Esse ato a

³⁰³ No original: “L’impalpabilità e l’insostanzialità di questo *ego* si tradisce nella difficoltà che Descartes prova a nominarlo e a identificarlo al di fuori dell’ambito della pura enunciazione *io penso, io sono*, e nell’insoddisfazione con cui egli, costretto ad abbandonare la vaghezza della parola *res*, elenca il vocabolario tradizionale della psicologia [...], soffermandosi alla fine, non senza incertezza, sulla parola *mens* (che diventa *esprit* nell’edizione francese delle *Meditations* del 1647). Tuttavia, subito dopo, [...] questo soggetto viene presentato come una sostanza, contrapposta alla sostanza materiale, alla quale vengono di nuovo attribuite tutte le proprietà che caratterizzano l’anima della psicologia tradizionale, compresa la sensazione. [...]. Ed è quest’io sostantivato, in cui si realizza l’unione di *noûs* e *psychê*, di esperienza e conoscenza, che fornisce la base su cui il pensiero successivo, da Berkeley a Locke, costruirà il concetto di una coscienza psichica che si sostituisce, come nuovo soggetto metafisico, all’anima della psicologia cristiana e al *noûs* della metafisica grega”. AGAMBEN, Giorgio. *Infanzia e storia: distruzione dell’esperienza e origine della storia*. Op. cit., p. 16-17 (tradução minha).

deixa numa situação bastante complicada, visto que o prazo para a defesa está muito próximo. No entanto, Helena está resoluta: além de não se arrepender da eliminação dos textos, negou a sugestão do orientador, de fazer um pedido de prorrogação.

No conto, sua atitude é descrita como uma ausência temporária do pleno exercício das faculdades mentais (“O prazo final estava chegando e Helena tinha enlouquecido”³⁰⁴), porém tanto o processo de apagamento quanto a sensação de Helena com relação ao seu ato dão a entender que ela estava bastante consciente do que fez. No lugar de simplesmente clicar nos arquivos ou pastas e deletá-los, ela passou uma semana usando a mesma quantidade de tempo que estava acostumada a dedicar à pesquisa e à escrita para proceder ao apagamento (“Em uma semana, trabalhando na mesma rotina do último ano, nove horas com pausa para o almoço, ela apagou todo seu texto”³⁰⁵), reforçando que o processo se deu conforme ela relia o material, e não num impulso desesperado ou enlouquecido.

Entretanto, as razões que teriam levado ao episódio de desescrita são vagos. A princípio, a narração diz que “as opções que [Helena] fizera na escrita de sua tese a deixaram, página a página, com menos espaço para movimentar-se”³⁰⁶. A explicação porém segue de maneira figurada, em um parágrafo que utiliza uma metáfora com a atividade de incursão subterrânea. O processo de releitura é descrito como uma descida a um ambiente cada vez mais escuro, estreito, frio e sufocante, que se torna insuportável.

A luz, cada vez mais fraca, não encontrava o que iluminar, a não ser sua mão roxa de frio no corrimão enferrujado. O ar da garrafa terminou, ela soltou o tubo e tentou respirar o ar das profundezas, era pesado, invadia seu pulmão sem que ela o aspirasse, parecia um animal denso. Sentia-se encurralada. Começou a apagar as palavras, depois frases. [...] Conforme apagava, enfraquecia a força que dominava seus passos e readquiria o controle, deu meia-volta e começou a subir. Lentamente o ar se tornava mais leve e mineral, a escuridão permanecia vazia e a luz de seu capacete, fraca, porém a qualidade do preto era outra.³⁰⁷

A sensação de opressão, porém, já se manifestara durante a escrita da tese, quando Helena, nos intervalos de trabalho, tinha vontade de sair à rua e caminhar por entre a multidão. Conforme a escrita evolui, aumenta também esse desejo, “de ser uma mulher sem nome andando no meio de gente para cá e para lá”³⁰⁸. Esse impulso também vai diminuindo, até desaparecer, à medida que Helena vai apagando sua tese.

³⁰⁴ BRACHER, Beatriz. *Garimpo*. Op. cit., p. 72.

³⁰⁵ *Loc. cit.*

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 74.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 74-75.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 73.

Não há indicações precisas do que exatamente teria gerado essa sensação na personagem, a ponto de ela descartar toda uma via de análise de seu *corpus*, que, pelo que sugere a narração, concentrou-se no uso e na presença da luz em fotos dos anos 1940, em preto e branco, de São Paulo, tiradas por uma fotógrafa alemã radicada no Brasil (“O que a encantou foi a maneira como a fotógrafa parecia procurar a luz.”³⁰⁹). Mas, pelo desenrolar do conto, sabemos também que o sentimento e a atitude iniciais de Helena ao se deparar com as fotos que se tornaram seu objeto de estudo eram de uma certeza do que nelas havia a ser explorado (“Quando as viu, alguns anos antes, sabia exatamente o que dizer”³¹⁰).

Descontente com o que produzira, no ato de desescrita, Helena pressente algo ainda por ser detectado e que, de acordo com ela, estaria no *preto*, que o texto define não como um vazio ou a ausência de luz, mas como *uma densidade* (“a nova qualidade da cor preta que descobria na escuridão a prendia, era aquilo que precisava entender. Não o vazio, mas o preto, não a ausência de luz, mas a densidade do preto.”³¹¹). De acordo com a personagem, seria necessário então buscar aquilo que está no preto, no escuro. Para tal, Helena segue se comportando como o sujeito do experimento, preocupada em observar seu objeto de estudo, para dele extrair conhecimento, como se nota pelo seu modo de pensar e proceder.

A personagem demonstra-se obstinada em aguçar sua percepção, “para que voltasse a pensar qualquer coisa de real sobre as imagens”³¹². Para isso, ela se depara com uma necessidade de esquecimento de tudo que já havia pensado sobre seu *corpus* (“E agora tinha que começar desde antes de saber o que dizer.”³¹³). Senta-se para escrever, metodicamente, mas não produz. Mantém-se diante da tela do computador, sem nada acrescentar (“Sabia que precisaria de tempo para se esquecer de tudo o que havia pensado. [...] Sentava-se em frente ao computador para esquecer.”³¹⁴).

No dia anterior ao da caminhada narrada, Helena adotara como método para iniciar a rotina de trabalho uma descrição objetiva das imagens que estudava. Ela começa então a descrever de memória as fotografias que são o objeto de sua tese, “como quem arruma o seu material (lápiz, caneta, borracha, apontador, régua, um copo com água) antes de começar a trabalhar”³¹⁵. Sua esperança é de que as palavras lhe indiquem o caminho daquilo que estaria

³⁰⁹ BRACHER, Beatriz. *Garimpo. Op. cit.*, p. 81.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 77.

³¹¹ *Ibidem*, p. 75.

³¹² *Ibidem*, p. 77.

³¹³ *Loc. cit.*

³¹⁴ *Ibidem*, p. 74.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 78.

contido nas fotos, mas que ainda não fora percebido: “Talvez fazendo fotografias de palavras, elas pudessem se desenvolver, as palavras, de forma simples e inteligente”³¹⁶.

No entanto, essas tentativas de retorno a uma condição anterior de relação com seu objeto são frustrantes, e não colocam Helena em um devir produtivo de escrita. No conto, o mesmo acontece com as várias paradas a caminho do antigo matadouro da fazenda. A jovem se vê novamente diante de lugares e cenas de sua infância junto dos primos, mas o contato com esses espaços e experiências demonstra-se vazio (e não denso, preto): Helena não consegue reviver as sensações do passado; não compreende o que buscava ao procurar repeti-las; ou então os lugares não existem mais, como é o caso do matadouro, que foi desativado há muito tempo.

Conforme se aproxima desse local, ainda sem conseguir precisar exatamente o que a impelia a seguir caminhando naquela direção, Helena se lembra de uma das fotos de sua pesquisa, “de uma luz”³¹⁷, mas que nada figura muito claramente (“Apesar de a luz incidir direta na câmera e dominar todo o quadro, há as linhas de um sobrado pontilhado, em formação ou já fantasma. Parece ser a luz incandescente de um poste de rua.”³¹⁸). A foto a remete à figura vislumbrada por Helena antes de voltar do “transe” do apagamento da tese. Nela, quando alcança a superfície, por trás da luz forte do capacete de mineração, Helena vê sua imagem refletida num espelho.

Recomeçou a subir a escada em caracol a cada passo mais ampla, ensimesmada e quase eufórica, não prestava mais atenção à realidade vazia que a cercava, quando foi surpreendida por uma luz forte. Era a luz de seu capacete refletida em um espelho. A luz retornava potente, lhe cegava os olhos que tentava manter abertos. *Viu o rascunho do seu rosto imerso na escuridão do fundo do espelho.*³¹⁹

A personagem então se dá conta. O sujeito do conhecimento, observador e analítico, na modernidade coincide com o sujeito da experiência. Como coloca Agamben — e já foi citado neste capítulo —, essas duas instâncias do ser concentram-se no ponto arquimédico que é o *cogito* cartesiano. Assim,

Os mistérios que ela possa criar naquele quarto serão dela e não das fotografias. Não existe enigma algum. [...] Não existem mistérios, Helena pensa novamente, isso é certo, neste quarto composto de fotografias, nada a se decifrar. [...] Quando enxergou a luz de seu capacete refletida no espelho, no alto da escada em caracol, entendeu que o assunto das fotografias, o que ali lhe dizia respeito, não era a luz que revela nem a que cega, era o esboço de seu rosto.³²⁰

³¹⁶ BRACHER, Beatriz. *Garimpo*. *Op. cit.*, p. 78.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 79.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 79-80.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 75.

³²⁰ *Ibidem*, p. 80-81.

Ao perceber-se mais implicada do que gostaria ou imaginara em seu processo de pesquisa, Helena mostra-se sem ação. Ainda caminhando, ela se aproxima do matadouro e então compreende o que a fizera seguir para lá naquela manhã: a lembrança da gravação de um depoimento da fotógrafa que ela estuda, já idosa, onde ela revela que sua fotografia mais expressiva era de uma vaca lambendo um boi, na fila de um matadouro, no Paraná.

O problema é que Helena procurou sem cessar pela foto e nunca a encontrou. Quanto mais pensa sobre o assunto, mais a narrativa aprofunda a conexão entre a fotógrafa e a pesquisadora: as duas são descritas no conto de maneira perturbadoramente similar (“muito branca e miúda, seu cabelo, castanho-claro, parece com o de uma menina de um ano de idade, ralo e fino”³²¹/“miúda e branca, cabelos castanho-claros, ralos como os de uma menina de um ano de idade”³²²); e quando relembra de uma foto da artista, “Helena sente aquele rosto colar-se ao seu, mais que uma teia vegetal, mais que um pano ou um couro”³²³.

Helena repensa tudo o que a guiara até ali e o que restou de seu processo de pesquisa e escrita: uma fotografia que talvez nem exista de fato; um arquivo de tese em branco com uma dedicatória a seus filhos (que ela ainda não tem). Para a personagem, a sensação é de que tudo o que pensa, sente e reflete não existe. O conto acaba e o que quer que Helena venha a escrever está fora da história, que termina com a personagem retornando à sede do sítio, no meio da tarde, para ali encontrar o marido, a prima e o marido da prima descontraídos, em confraternização. Ela abraça seu marido e se concentra no que é descrito como sendo o “verdadeiro” dele, ou seja, seu corpo e as derivações desse corpo: cheiro, suor, forma, textura... (“Ele é muito querido, ela sente o cheiro dele em sua roupa, o cheiro do suor de Emílio na cama depois de transarem, ela sente o cheiro dele na camisa frouxa, no casacão e em sua pele verdadeira”³²⁴).

³²¹ BRACHER, Beatriz. *Garimpo. Op. cit.*, p. 69.

³²² *Ibidem*, p. 84.

³²³ *Loc. cit.*

³²⁴ *Ibidem*, p. 85.

7.

Por um lado, é possível dizer que o fim de “O que não existe” coloca em cena ficcional o que pensa Giorgio Agamben acerca da experiência e de sua transmissão na modernidade. Afinal, pela perspectiva de uma ciência que valida conhecimento somente a partir do método científico, em que o que tem valor de verdade são os resultados obtidos através do experimento de observação não empírico, de fato o que a personagem Helena possa vir a discorrer sobre seu objeto de estudo “não existe”, pois viria “dela e não das fotografias”³²⁵.

No caso de Helena, os problemas e dificuldades que emergem no momento em que vai finalizar sua tese parecem derivar do embate entre uma concepção de conhecimento neutro e absoluto, adquirido pela observação — concepção esta disseminada pelos métodos científicos da modernidade — e a percepção da personagem de que o conhecimento envolve também um contato entre objeto e sujeito, e que será produzido em conjunto com a mobilização da subjetividade do pesquisador, a partir de suas experiências próprias e das experiências decorrentes de sua relação com o objeto estudado.

Para Agamben, as transformações que se efetuam no sujeito tornam a experiência tradicional impossível. Isso porque, contemporaneamente, ela teria passado a ocorrer “fora do homem”³²⁶, na prática do experimento. Assim, “uma vez que a experiência passa a estar referida no sujeito da ciência [...], ela se torna [...] algo de essencialmente infinito [...], ou seja, algo que se pode apenas *fazer* e nunca *adquirir*: nada além, portanto, que o processo infinito do conhecimento”³²⁷.

Ainda segundo o filósofo italiano, como a linguagem seria o dispositivo de forja do sujeito, com a transformação do modo de produção de verdade/saber, a possibilidade de existência dessa experiência “arcaica” ou pré-moderna, por assim dizer, se tornaria possível apenas antes da entrada desse sujeito na linguagem, visto que, dentro dessa linha de raciocínio, a linguagem formaria automaticamente sujeitos de conhecimento, e não de experiência.

Se penso no bárbaro benjaminiano — que produz e se expressa, ainda que abandonando ao máximo os elementos da cultura — e nos vaga-lumes de Didi-Huberman — imagens que atravessam o tempo e tocam ao entrar em contato com o outro —, a ideia de destruição da experiência de Agamben não se sustenta. Na realidade, o que parece acontecer não é uma

³²⁵ BRACHER, Beatriz. *Garimpo*. *Op. cit.*, p. 80.

³²⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Infanzia e storia: distruzione della esperienza e origine della storia*. *Op. cit.*, p. 7.

³²⁷ No original: “una volta che l’esperienza sia invece riferita al soggetto della scienza [...] essa diventa, al contrario, qualcosa di essenzialmente infinito, [...], cioè qualcosa che si può solo fare e mai avere: nient’altro, appunto, che il processo infinito della conoscenza”. *Ibidem*, p. 17 (tradução minha).

eliminação automática da experiência quando sujeito de conhecimento e de experiência coexistem, mas sim uma supressão e desqualificação da experiência subjetiva, de vivência, que pode ser considerada e articulada à do experimento científico, de conhecimento por observação.

Nesse sentido, o pensamento de Suely Rolnik acerca da estruturação das subjetividades e o modo com que elas vivenciam os acontecimentos vem corroborar essa afirmação. Pois, segundo esta autora, as subjetividades se formam e experimentam o mundo a partir de duas bases. A primeira delas — mais próxima da concepção metafísica de sujeito mapeada por Agamben — estaria ligada à cognição da razão ou do sentimento, e seria uma percepção das formas do mundo e no mundo. Essas experiências são definidas por Rolnik respectivamente como sendo da ordem do sensível e da emoção psicológica.³²⁸ Essa capacidade de percepção “pessoal-sensorial-sentimental-cognitiva”³²⁹ não é perturbadora, por assim dizer, porque nos mobiliza enquanto sujeitos, na nossa existência e performance sociais, sendo tanto percebida quanto expressa pela via da linguagem; da comunicação pela informação. Segundo Rolnik, “esse modo de apreensão do mundo nos é familiar por princípio, porque é marcado pelos hábitos culturais que nos conduzem no cotidiano”³³⁰.

No entanto, essa capacidade pessoal-sensorial-sentimental-cognitiva seria um problema para a contemporaneidade, pois, embora seja essencial para a existência dos seres, ela se encontra hipervalorizada dentro do modo de subjetivação vigente (operado pelo sistema colonial capitalístico em que vivemos, de acordo com a autora), de modo que a outra via de percepção, não das formas, mas das forças do mundo, é amplamente ignorada e negada, o que acaba por reduzir a vida a uma existência formal/moral/social. Ou seja, de acordo com Rolnik, o sistema colonial capitalístico resumiria a existência humana à sua vivência enquanto sujeito identitário.

Já essa outra via de captação do mundo, que impacta o corpo, sem representação ou mediação, a partir do contato com outros corpos, “com gente, coisas, paisagens, ideias, obras de arte, situações políticas ou outras”³³¹, é nomeada pela autora como “saber-do-corpo” ou “saber-do-vivo”³³². Da dinâmica dessas forças, de corpos, coisas ou acontecimentos em interação com as subjetividades, resulta uma vibração que desloca e desmobiliza a forma das coisas, seja dentro ou fora de nós, ativando o devir. Na explicação de Rolnik, nessa esfera,

³²⁸ ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. *Op. cit.*, p. 51.

³²⁹ *Ibidem*, p. 52

³³⁰ *Loc. cit.*

³³¹ *Ibidem*, p. 53.

³³² *Ibidem*, p. 54.

nomeada por ela como extrapessoal-extrassensorial-extrapsicológica-extrassentimental-extra-cognitiva,

somos constituídos pelos efeitos das forças e suas relações que agitam o fluxo vital de um mundo e que atravessam singularmente todos os corpos que o compõem, fazendo deles um só corpo, em variação contínua, quer se tenha ou não consciência disto. [...] Aqui não há distinção entre sujeito cognoscente e objeto exterior: o outro, humano ou não humano, não se reduz a uma mera representação de algo que lhe é exterior, como o é na experiência do sujeito; o mundo vive efetivamente em nosso corpo e nele produz gérmenes de outros mundos em estado virtual.³³³

Dessa vibração entre corpos, viria nossa sensação de estranhamento, que, segundo a autora, seria mais profunda quanto mais necrosada estivesse nossa capacidade de interagir e criar a partir do contato com essas forças vitais. “Com a obstrução do acesso aos efeitos das forças do mundo em nosso corpo, embora os mundos virtuais que eles engendram nos perturbem, somos impedidos de apreendê-los, o que torna sua pulsação ainda mais estranha”³³⁴.

Aqui, chama também a atenção que Suely Rolnik não essencialize a perturbação das subjetividades ao serem afetadas por essas forças intensivas, mas atribui essa perturbação à falta de naturalidade que os indivíduos das sociedades ocidentalizadas têm para lidar com esses outros tipos de contato. Nesse sentido, o modo de subjetivação metafísico identificado por Agamben, que expropria o sujeito da aquisição de conhecimento pela experiência vivida, domina, mostrando-se forte o suficiente, a ponto de fazer com que acontecimentos ativadores do “corpo vibrátil” sejam experimentados pelas subjetividades como estranhos ou violentos. Porém, ainda que sentidos de forma não espontânea, o fato de o sujeito possuir a capacidade de criar pontos de toque, a partir dessa outra dimensão de sensibilidade (a esfera extrapessoal-extrassensorial-extrapsicológica-extrassentimental-extra-cognitiva), aponta tanto para um meio potencial de sobrevivência da experiência quanto para uma possibilidade de construção/produção das subjetividades.

Por essa óptica, pensar então a experiência com a escrita — e portanto uma experiência que se faz com e a partir da linguagem — consistiria em refletir sobre uma relação do sujeito com uma atividade que irá invariavelmente afetá-lo por essas duas esferas de percepção do mundo: a do corpo sensível e a do corpo vibrátil.

Essa espécie de mortificação do corpo vibrátil apontada por Rolnik parece se apresentar no conflito da personagem Helena, de “O que não existe”. Pois, se observamos como os acontecimentos se desenrolam ao longo do conto, o problema nodal de Helena, no meu

³³³ ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. *Op. cit.*, p. 54-55.

³³⁴ *Ibidem*, p. 55.

entendimento, não consiste no fato de ela, inconscientemente, ter se deixado levar por uma interação entre a vivência da artista que estuda e sua própria vivência (com os bois e a morte), mas sim tê-la suprimido ao longo do desenvolvimento de sua pesquisa e da escrita da tese. O impulso para colocar em relação o conhecimento analítico, mais objetivo, e uma experimentação subjetiva entre ela, a artista e o material pesquisado, estava presente desde o princípio, traduzindo-se em uma angústia que a personagem sentia ao suprimir esse impulso. Uma angústia que escalava conforme a escrita seguia, até que, no limite do sufocamento, o sujeito da experiência (para usar os termos de Agamben) se “rebela”, destruindo tudo que fora produzido sem ele: Helena desescreve sua pesquisa.

Ao fim, como foi visto, não sabemos se Helena será ou não capaz de retomar sua tese, ou como o fará. A tensão maior se concentra em sua descoberta, de que mesmo sendo uma pesquisadora (ou seja, um sujeito do conhecimento), sua subjetividade está muito mais implicada em seu trabalho (e relacionada com o seu objeto) do que ela gostaria de admitir. E, mais ainda, “O que não existe” expõe também o quanto essa íntima relação entre sujeito e objeto traz complicações e desafios para o fluxo de produção da personagem — a ponto de ela, ao se dar conta do que acontece, ficar sem saber como agir (“O único caminho, incontornável e inútil; ela não sabia o que fazer com aquilo.”³³⁵).

Mas, enquanto a relação de Helena com a escrita de sua tese trata dos entraves entre dois níveis de experiência, são as vivências e aprendizados de Vanda e Maria Joana em *Anatomia do paraíso* que parecem indicar melhor o modo como conhecimento aprendido e vivido podem se articular, visto que esse romance se desenvolve, em larga medida, a partir das experiências dessas personagens, cada uma em sua “viagem” de vida.

Maria Joana passa pela puberdade e pela experiência do primeiro apaixonamento; Vanda estuda para passar no vestibular e iniciar o curso de Medicina, e está grávida.

Quando criança, Maria Joana sofreu abuso sexual de parentes, e tem que lidar com os traumas deixados por essas violações. Pelas conversas que tem com Vanda ao longo do romance, fica perceptível que a menina enfrenta com coragem e abertura essa tarefa de autocura, tentando inclusive entender as consequências das violências sofridas em seu corpo. Nesse processo, de querer saber mais, para dar conta da experiência vivida, evidencia-se uma articulação entre conhecimento científico e vivência. Por exemplo: devido aos abusos, Maria Joana teve uma menarca precoce. Como nutre um gosto em ouvir histórias, pede a Vanda (a irmã técnica de autópsia e que estuda para ser médica, portanto fonte de conhecimento

³³⁵ BRACHER, Beatriz. *Garimpo. Op. cit.*, p. 81.

científico) que lhe conte algumas. Não por coincidência, elas tratam de reprodução e sexo. Uma noite em que Maria Joana está sofrendo com fortes cólicas, o seguinte diálogo sucede entre as duas:

— Ainda não entendi de verdade por que fiquei menstruada cedo. Ser provocada por um homem mais velho devia fazer a menstruação atrasar, para não ter perigo de ficar grávida à força, mas é o contrário [...] — Maria Joana fala com um misto de indignação e curiosidade científica.

[...]

— Porque, por exemplo, pensa que a tribo de uma menina está ameaçada de extinção e ela é a única mulher. Como fazer para a tribo não desaparecer? A menina precisa ter filhos, entende? Então ela é estimulada e seu corpo reage dessa forma, fica fértil mais cedo e assim a tribo vai continuar a existir.

[...]

— Conta agora a da jabuticabeira?³³⁶

Nessa passagem, é possível notar como experiência vivida e conhecimento por observação se articulam, inclusive através da narrativa, que entretém e transmite aprendizado. Inclusive, o teor da história, embora com trajes de ciência, é mais especulativo do que comprovável e poderia bem se tratar de um uso do discurso científico para corroborar uma cultura de abuso e violência.

Para além disso, porém, como Vanda sabe, Maria Joana ainda precisa aprender mais sobre a dinâmica social de gênero, afinal, “já conheceu os homens, mas não seus carinhos”³³⁷. E é isso que a jovem experimenta quando passa a ajudar Félix com a leitura e a análise de *Paraíso perdido*. Um homem provavelmente bem diferente dos que ela conheceu, com uma atitude professoral, que lhe apresenta o mundo da literatura e da poesia, com quem aprende e cria uma relação de intimidade e de carinho. Razão pela qual, mesmo depois de alguns meses passados, e Félix já tendo recuperado os movimentos da mão e uma parte da capacidade visual, Maria Joana escolhe continuar passando as tardes em seu apartamento. A justificativa que dá a Vanda é de que aprende quando está com ele (“— Ele não está me ensinando, eu estou aprendendo, porque fico lendo muito, então aprendo. Poesia, inglês, literatura. E escrevo, ouço, a gente conversa.”³³⁸) e completa, afirmando que tem prazer no tempo em que estão juntos estudando (“— É o que eu mais gosto de fazer. Ficar no quarto dele, lendo pra ele, escrevendo o que ele dita, ouvindo ele falar. Eu nunca gostei tanto de fazer alguma coisa na minha vida.”³³⁹).

³³⁶ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 42-43.

³³⁷ *Ibidem*, p. 116.

³³⁸ *Ibidem*, p. 113.

³³⁹ *Ibidem*, p. 114.

No entanto, o que acontece é que o encantamento inocente de Maria Joana é devolvido a ela na forma de uma investida sexual, e uma falta de compreensão e empatia por parte de Félix. Depois de ter passado a noite fora de casa, Maria Joana o encontra na praia, adormecido. Ela é gentil, demonstra preocupação e quer compartilhar com ele algo que ela encontrou e que faz parte do universo dos dois: a literatura. Ela foi ao Forte de Copacabana pela primeira vez, gostou bastante, viu testemunhos de soldados que faleceram em combate, copiou o que mais gostou em seu caderno e lê para ele (“Estava escrito em um pedaço da bandeira do Brasil que acharam no bolso dele, morto, no meio da rua. Está lá a bandeira, suja, a letra dele. Não é bonito?”³⁴⁰). Félix retribui o cuidado e o carinho de Maria Joana com conversa e carícias sexualizadas, depois a agarra e tenta beijá-la no pescoço, e é rechaçado.

[...] De um salto ela se levanta, olha para ele, cobre sua boca aberta, cheia de espanto, e sai correndo.
Ele nunca viu uma decepção tão funda; de cortar o coração. [...] Uma decepção e um horror tão definitivos. [...] Não seria fundo o seu horror se fosse outro homem a agarrá-la, mas, que tivesse sido Félix foi o pior. O mesmo corpo, o mesmo rosto e voz amiga.³⁴¹

Na sequência, quando Félix encontra Vanda no parque e os dois conversam sobre o acontecido, Vanda lhe dá sua percepção dos sentimentos de Maria Joana e de como ela vai digerir a situação:

— [...] Não acho que ela está mais apaixonada por você do que vai estar daqui a pouco por outro homem, ou colega, que a leve a sério, até descobrir, ou imaginar, ou comprovar, que ele não a leva a sério; mais uma vez ela vai achar que para os outros ela é só um corpo, que ela nem acha que é ela de verdade, porque ela de verdade é alguma coisa além do corpo que ninguém entende.³⁴²

Por fim, Vanda sintetiza como a experiência vivida por sua irmã envolve a perda das ilusões, crescer e aprender a viver e interagir no mundo enquanto mulher, dizendo a Félix que “— [...] O que aconteceu é uma das coisas mais tristes do mundo, [...] mas a gente resiste, o mais normal é isso, a gente resiste e passa, e acontece de novo, e passa de novo. Ela é pequena, e isso é mais triste ainda. Mas não é horrível. E vai passar.”³⁴³.

Por um outro âmbito, Maria Joana também é um catalisador de aprendizado para Vanda. Ao se dar conta de que a irmã não é mais uma criança e não precisa mais de tanta proteção

³⁴⁰ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 224.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 225.

³⁴² *Ibidem*, p. 239.

³⁴³ *Ibidem*, p. 235.

contra os homens adultos à sua volta (que em tese deveriam protegê-la), embora orgulhosa de ver ali um processo de tutela e criação bem-sucedidos, sente tristeza.

“Estudou para a prova?” já não fazia muito sentido. [...] Maria Joana tomava a si o que era seu, uma história diferente da sua, Vanda, diferentes passados, diferentes futuros. [...] Cada vez mais a pessoa que ela sempre foi, Maria Joana, ia se mostrando. Hoje cedo, na porta da escola, quando beijou a irmã, sentiu que se despedia dela por um tempo mais longo do que as poucas horas que efetivamente separavam a manhã da noite. As fibras da corda desfeitas, uma corda de sisal rompendo fibra por fibra, um resto, um fiapo resta, sim, é assim que deve ser, é assim, mas seu coração dói.³⁴⁴

Pela passagem, a irmã mais nova parece ter aprendido bem, e sua missão de transmitir experiência está chegando ao fim.

No mais, Vanda também articula experiência e conhecimento, com o desenrolar de sua gestação. Além da barriga que cresce e seios que se avolumam, estão presentes os enjoos e as ondas repentinas de fome, sono e calor; assim como o cansaço e o inchaço generalizado do corpo, a dificuldade de posição para dormir e a disputa de espaço entre órgãos e feto, que em geral tomam a mulher ao fim da gravidez. Determinada a continuar com seu plano de estudos, Vanda se vê então diante do desafio de manejar esses dois aspectos de sua existência: um mais corpóreo, de experiências que lhe atravessam sem que ela possa controlar; e outro de consciência, de uma subjetividade que pretende estar no comando de si.

Uma noite em que Vanda adormece sobre a apostila e Maria Joana sugere que ela vá descansar, percebemos a relação que Vanda estabelece com as experiências que vive e o conhecimento que deseja adquirir:

— Vem para a cama.
 — Dormi. Vou fazer um café.
 — Já são quase onze.
 — É, imagino que sim, mas preciso ler mais algumas páginas. Tá tudo programado de hoje até o dia da prova; se eu atraso um dia, tenho que pagar no outro.
 — Você nunca faz o que quer. É sempre por obrigação.
 — É o contrário, eu sempre faço o que quero: a obrigação que eu escolhi fazer.
 — Não é o que você quer. O seu corpo quer dormir.
 — O meu corpo não sou eu.
 — Claro que é.
 [...]
 — Sou um corpo que pensa.³⁴⁵

³⁴⁴ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 199.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 164.

No entanto, para além disso, as sensações experimentadas por Vanda colocam a jovem em reflexão, ativando seus pensamentos sobre a lógica do mundo e da vida. Sentir e conhecer chegam em conformidade. Experimentando a gestação, Vanda sente, reflete, aprende.

Não acha que está mais sensível, apenas mais consciente das sensações, [...] Não se sente frágil, ao contrário, o que estranha é outra coisa. Está pensando demais, esse é o problema. [...]

O que se passa é o contrário; não é que sente mais: é que, ao sentir, em vez de absorver e deixar a coisa dar uma volta completa de sofrimento, alegria ou seja o que for dentro de seu circuito sentimental, logo reage. Sim, é verdade, existe uma atenção em relação à vida [...] Atenção a qualquer vida dentro e fora dela. E mesmo quando a vida está morta, [...] ³⁴⁶

Assim, conforme tem sua atenção modificada pelos processos vitais que a tomam, Vanda também acessa outra dimensão de contato com a morte, presença constante e importante explorada ao longo da narrativa. Como assistente de autópsia no IML, a personagem está sempre ao redor de cadáveres, sobretudo de pessoas que sofreram mortes violentas, por acidente de trânsito, troca de tiro, suicídio... E, em seu trabalho, a personagem ainda tem contato com amigos, conhecidos e familiares dessas pessoas falecidas que, tendo perdido entes queridos, estão em choque, dor, tristeza e/ou desespero. E se, mais no início do romance, essa convivência com a morte não é uma questão (“Não diz nada a Vanda, não é história, só um vazio, só um corpo.”³⁴⁷), as mudanças por que passa transformam a disposição experimentada pela personagem.

Os mortos chegavam no IML já mortos, separados de toda vida, inclusive da que circulava pela cidade. Mas hoje tudo estava um pouco diferente, ela sozinha na sala, ela e os dois adolescentes mortos. E, provavelmente [...], as mudanças hormonais da gravidez estivessem transformando o normal em diferente.³⁴⁸

Andando ao longo da lateral do prédio do Instituto Médico-Legal de Itabó, [...], conversar sobre a morte com Risério desprime seu peito, começa a dar preguiça de entrar e encarar a morte em pessoa, por mais um dia e outro e outro. [...] Nunca tinha lhe ocorrido que ali a morte estava presente de forma mais assustadora do que no cemitério. Ali o assunto eram os corpos, no cemitério a conversa já era com a memória.³⁴⁹

Seu momento de maior desafio emocional e existencial enquanto funcionária de autópsia é quando Vanda encontra Isabel, a tia de uma jovem que morrera asfíxiada. A mulher

³⁴⁶ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 102-104.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 116.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 102.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 199-200.

espera na recepção pelo laudo do IML com a *causa mortis*. É Vanda quem lhe entrega, Isabel faz algumas perguntas e então pede para vestir a sobrinha com as roupas que levou, enquanto o carro da funerária não chega. Ela concorda, leva a mulher para a sala onde está o corpo e as duas acabam conversando um pouco. Enquanto vestem o cadáver da menina morta, Isabel lhe conta sobre as razões para que a jovem tirasse a própria vida, as circunstâncias em que o corpo fora admitido, sua relação com a sobrinha... Vanda então perde o referencial que tinha do conceito de corpo em sua relação com a morte:

— A tia da menina falou da importância de cuidarmos bem dos corpos das pessoas que morrem. [...] eu sempre procurei caprichar, porque, afinal, para os parentes, o corpo é a lembrança da pessoa que vivia. Mas eu nunca tinha pensado no amor que a gente tem pelo corpo da pessoa que morreu e que, enquanto não começa a apodrecer, está lá para ser amado e protegido. A gente ama o corpo da pessoa que morreu, foi isso que eu entendi hoje. Desde que ela saiu de lá, junto com o carro funerário que levou o corpo da sobrinha, eu não parei de pensar nela. [...] Fiquei com mais vontade de fazer medicina. Nunca achei meu trabalho ruim, mas hoje foi estranho mexer com os corpos. Não porque estavam mortos, mas porque tinha gente esperando por eles.³⁵⁰

Embora Vanda e Maria Joana sejam atravessadas por experiências decepcionantes, traumáticas e/ou desafiadoras, que colocam à prova suas formas de ver o mundo e se relacionar com as pessoas, as duas irmãs parecem crescer com esses eventos: aprendem, refletem, se fortalecem e produzem. Ao fim do romance, Vanda dá à luz uma menina, presta o vestibular e, com o apoio da irmã, continua determinada em seu plano de se tornar médica. Maria Joana mantém seu entusiasmo pela poesia e a literatura, além de nutrir também desejos para o futuro e questionamentos sobre si e sua vida, ainda que dentro de um universo adolescente:

Gostaria de ter um dicionário. Gostaria de ter um namorado mais velho que gostasse de poesia feminista e ouvisse o que ela tem a dizer. Gostaria de ter um skate só dela. Quando tiver um filho, daqui a muitos anos, será como o de Vanda, sem pai. Talvez queira uma namorada da mesma idade que ela. Ou sua professora de geografia.
[...]
Ela lê poesia norte-americana e gosta. Assim como gosta de Michael Jackson e chorou muito quando soube da morte dele, [...]. Queria ter um skate só dela, sair pela rua se escondendo e surgindo entre os postes e prédios, andar a madrugada inteira e dançar como Michael Jackson dançava.³⁵¹

Isso posto, minha percepção é de que Maria Joana e Vanda experimentam a dinâmica da vida e do estar no mundo de maneira mais afirmativa, e demonstram como uma subjetividade que observa o mundo e a partir dessa observação produz conhecimento não implica ter aniquilada a capacidade de ser atravessada por esse mundo, de experimentá-lo, e transmitir

³⁵⁰ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 243-244.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 281-282.

tanto conhecimento aprendido quanto vivido, como defendeu Agamben, ao desenvolver sua ideia de destruição da experiência. Ideia essa que já foi alvo de críticas...

8.

Nesse sentido, é em oposição a essa ideia agambeniana de impossibilidade de existência e de transmissão da experiência que Georges Didi-Huberman se articula, em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, apontando para o que seria uma interpretação equivocada de Agamben do texto de Benjamin:

Agamben, como vimos, encara todo o contemporâneo sob o ângulo de uma *destruição da experiência*, e funda sua tese sobre uma leitura de Benjamin [...]. Trata-se, certamente, para Agamben, de uma *destruição efetuada*, acabada [...] Agamben converte a “queda” diagnosticada por Benjamin em ocorrência passada, em “destruição” sem recurso.
[...] O que Benjamin descreve é, sem dúvida, uma destruição efetiva, eficaz; mas é uma *destruição não efetuada*, perpetuamente inacabada, seu horizonte jamais fechado.³⁵²

Assim, embora ambos os autores pareçam caminhar em consonância de pensamento — apoiando-se nas ideias de Walter Benjamin sobre o assunto, e apontando para o ofuscamento e a opressão a que a grande luz do conhecimento/poder submete os indivíduos na modernidade —, cada um seguirá sua própria linha de pensamento, muito divergentes entre si.

Ao desenvolver sua análise acerca da transmissão da experiência na modernidade, como já foi mencionado neste capítulo, Didi-Huberman parte de uma oposição entre duas imagens de luz — uma “luz ofuscante do poder” (*luce*) e os “frágeis lampejos intermitentes das imagens” (*luciole*) —, resgatadas de dois momentos em que o poeta, escritor e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini fez uso dos vaga-lumes como metáfora para o estado da sociedade e da cultura italianas, durante e após a Segunda Guerra Mundial.

A primeira imagem está em uma carta, escrita no início de 1941 a seu amigo, Franco Farolfi. Nela, Pasolini compara os vaga-lumes vistos numa noite nas colinas de Roma à juventude que insiste, mesmo durante a guerra — momento em que o fascismo encontra-se no poder na Itália —, a se manter sorridente, alegre e desejante. Ainda que às escondidas, no escuro, sob risco de serem capturados. No último trecho da carta a Farolfi citado por Didi-Huberman, está a descrição de como Pasolini e alguns amigos, depois de uma noite bebendo e vagando pelo *bas-fond* romano, são quase descobertos nas colinas por facho de luz das autoridades fascistas, sempre vigilantes. E depois a fuga e o esconderijo numa clareira, onde o modo como Pasolini relata seu comportamento e dos amigos também se assemelha bastante ao dos vaga-lumes, que reluzem intermitentemente próximos das águas.

³⁵² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. *Op. cit.*, p. 119-121.

A segunda imagem é a de um ensaio famoso de Pasolini sobre o desaparecimento dos vaga-lumes, datado de 1975. Se na juventude o uso dos vaga-lumes representava a resistência e a sobrevivência de um modo de existir, passados mais de trinta anos, o poeta italiano vai se utilizar de um fato de calamidade ecológica — a extinção daqueles insetos pela poluição dos rios e do ar em Roma, que acontecera progressiva e rapidamente dos anos 1960 até aquele momento —, para discorrer sobre a morte cultural das camadas mais pobres do povo italiano, que teriam sucumbido ao fascismo industrial capitalista do regime democrata-cristão instaurado após a Segunda Guerra Mundial.

Será no tom derrotista de Pasolini, expresso em seu texto de 1975, que Didi-Huberman entrevê uma semelhança com a filosofia de Giorgio Agamben, que estaria constituída, segundo ele, a partir da ideia de uma completa destruição da experiência, que seria então seguida de uma “redenção pela transcendência”³⁵³. Isso porque, para sustentar o fim da experiência na modernidade, Agamben advoga pela impossibilidade de sua existência pela via da linguagem, pois, justamente por ser um dispositivo da cultura, a linguagem não poderia abarcar uma experiência que teria sido eliminada por essa mesma cultura.

Pelo olhar de Didi-Huberman, Agamben será então o filósofo do apocalipse, por aproximar história de destruição, como aponta o autor: “Essa descrição do tempo presente — formulada sobre a base de uma situação de guerra total — constitui uma verdadeira matriz filosófica: é a partir dela que [...] será formulada toda uma série de reflexões em que [...] toda transformação será pensada como destruição”³⁵⁴.

O autor conclui que o pensamento de Agamben se pauta, portanto, num messianismo com traços religiosos, pois, se o presente é “terra arrasada”, o que é possível após essa destruição total seria um futuro, só que um futuro outro, que não é uma continuidade no tempo, mas sim uma transformação do que se vivera até então, afinal, a destruição foi completa. O que viria ocupar esse lugar seria uma verdade que vem de fora do tempo, em que o acontecimento surge como revelação.³⁵⁵ Por essa via de análise, Agamben estaria opondo às luzes do experimento científico moderno e do poder totalitário, que teriam vindo aniquilar a experiência, a luz do horizonte redentor, que clareia depois da destruição. Contra uma grande luz, outra grande luz, que ascenderia no horizonte após o fim dos tempos.

Isso posto, o que se nota é que Didi-Huberman concentra sua reflexão sobre a experiência a partir das existências e das contingências, mais preocupado em contextualizar um

³⁵³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. *Op. cit.*, p. 77.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 76.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 80.

existir do que idealizar um porvir. Por esse aspecto, pode-se talvez afirmar que sua filosofia seja a do “agora” (ou do “dentro”), na medida em que valoriza tanto as materializações históricas quanto as subjetivas que atravessam barreiras para se manifestar na linguagem. Já Agamben constrói uma filosofia especulativa, elucubrando existências para além das imagens — ou seja, para além daquilo que aparece, que acontece —, num movimento em direção a um “fora”. Nesse sentido, o fato de sua filosofia ser orientada por um messianismo faz com que ela dirija sua visão para um “além” do tempo histórico, que se debruça tanto sobre o antes e o depois do ser e do mundo como os conhecemos.

De fato, Agamben parece se equivocar, na primeira parte de seu ensaio, ao se arvorar no início do texto de Benjamin para sustentar que não é mais possível a experiência na modernidade. Afinal, como Didi-Huberman acertadamente aponta, Benjamin fala em queda, não em extinção. E, para além disso, o autor também demonstra e identifica modos de expressão dessa experiência em *Sobrevivência dos vagalumes*. Porém, como já vimos anteriormente neste capítulo, em “Ensaio sobre a destruição da experiência” Agamben tem por objetivo maior explorar a formação do modo de subjetivação moderno — e como ele afeta a experiência e sua transmissão —, sendo esse o assunto que ocupa a maior parte do raciocínio do filósofo nesse ensaio.³⁵⁶

Nesse sentido, é interessante como em “Experiência e pobreza”, ao mesmo tempo em que Walter Benjamin se ocupa em mapear a debilidade e o empobrecimento da experiência e de sua transmissão, ele também não deixa as questões que dizem respeito ao sujeito passarem despercebidas.

Quando observa o barbarismo da arte de Paul Klee, Benjamin afirma que suas figuras humanas, na expressão de sua fisionomia, obedecem “ao que está dentro. Ao que está dentro, e não à interioridade: é por isso que elas são bárbaras”³⁵⁷. Embora não esmiúce a colocação, talvez seja possível inferir que essa é uma crítica à desmaterialização empreendida pela forja do sujeito nos termos da metafísica ocidental, como Agamben desenvolve em suas reflexões. Esse “dentro” do ser humano que Benjamin vê ganhar lugar nas figuras de Klee talvez possa ser definido como um ponto de obscuridade desse sujeito metafísico, que extrapola a meditação, a racionalização e a interpretação a partir das premissas do experimento, e que teria sido identificado por Benjamin. Um ponto inexplicável porém tangível, que se expressa e ganha corpo sem no entanto ser capturado pela cultura.

³⁵⁶ Três das quatro seções do ensaio, que equivalem a 56 das 61 páginas do texto, conforme a edição usada para esta tese.

³⁵⁷ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *Op. cit.*, p. 116.

Mas se nessa análise das figuras de Klee não é tão óbvio o que Benjamin quer dizer ao fazer uma diferenciação entre “dentro” e “interioridade” — o que se pode é apenas especular o que o filósofo teria quisto dizer —, ao discutir as histórias de ficção científico-fantásticas de Paul Scheerbart, Benjamin indica mais claramente que se trata do barbarismo da recusa da cultura ocidental aos moldes do século XIX e início do século XX:

Scheerbart se interessa pela questão de como nossos telescópios, aviões e foguetes *transformam os homens antigos em criaturas inteiramente novas*, dignas de serem vistas e amadas. De resto, essas criaturas também *falam uma língua inteiramente nova*. Decisiva, nessa linguagem, é a dimensão arbitrária e construtiva, em contraste com a dimensão orgânica. É esse o aspecto inconfundível na linguagem dos *homens de Scheerbart*, ou melhor, da sua “*gente*”; pois tal linguagem recusa qualquer semelhança com o *humano, princípio fundamental do humanismo*. [...] *Nenhuma renovação técnica da língua, mas sua mobilização a serviço da luta ou do trabalho* e, em todo caso, *a serviço da transformação da realidade*, e não da sua descrição.³⁵⁸

Nessa passagem, Benjamin parece sugerir que, ao imaginar *gente e linguagem* novas, as histórias de Scheerbart apresentam uma dupla recusa: da cultura europeia do século XIX e de seu modo de subjetivação, instituído pela metafísica e o humanismo. Mas, para além disso, também chama a atenção nessa análise que Benjamin fale em uma linguagem utilizada por criaturas outras, ou seja, por subjetividades que se forjam de novos modos, e que manipulam a língua para transformar a realidade, numa espécie de interpenetração metamórfica. E, ao mesmo tempo em que menciona uma “língua inteiramente nova”, Benjamin também aponta como essa língua não possui “nenhuma renovação técnica”. Ou seja, continua sendo a mesma linguagem, e não uma completamente outra.

Por essa perspectiva, o pensamento de Benjamin, no que diz respeito à relação entre subjetividade e linguagem, também parece divergir do de Agamben, que conceitua essas duas entidades com bastante rigidez. A formação do sujeito aparece como uma constituição estanque, imutável e contingencial, construída por uma cultura e incapaz de perfurar os modos de subjetivação, aquisição e transmissão de conhecimento instituídos pelo grupo humano a que pertence. Na realidade, essa concepção de sujeito sugere uma orientação de pensamento ainda guiada pela mesma dicotomia sujeito-objeto que forjou a ideia metafísica de sujeito, posicionando-o no lugar do objeto, ou seja, aquele que sofre passivamente a atuação de agentes externos, mantendo-se disponível para manipulação e observação.

É por essa razão que a entrada na linguagem será considerada por Agamben como o decreto do fim da possibilidade de acesso a qualquer tipo anterior de experiência: de

³⁵⁸ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *Op. cit.*, p. 117. (grifos meus)

subjetividade infante, que aprende e experimenta o próprio corpo e com o próprio corpo, a criança que fala (e depois escreve) saltaria sem gradações ou desvios à condição de sujeito metafísico, altamente psicologizado, (re)produtor de conhecimento. Não à toa, subjetividades e uma linguagem novas só se tornam possíveis para Agamben em uma realidade outra, fora da História.

Ao mesmo tempo, não creio ser irrelevante o fato de que, ao preconizar o abandono até o limite dos elementos da cultura, para se trabalhar somente com o que seria aproveitável dela, Benjamin analisava o estado de sociedades ocidentalizadas de cerca de noventa anos atrás. A Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria, a da Argélia, a do Kosovo e da Bósnia, a do Iraque, a de Ruanda, a do Afeganistão ainda não haviam ocorrido... Quando Walter Benjamin morreu, Israel ainda não havia sido implantado. Não havia internet, *smartphones*, *bitcoins* nem Vale do Silício... Também não se falava em Antropoceno ou crise climática.

Minha intenção aqui não é defender uma ideia de progressão continuada, em que o capitalismo, a tecnologia e a brutalidade colonialista, aliados, escalam sem cessar (embora essa pareça ser a realidade hoje). Enquanto escrevo, me vem à mente os seguintes versos: “Nem todo trajeto é reto/nem o mar é regular”³⁵⁹. Acredito que o tempo e as coisas do mundo não transcorrem de forma essencialmente linear; como também os eventos não estão intrinsecamente concatenados. Além disso, muito embora os documentos de uma sociedade e de uma época possam ser considerados como testemunhos históricos, e portanto nos ajudar a formar uma ideia do que essa sociedade e sua época tenham sido, não creio que esse material possa ser usado para estabelecer uma comparação com o estado de coisas no nosso próprio tempo, que experimentamos, em vez de apenas ler/ouvir sobre. É claro, até mesmo a imagem que fazemos do que vivemos é passível de interpretações; de ser influenciada pelos nossos pontos de vista.

Apesar de tudo isso, noventa anos passados, a impressão é de que há cada vez menos espaço para uma “transformação da realidade” — aquela que Benjamin entreviu nas obras de Scheerbart, com gentes e um uso da linguagem todo outro —, enquanto a capacidade avassaladora do poder continua a desmobilizar, despotencializar e silenciar.

Por esse ângulo, é compreensível que, nos anos 1970, diante da escalada do capitalismo industrial no pós-guerra italiano, tanto Pasolini tenha tomado a desapareição dos vaga-lumes como metáfora para uma visão pessimista do contexto em que vivia quanto Agamben tenha pensado sobre a aniquilação da experiência na contemporaneidade. Num cenário como esse,

³⁵⁹ DINUCCI, Kiko. Cobra rasteira. In: *Metá Metá: Metal metal*. YB Music, 2012, 41’01”.

torna-se extremamente sedutora a ideia de um outro tempo, anterior ou posterior ao que vivemos, em que, fora da História, uma experiência com a linguagem talvez tenha sido possível, e, em vez de se tentar fazer uma nova cultura a partir dos restos de outra, num futuro, a exigência será fazer tudo de novo, do zero, em um novo tempo.

Além disso, ao relembrar as reflexões desenvolvidas no início deste capítulo, sobre a sensação de quebra e desconexão geracional e social presentes nas histórias de Bracher, entrevejo no pessimismo de Pasolini e Agamben mais uma descrença na experiência enquanto produção coletiva, do que na capacidade das subjetividades de narrar e transmitir experiências pessoais. Talvez por essa mesma razão, a ideia de uma nova formação comunitária para Agamben seja impossível de ser feita dentro desse tempo histórico, pois, uma vez que a suposta unidade de perspectiva fora quebrada, estilhaçando os pontos de vista, ela não pode mais ser reconectada e, assim, produzir uma comunidade. Como uma louça que se parte em muitos cacos, impossível de ser reconstituída.

9.

Terça-feira. Primeiro de outubro de 2024. Belo Horizonte. 06:47. Fui dormir depois de ler sobre experiência, linguagem e infância em Agamben. Acordei pensando sobre o que seria não ter linguagem. Mais do que isso, sobre o que significaria perder a capacidade de se comunicar. Por algum defeito congênito ou dano neurológico. Pensei na minha prima que nunca aprendeu a falar, não se sabe se por uma síndrome desconhecida ou pelas complicações decorrentes de um parto natural mal assistido. Ela tem sua maneira de se comunicar, uma gama restrita de palavras só dela, que ela articula, acompanhando-as de gestos, expressões de rosto e balbucios. Não exatamente como a maioria de nós, mas muito também como todos nós. Lembro de que na adolescência, quando ela e a mãe iam nos visitar, as duas brigavam bastante. Ela queria fazer coisas que não eram possíveis ou próprias, a mãe impedia, dizia que não podia e ela fazia força (a mãe tinha que segurá-la), gritava, grunhia. Não me esqueço do dia que assisti mais de perto a uma dessas cenas... os olhos dela, cheios de revolta incontida. Uma adolescente transgindo limites, não como qualquer outra, mas muito também como todas as outras.

Enquanto escovava os dentes, também pensei: E as crianças? E a infância? E os meus gatos? E pensei sobre a experiência transcendental da linguagem para Agamben (*experimentum linguae*, como ele a nomeou), “cujos limites não são buscados fora da linguagem, em direção ao seu referente, mas em uma experiência da linguagem como tal, em sua pura autorreferencialidade”³⁶⁰. Para o autor, esta é a experiência da infância. Me perguntei se essa experiência não seria a de pensar sem verbalizar, porque ainda não se adquiriu uma língua, e que este pensamento, quando se externa, se faz com voz mas sem *logos*, fora da História, como balbucio. Lembro dos versos de Lulu Santos: “É uma ideia que existe na cabeça e não/tem a menor pretensão de acontecer”³⁶¹.

Ao ler sobre o *experimentum linguae*, me sinto seduzida, encantada, tentada a pensar sobre ele. A ideia é convidativa, instigante: um acontecimento que se dá com a língua apenas, transcendental. Tomado de empréstimo à ideia kantiana de um experimento da razão pura e da busca pela essência da linguagem heideggeriana, Agamben afirma que “esse expandir-se da palavra é ‘o passo atrás do pensamento’”³⁶². No entanto, essa língua pura e essencial, a qual

³⁶⁰ No original: “[un’esperienza] in cui i limiti del linguaggio non sono cercati al di fuori del linguaggio, in direzione del suo riferimento, ma in un’esperienza del linguaggio come tale, nella sua pura autoreferenzialità.” AGAMBEN, Giorgio. *Infanzia e storia: distruzione della esperienza e origine della storia*. Op. cit., p. X (tradução minha).

³⁶¹ SANTOS, Lulu. Apenas mais uma de amor. In: *Pop Brasil*. Warner, 1983, 47’56”.

³⁶² No original: “Questo spezzarsi della parola è ‘il passo indietro del pensiero’”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Infanzia e storia: distruzione della esperienza e origine della storia*. Op. cit., p. XI (tradução minha).

teríamos experimentado na infância, não parte de um pressuposto de impossibilidade ou falta, como algo que se estrutura como menor, inferior, prototípico ou defeituoso com relação a outro algo, íntegro; completo. Para Agamben, “a aposta da infância é, em vez disso, que da linguagem seja possível uma experiência que não seja simplesmente uma sigética ou um defeito dos nomes, mas da qual se possa, pelo menos até certo ponto, indicar a lógica e demonstrar o lugar e a fórmula”³⁶³.

Por outro lado porém, essa experiência que acontece antes do encontro do sujeito com uma língua coletiva — que leva o pensamento a se estruturar dentro de e em relação com um discurso social, histórico, “mundano” — surge para Agamben como um ideal, que no entanto ocupa um espaço vazio, fora da articulação contingencial entre língua (a-histórica/potência) e discurso (histórico/ato), parte de um outro “mundo”.³⁶⁴ Segundo o autor, a voz humana, que poderia se forjar a partir de uma língua essencial, pura, torna-se impossível, o vazio para sempre perdido no momento em que o ser humano sai da infância para entrar para a História.

Em sua reflexão sobre a relação entre experiência da linguagem e História, Agamben concentra-se, portanto, na experiência da intransitividade da linguagem na infância. Mais do que isso, Agamben parece também preocupado com aquilo que escapa aos pontos de toque, que se perde; com o que se mantém impartilhável no momento em que passamos à esfera da linguagem compartilhada.

O único conteúdo do *experimentum* é que há linguagem e isso não podemos representar, segundo o modelo que dominou nossa cultura, como uma língua, um estado ou um patrimônio de nomes e regras que cada povo transmite de geração em geração; isso é mais a ilatência (*verdade*) impressuposta que os homens sempre habitaram e na qual, falando, respiram e se movem. Apesar dos 40 mil anos do *homo sapiens*, o homem não tentou ainda assumir essa ilatência, a fazer a experiência de seu ser falante.³⁶⁵

³⁶³ No original: “La commessa dell’infanzia è, invece, che del linguaggio sia possibile un’esperienza che non sai semplicemente una sigetica o un difetto dei nomi, ma della quale sia possibile, almeno fino a un certo punto, indicare la logica ed esibire il luogo e la formula”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Infanzia e storia: distruzione della esperienza e origine della storia*. Op. cit., p. XI (tradução minha).

³⁶⁴ *Ibidem*, p. XIV.

³⁶⁵ No original: “Il solo contenuto dell’*experimentum* é che vi è linguaggio e questo noi non possiamo rappresentarcelo, secondo il modello che ha dominato la nostra cultura, come una lingua, uno stato o un patrimonio di nomi e di regole che ciascun popolo si trasmette di generazione in generazione; esso è piuttosto l’illatenza impressupponibile che gli uomini già sempre abitano e in cui, parlando, respirano e si muovono. Malgrado i quaranta millenni dell’*homo sapiens*, l’uomo non si è ancora veramente provato ad assumere questa illatenza, a fare l’esperienza del suo essere parlante”. *Ibidem*, p. XIV (grifos do autor, tradução minha).

Volto a deitar e algumas perguntas insistem em me perseguir: a experiência da linguagem para Agamben é o pensamento intraduzível? Estruturado sobre uma língua própria, num sistema único e particular?

Cerca de quarenta e cinco minutos depois, acordo de fato e me levanto. Limpo rapidamente a casa, preparo o café da manhã e começo a escrever e estudar. Toda a reflexão do pós-sono parece tão distante, como se não tivesse existido. E, justamente por isso, parece inútil retomá-la. Embora tentadora.

10.

Tudo o que temos em nosso corpo — e o nosso corpo é tudo o que temos — veio do mundo. O que damos ao mundo às vezes é uma devolução, às vezes é ele reelaborado, às vezes é invenção.³⁶⁶

[...] É claro que nós só temos a nós mesmos para nos fazer e desfazer, e nós mesmos e nossas vidas são sinônimos, [...]³⁶⁷

Seu *Orlando*, Virginia, é um livro sobre a metamorfose da subjetividade, não apenas sobre a mudança de sexo. A primeira metamorfose revolucionária é a poesia. A possibilidade de mudar o nome de todas as coisas, aí incluídos os nomes próprios.³⁶⁸

A especulação de Agamben é valiosa, sedutora... Imaginar um mundo porvir. No entanto, um imaginar que não ganha corpo e que não vem ao mundo, não existe de fato. Como cápsula guardada, atravessa o tempo: eterno porém invisível. Assim, embora haja na linguagem uma carga histórica, além de ela ser dispositivo para discursos que se estruturam coletivamente, moldando as subjetividades, ela ainda é o que temos de material para lidar.

Se, no entanto, reflito um pouco mais, percebo que esse modo de pensar a produção escrita e das subjetividades a partir dela ainda está ligado a uma ideia que consiste em pensar no sujeito como elemento passivo, unicamente atravessado e produzido pelo fora, como se a linguagem simplesmente nos atravessasse e nos desse uma forma. Em vez disso, penso se não seria possível pensar em uma interação mútua entre o sujeito e tudo que lhe atravessa, ambos elementos ativos e produtivos.

[Quinta-feira. 12 de dezembro de 2024. Belo Horizonte. Sessão de terapia *online*. Eu e o João (o terapeuta) conversamos sobre o sonho que tive com a Beatriz Bracher. Já estamos nos encaminhando para o final da sessão quando manifesto o incômodo que tenho com meu processo de produção de escrita. Ele me pergunta por que isso é um problema para mim, começo a descrever meu modo de pensar (anômalo, constelado, fugitivo). Não me ajuda a escrever, resulta em uma escrita meio que “estrada esburacada”.

³⁶⁶ BRACHER, Beatriz. Notas para o depoimento sobre “literatura e vida: experiência e gesto criador”. *Op. cit.*, p. 268.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 272.

³⁶⁸ No original: “*Ton Orlando, Virginia, c’est un livre sur la métamorphose de la subjectivité, pas uniquement sur le changement de sexe. La première métamorphose révolutionnaire est la poésie. La possibilité de changer le nom de toutes les choses, y compris les noms propres*”. PRECIADO, Paul B. *Orlando – minha biografia política*. *Op. cit.*, 23’48” – 24’05” (tradução minha).

O João responde que, pela minha descrição, parece que meu pensamento e meus procedimentos para ir controlando seu fluxo e escrever são muito mais frutíferos e “agraciados” do que o modo como eu os sentia. Que o que eu via como defeito era, na verdade, uma qualidade: escapar, não conseguir manter uma linha de raciocínio reta, tipo autoestrada.

A sessão acaba, mas o assunto continua em mim. Sigo refletindo. Sobre meu processo de aprendizado, principalmente em meus anos escolares, que sinto ter sido de uma indigência, de uma falta de ensino de produção escrita. Durante a sessão, o João falou no recurso da leitura, como algo que ensina, capaz de transmitir uma técnica. Mas, por exemplo, dá para aperfeiçoar habilidades de corte e costura desmontando uma peça já pronta, e depois reproduzindo-a. Agora, não tem como desmontar um livro para dele extrair um molde de como ele foi elaborado. E, se eu copiar um livro todinho, ainda assim não aprenderei a escrever melhor.

Ao mesmo tempo, não sei se o que eu gostaria de ter tido sequer existe. Aprender a controlar, compreender e externar o pensamento. Só sei que pensar e escrever para mim é algo tão dolorido, que por isso fico achando que não devo ter sido ensinada a fazer isso direito. Continuo pensando, lembro do que Kunichi Uno fala sobre a crueldade do pensamento para Artaud. E então, mesmo não tendo bem certeza se o que eu estou pensando de fato procede, tendo a crer que não há uma maneira de se ensinar a pensar, que tem um âmbito do pensamento que é muito muito singular, inalterável. E um pouco (ou muito) involuntário, uma manifestação que responde a uma natureza própria, física mesmo, não a um condicionamento. Podemos ser convencidos de alguma ideologia, podem nos fazer acreditar numa história, mas o jeito com que o nosso corpo pensa, assimila, é nosso. E essa maneira de pensar, que seria de cada um, se reflete na escrita, o pensamento que se desenvolve externamente, e que portanto será também algo muito específico, singular, próprio. E justamente por isso, cruel. Porque é impassível, intransigente, inflexível.

[Tenho meus sistemas, sempre os tive, na escola, na universidade, em casa. Idiossincráticos, como todos o são, mas perfeitamente entendíveis por aqueles que precisaram consultá-los. [...] Toda pessoa é uma nova teoria do conhecimento. Conhecer seus sistemas de organização do que quer que seja, livros, roupas, novas relações, é conhecê-la. Coisa em que sempre tive curiosidade.³⁶⁹]

Reflito sobre minha forma de pensar, como minha cabeça funciona. Me lembro das muitas e muitas e muitas situações, ao longo da vida. Enquanto minha mãe, meu pai, as professoras do colégio ou o padre durante a homília falavam, eu ouvia. Por pouco tempo. Ouvia,

³⁶⁹ BRACHER, Beatriz. *Não falei. Op. cit.*, p. 91.

até que uma palavra cintilasse de seus discursos e acendesse um lugar na minha cabeça, que eu nunca saberei precisar qual é, não tenho controle sobre as associações que meu cérebro faz. Um pouco como os elementos químicos, que se atraem por suas características, inevitavelmente.

Meus olhos e meu corpo continuavam ali, fixos. Não davam indícios da minha falta de atenção, nem eram responsáveis por estragar a concentração dos outros. Mas minha “cabeça” não estava mais presente, e sim fazendo mil associações e reflexões por conta própria. Meu pensamento dera a mão àquela única palavra, e eu já estava pensando uma porção de outras coisas, que nada tinham a ver com o que estava sendo dito.

Quando me dava conta do que tinha acontecido (saía do transe), voltava a ouvir a voz do padre, da professora, do meu pai ou da minha mãe. Mas nada sabia do que estavam falando. Tinha perdido a linha.

Isso também acontece muitas vezes quando sou eu que estou falando.

Perco a linha.]

E depois a retomo. Nessa entrada, refletia justamente sobre a interação entre uma forma de pensar e como ela poderia tanto ser atravessada pelo fora, como também ser elemento que produz e se produz junto a esses elementos do fora a que é exposta. Essa relação tensa (porque duplamente ativa) que pode se estabelecer entre subjetividade e linguagem parece estar presente na forma como Antonin Artaud concebia o pensamento. Como observa Kunichi Uno, para Artaud o próprio ato de pensar produz atravessamentos na estrutura do sujeito, pelo que ele contém de materialidade e potência de afetar. Essas afetações entre linguagem e sujeito geram então um embate de forças, considerado por Artaud como cruel em vários níveis e por algumas razões.³⁷⁰

Por um lado, o pensamento enquanto manifestação cruel ganha seu caráter de violência pelo que tem de invasivo. Uno afirma que “pensar é cruel porque, se conseguimos pensar, esse pensamento nos invade, penetra nosso ser, rompe toda a espessura de nossa vitalidade [...], tudo o que é gravado no corpo”³⁷¹. Pensar então, para Artaud, tem como gérmen uma reação ao que vem de fora, e que desestrutura o estado de coisas em uma determinada entidade. “O pensamento é” assim “cruel porque ele sempre afronta o que vem de seu exterior, o que é impensável, o que continua a ameaçá-lo, manifestando-se como caos ou desordem. A crueldade

³⁷⁰ UNO, Kunichi. Variações sobre a crueldade. In: *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012, p. 33-41.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 33.

do pensamento é um signo da invasão do estrangeiro”³⁷². Essa crueldade se expressa também numa constante necessidade de reavaliação e renovação às prescrições internas para a construção do pensamento. Pensar, então, será também “cruel, sobretudo porque nunca conseguimos pensar como se deve [...] na medida em que um pensamento nunca faz o espírito funcionar com algumas regras conhecidas, mas reencontra a cada vez materiais e corpos desconhecidos”³⁷³.

Por essa perspectiva, o pensamento exige dele próprio, de quem pensa e do que é pensado ou faz pensar um deslocamento, o abandono de uma condição de estagnação e/ou repouso. O ato de pensar se estrutura portanto como um exercício em que os elementos envolvidos são afetados e transformados.

Falando da “materialização do pensamento nas palavras”, Artaud designa, sem dúvida, o pensamento como o processo mais profundo que trabalha a matéria. No pensamento e nos esforços de pensar, ele sofre uma estranha violência e, ao mesmo tempo, inflige a violência ao pensamento. É assim que o pensamento é cruel. Aquele que pensa, o que pensamos e o próprio pensamento sofrem igualmente a crueldade. Esta crueldade mina e transforma o sujeito e o objeto do pensamento e, sem dúvida, a própria condição do pensamento.³⁷⁴

Dentro dessa dinâmica, a linguagem é elemento fundamental para a constituição do pensamento, ao mesmo tempo em que o perturba. Isso porque, para Artaud, ela não é considerada apenas como um código, mas como “o corpo do pensamento, a parte quase material do pensamento”³⁷⁵. Quando ela porém entra em jogo, e é deslocada e manipulada, resiste, impondo-se. Assim, “o pensamento faz uso da linguagem, mas a linguagem bloqueia e paralisa o pensamento”³⁷⁶. Como última variável, Uno aponta para uma ambiguidade da linguagem, no que diz respeito à sua materialidade, pois, embora seja “o corpo do pensamento [...], em relação ao corpo orgânico, ela pertence ao incorpóreo”, mantendo-se portanto “sempre localizada no limiar entre o corpóreo e o incorpóreo”³⁷⁷.

Essa condição paradoxal da linguagem — de ser um corpo ao pensamento, mas um incorpóreo ao corpo orgânico — me faz pensar nos atravessamentos a que uma subjetividade é exposta e no trabalho que ela opera neles e a partir deles. No conto “O que não existe”, embora Helena seja confrontada com as diferentes perspectivas de mobilização subjetiva do exercício

³⁷² UNO, Kunichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. *Op. cit.*, p. 34.

³⁷³ *Ibidem*, p. 33.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 34.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 35.

³⁷⁶ *Loc. cit.*

³⁷⁷ *Loc. cit.*

de pensar e escrever, vemos mais os desdobramentos do exercício do pensamento sobre a personagem, afinal, o conto se passa justamente após a escrita e desescrita da tese, e o momento em que ela busca meios de colocar novamente o pensamento em um devir produtivo com seu objeto.

Já em uma passagem de *Antonio*, conseguimos ter uma ideia melhor de como a experiência de ser afetada e afetar o pensamento transcorre com Isabel, quando esta entra em um devir de pensamento e escrita.

Ao narrar a Benjamin as circunstâncias que precederam o surto e a internação de Teodoro, a personagem relata como se deu a redação de seu memorial para o concurso de professor titular na USP, de acordo com ela, “de uma forma completamente diferente da que havia previsto no início”³⁷⁸. À época, Teodoro e Benjamin (este último com mais ou menos 12 anos de idade) moravam com Isabel. O transtorno mental de Teodoro se agravava, ele não conseguia estabelecer uma rotina, “a comida nunca estava de seu agrado e seus horários de fome eram completamente aleatórios, não tomava banho, dormia na rua junto com os mendigos duas, três noites seguidas”³⁷⁹. Por uma coincidência, Benjamin vai passar as férias com a família de sua tia, Leonor, e Raul resolve hospedar Teodoro em sua casa. Isabel então consegue estar sozinha e se dedicar à sua biografia acadêmica.

Depois de um período de convivência truncada com pai e filho (respectivamente seu filho e seu neto), Isabel se isola, entrando em um fluxo produtivo de hiperfoco, com “toda a energia voltada para escrever, escrever, escrever”³⁸⁰:

Tranquei-me em casa e escrevia o dia inteiro. Em vinte dias escrevi mais de trezentas páginas. Quase tudo lixo. Exatamente como o que criava à volta da escrivainha. Bitucas de cigarro, restos de sanduíche e pedaços de pizza fria, xícaras de café sujas, mais bitucas de cigarro, papéis amassados [...] garrafas d’água vazias, uma garrafa de pinga que, no final, já bebia no gargalo mesmo. [...] Pilhas de louça suja na pia, roupas amarrotadas em cima da cama por fazer, sacos de lixo que eu não encontrava tempo de levar para fora. Dei um mês de férias à diarista e desconectei o telefone, não queria nenhuma interrupção, seríamos apenas eu e o meu trabalho.³⁸¹

A sequência do relato demonstra a exacerbação de uma escrita ativada pelo corpo vibrátil, para utilizar a conceituação de Rolnik, em que a personagem dá vazão a modos de contato e apreensão do mundo menos familiares ao modo de subjetivação contemporâneo, que preza por uma construção de pensamento controlada, sensata e refletida. Em vez disso,

³⁷⁸ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. *Op. cit.*, p. 143.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 145.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 146.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 145-146.

Quase nem pensar eu pensava, as palavras vinham por uma onda diferente. O ruído externo, música, estalos com a boca, serviam para encobrir o pensamento e deixar a inteligência por conta das mãos, elas conheciam o caminho certo. Em algum lugar do meu corpo existia o conhecimento construído e armazenado nas últimas décadas, precisava apenas manter o fluxo desimpedido e ininterrupto entre esse armazém e minhas mãos. Fui tomada por um transe e entendi o que os escritores querem dizer quando falam que não controlam a obra. *O transe não vem de fora*, ele não alimenta a escrita, *ele é um ruído que bloqueia o pensamento social e responsável e convoca outra qualidade de pensamento a agir*. Meu rosto ficava quente, no final de alguma página que julgava especialmente brilhante eu gemia de gozo, urrava de prazer.

[Às vezes, você está há dias naquilo de escrever e apagar e, de repente, escreve algo bacana. Talvez um dia depois aquilo já não seja mais bacana, mas naquela hora pareceu ser. Quando isso acontece, me sinto como o Guga (*Kuerten*), quando ele faz aquele seu (*Beatriz faz a mímica de uma raquetada e a acompanha com um grito*) “aahnn!”. Porque é um esforço. Há muita coisa física quando estou lendo e escrevendo. **É um prazer grande, físico mesmo.**³⁸²]

Colocava música alta e dançava sozinha pelo apartamento. No final de horas de trabalho, em geral quando o dia amanhecia, tinha câimbras nas mãos e dores de cabeça insuportáveis. O estômago começava a dizer que existia. Hora de dormir, hora da pinga.³⁸³

[Eu não escrevo para o meu prazer; não há como ter prazer quando alguém gasta todo seu tempo escrevendo. É preciso escrever bastante para compreender o que significa escrever. É um trabalho difícil: cansa ficar sentado, dá câimbra nas pernas, o braço fica duro. A visão enfraquece, respira-se mal. O ar do quarto fica abafado. Esse tipo de vida deve antecipar a morte.³⁸⁴]

Nesses quatro últimos excertos, é possível notar uma relação entre subjetividade, seu pensamento, os estímulos de fora que estimulam esse pensamento, e também como o pensamento se faz linguagem escrita. Uma interação avassaladora. Nas palavras de Artaud, violenta, cruel. Mas que nem sempre precisa acontecer nesse grau de intensidade, como a própria Isabel percebe.

No caso da personagem, antes que sucumba, como teme Nijinsky ao vivenciar esse tipo de estado-limite do corpo quando escreve, ela é tirada de seu ensimesmamento vertiginoso: o vaso sanitário entope e ela é obrigada a chamar um encanador. Diante das circunstâncias, sente que precisa limpar e organizar minimamente a casa antes de entrar em contato com o profissional, “pois não se recebe uma pessoa na sua casa, mesmo um encanador, dessa maneira”³⁸⁵. E, nesse processo de arrumação e higienização da casa e de seu corpo, Isabel se dá conta de que essa outra via de afecção (experimentada ao extremo nos dias de “surto-escriptor”)

³⁸² BRACHER, Beatriz. Entrevista para o Paiol Literário. *Op. cit.*, s/p (os parênteses são do entrevistador, negritos meus).

³⁸³ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. *Op. cit.*, p. 146.

³⁸⁴ NIJINSKY, Vaslav. *apud*. UNO, Kunichi. In: *A gênese de um corpo desconhecido*. *Op. cit.*, p. 24.

³⁸⁵ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. *Op. cit.*, p. 149.

faz parte da experiência com a escrita, e que só pode trazer benefícios ao ser acolhida e trabalhada. No entanto, acolher essa outra esfera de sensibilidade — extrapessoal-extrassensorial-extrapsicológica-extrassentimental-extra-cognitiva, segundo Rolnik — não significa necessariamente estar sempre à beira do abandono da esfera sensível, da cognição. Como Isabel nota, há maneiras de se combinar o perceptível e o imperceptível, o captado e o intuído, sem desconexões extremas:

Arrumando e limpando, fiquei com pena de não ter feito isso todos os dias, não pelo resultado na casa, mas *na minha cabeça*. Trabalhar com as mãos, distraí-las, teria sido uma forma de meditação, uma pausa para as ideias se reassentarem, permanecendo o bom e boiando e soçobrando o ruim, soprado para fora pelo ar das janelas abertas e pela voz do meu canto. Teria funcionado uma arrumação assim, muitas arrumações assim durante os dias solitários e felizes, só para descansar a cabeça [...]³⁸⁶

Entretanto, essa experiência de quase-dissociação de Isabel também lhe serve para compreender a loucura, o “lado de lá”, que era o de Teodoro. Uma vez tocado o fundo, e tido então um vislumbre do universo do filho, ela sente-se capaz de tratar dele e de seu neto, Benjamin:

Agora seria diferente. Eu e a casa estávamos limpas. Filho, mãe, trabalho, casa e corpo tudo é uma coisa só. [...] na realidade tudo é um só, se um está doente, todos estão doentes, somos sempre o todo e isso não impede ninguém de ir em frente, trabalhar, amar e cuidar. [...] Se Teodoro e você precisavam de mim, não adiantava empurrar para os outros e achar que assim abria caminho para o meu trabalho, as coisas não funcionam dessa maneira. Resolvi ligar para Raul, saber como andavam as coisas. Estavam péssimas [...]³⁸⁷

Teodoro chega a retornar para a casa de Isabel, mas por pouco tempo. Logo depois tem um surto, quebra o apartamento quase todo, coloca sua mãe e seu filho em perigo. Talvez enxergar o “lado de lá” para Isabel tenha vindo tarde demais. Ou então, ter uma ideia não é experimentar. Tocar o fundo não significa submergir. E não haveria nada que ela pudesse fazer, àquela altura, para evitar o surto de Teodoro.

No âmbito da reflexão que foi produzida ao longo deste capítulo, é pouco o que pode se dizer acerca do enlouquecimento do personagem, afinal, não é possível saber exatamente o que acontece a alguém que perde a conexão, os pontos de contato entre os modos de perceber o mundo, e fica bloqueada por completo. Os desdobramentos com Teodoro sugerem que o pensamento talvez não pare de se produzir, mas que o corpo sozinho parece não dar conta. Pois,

³⁸⁶ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 149-150.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 151-152.

ao parar de falar, de escrever, ele explode, entra em surto. Por esse ponto de vista, falar, escrever, cantar... enfim, se expressar, seria um modo de dar vazão ao embate cruel e violento entre subjetividade, linguagem e pensamento. E por isso também um alívio.

Ou seja, o exercício da escrita não seria apenas como uma ideia que existe na cabeça e que, pelo desejo do escritor, se produz para comunicar essa ideia, mas sim um exercício do pensamento, que se processa conforme toma forma na escrita. Por esse aspecto, a escrita é um meio de trabalho do pensamento. Aqui, penso também que escrever amplia possibilidades, pois não é mais a linguagem, dentro da cabeça, impondo-se e se digladiando e constituindo o pensamento; mas um pensamento que se exterioriza e que, ao fazê-lo, se duplica. Assim, o pensamento escrito torna-se um pensamento-coisa, que, quando ganha corpo na escrita, torna-se outro, existência apartada daquele que a produz. E então, ao mesmo tempo que escrever é alívio, pois “libera” o que está se processando apenas no pensamento, por essa perspectiva, a escrita também pode ser considerada como uma outra dinâmica de contato das subjetividades com seu próprio pensamento ou com o pensamento de outros, ou ainda, com o pensamento coletivo, do *socius*.

CAPÍTULO 3
ESCRITA, TERRITÓRIO E (DE)FORMAÇÃO DE SUBJETIVIDADES

1.

Escrever é memória e esquecimento, dizem os teóricos. Escrevemos para nos lembrar, assim como também escrevemos para poder esquecer. Deixar registros, testemunhos, mas também desafogar a memória. Há tanto que é preciso saber que é melhor deixar informações por escrito, como uma memória ancilar, externa ao corpo. Uma cabeça nossa fora da nossa própria cabeça.

Escrever o caminho do pensamento é uma combinação disso. Escrevo para mostrar/contar minhas reflexões — dar a saber aos outros —, mas também para me lembrar delas — dar a saber a mim mesma. Ao mesmo tempo em que minha escrita sofre porque perco a linha, escrevo justamente porque sei que perderei a linha. E então releio a mim mesma, para fazer cintilar pontos na minha escrita. Pontos que, por sua vez, vão acender novas percepções e reflexões no meu pensamento.

A hipótese colocada à prova neste trabalho é de que Beatriz Bracher constrói em sua literatura um ensaio sobre a relação das subjetividades com a escrita. No primeiro capítulo, busquei mapear como ela injeta em sua obra reflexões sobre sua experiência com o exercício de escrever, fazendo então de sua literatura uma exposição de seu laboratório com a linguagem. No entanto, o ensaio de Bracher é extensivo, e a autora reflete também sobre as metamorfoses que a linguagem é capaz de operar subjetivamente, mas para além de sua própria subjetividade. De modo que sua obra parece sempre repetir (e tentar responder) a seguinte pergunta: “O que é ser um ‘bicho’ que escreve?”

Agora, releio o capítulo anterior e percebo que nele tangenciei a questão, ao discutir a ideia de experiência e sua expressão através da escrita e da linguagem. Por um lado, identifiquei uma sensação de perda ou de fim de mundo, que muitos dos personagens e personagens-narradores de Bracher expressam, sensação que articulei a partir das ideias de queda da experiência e da narrativa, e das discussões sobre como essas quedas acarretaram mudanças na definição daquilo que é considerado como conhecimento e nos modos de subjetivação modernos. Por outro lado, percebo também que — tendo em vista os principais autores com os quais criei uma interlocução para explorar essas questões no segundo capítulo, Suely Rolnik e Antonin Artaud (este último via Kunichi Uno) —, ao mapear as expressões das subjetividades que escrevem, me concentrei no descompasso, na eterna “briga” entre pensamento e matéria, tendo em mente o confronto inevitável entre a concepção de uma ideia e sua expressão pela linguagem.

Todavia, constatei nas narrativas de Bracher a existência de um desconforto, e que vai além de uma investigação sobre a perda de um modo de fazer e de existir enquanto sujeito na modernidade. E se há em sua literatura aqueles personagens que se lamentam ou comentam que nada é como antes — como caso emblemático, os três narradores-personagens de *Antonio*: Raul, Isabel e Haroldo —, não são eles os responsáveis pela sensação mor de perda/fim de mundo em sua obra, mas as histórias e personagens que expressam uma cisão ou tomam um olhar distanciado para o ambiente em que vivem e/ou foram criados.

A essa altura, volto a pensar no texto de Walter Benjamin³⁸⁸ e em seus “novos bárbaros”. Me pergunto se essas subjetividades que recusam ao máximo os elementos da cultura poderiam de certo modo ser comparadas a esses personagens e histórias “sem mundo” de Bracher. Me pergunto e não tenho a resposta. Minha experiência lendo Benjamin é de que seus escritos encerram muito mais do que aparentam e, devido a essa paradoxal amplitude concisa, é difícil restringir, dizer que não, que os novos bárbaros de Benjamin são definidos de determinada maneira, e que essa definição exclui tanto o que temos de expressão literária nas histórias de Bracher quanto de construção de subjetividades em seus personagens.

Entretanto, consigo entrever situações distintas, dois tipos de “queda”, por assim dizer. Por exemplo, na história de Mariana, de *Azul e dura*, quando a personagem e os amigos gravam e montam um filme completamente diferente do que tinham imaginado, desprezam uma carga cultural, estética e intelectual aprendida e adquirida, para apostar numa atitude composicional que poderia ser chamada de “bárbara benjaminiana”. Porém, não é esse episódio que faz com que Mariana se sinta profundamente fraturada e desvinculada do *socius*, mas quando toma consciência do mecanismo da lei, forma escrita na qual ela se arvorara depois da mudança para o Rio de Janeiro, ao que tudo indica por acreditar na “cegueira” e neutralidade dos códigos. Perceber que lei e justiça não são sinônimas foi avassalador para a personagem em termos de constituição subjetiva, causando a sensação de desconexão e derrocada. Talvez a você que está me lendo agora a resposta esteja clara. Eu porém não consigo definir se esse processo de aprofundamento e desnaturação no modo de ver o meio em que se vive e a consequente sensação de descolamento dele poderiam ser considerados como “barbarismos”.

Buscar porém essa definição não me parece ser o mais importante. Mais produtivo seria observar o que esse movimento proporciona. Pois se a relação que as subjetividades da literatura de Bracher estabelecem com a escrita é tensa, sofrida, dolorida, ela não o é apenas devido a um esforço para sua produção. A tensão no contato com a escrita tem sobretudo a ver com essa

³⁸⁸ Refiro-me aqui a “Experiência e pobreza”. *Op. cit.*

espécie de estranhamento ao meio, ocasionado por um “excesso” de percepção, por assim dizer. Muitos personagens de Bracher são pessoas que viram/veem “demais”. Pelo menos mais do que a maioria. Ou então são suas histórias que nos dão a ver “em demasia”, e parecem auxiliar num modo desconstrutivo de se aproximar da escrita. E essa desconstrução transcorre por uma via dupla. Por um lado, a experiência dos personagens com a escrita proporciona uma visão expandida sobre o meio; por outro, os acontecimentos fazem com que haja uma tomada de consciência para aspectos da escrita, que inclusive podem gerar decepção, desilusão, até mesmo uma certa melancolia.³⁸⁹

Nesse sentido, o narrador-personagem Gustavo, de *Não falei* parece ser prescritivo dessa atitude desconstrutiva que percebo na obra de Bracher. Ao ler o manuscrito do romance autobiográfico de José, Gustavo fricciona o modo com que ele e o irmão trabalham a memória, contrapondo ambos, demonstrando uma posição crítica diante da escrita:

Diferente de José, que procura, assim como Dom Casmurro, construir um passado que lhe seja dócil ao presente, eu procuro meus erros, vou chutando pedras e desentocando baratas, dando com teias de aranha na cara e indagando a cada marco que resta pomposo, você ainda me serve?, manteve-se rijo, emite luz, faz barulho, serve ao menos de pilar para sustentar quem o faça, ou já foi carcomido pelo aplauso e qualquer peteleco te leva barranco abaixo ao rio manso e barrento dos satisfeitos?³⁹⁰

Aqui, o narrador anuncia também a atitude que irá adotar ao longo de seu relato: em vez de “narrador-romancista”, preocupado em contar uma história; será “narrador-*educator*”, e *educator* não “na acepção daquele que protege, amamenta [mas] do *traditor*, o que entrega, transmite conhecimento”³⁹¹ [e também no] “significado mais antigo de *educator* [que] é arrancar, tirar algo para fora, a espada da bainha (*gladium e vagina educere*), a criança da barriga da mãe”³⁹².

Quando penso nessa ideia, de um método de abordagem que carrega um olhar estranhado — que ao se envolver intimamente com seu objeto, sente-o de certo modo desfamiliarizar-se diante de seus olhos —, me pergunto: não é esse justamente o modo do ensaísta de se colocar ao mundo? E, não é esta a hipótese aqui colocada à prova, de que há na literatura de Bracher um ensaio sobre a relação entre subjetividade e escrita? Por essa

³⁸⁹ As expressões que uso relativas a um excesso de visão não têm relação com uma ideia de enxergar além do sentido da visão, mas tem por objetivo se referir a pessoas que refletem muito, são perspicazes e têm ideias e ou concepções expandidas e/ou pouco convencionais em comparação com os modos de pensar do senso comum. Enfim, conseguem ver um determinado assunto ou questão por mais perspectivas e ângulos do que a maioria das pessoas.

³⁹⁰ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 16.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 33.

³⁹² *Ibidem*, p. 34.

perspectiva, a atitude dos personagens e narradores, bem como as experiências relatadas nas histórias, seriam ideais para o ensaio que Bracher constitui em sua obra. Afinal, será essa visão desnaturada da escrita o que abre espaço para o procedimento reflexivo que se desenrola em meio às narrativas, e que, por sua vez, será o responsável por nos mostrar o que é ser um “bicho” de escrita, segundo a autora.

Sendo assim, sigo.

2.

Segunda-feira. 02 de dezembro de 2024. Belo Horizonte. É fim de tarde e ouço em *looping* “Entre o bem e o mal”³⁹³. A canção entrou por acaso, via algoritmo, depois que tive saudade de ouvir o “*Macumba*”³⁹⁴, também de Johnny Hooker. Depois da enésima reprodução, começo a prestar a atenção no texto de fato. Pego meu caderno pessoal e brinco de fazer um exercício de início da adolescência, à época extenuante, porque tinha propósito: aprender uma língua estrangeira. Na escrivaninha, caderno e lápis em punho, eu ouvia cada verso quantas vezes fossem necessárias, e ia transcrevendo. Retornava, retornava, retornava... à palavra não compreendida. Até decifrar. Para treinar o ouvido. Para aprender a língua.

Hoje eu posso simplesmente digitar o título mais o termo “letra” no campo de busca do *Google* e ler/transcrever o texto. Mas, por alguma razão, retorno à técnica que usei há anos atrás, quando, não havendo a letra no encarte do CD, eu era obrigada a recorrer ao meu ouvido para entender o que os estrangeiros diziam.

Me pergunto o porquê disso. Ouvir uma canção vezes infindas. E depois resolver transcrever. E desisto. Estou cansada. Exausta, na verdade. Não há mais tempo para reflexões meticulosas. Entender o porquê. *Just thank the algorithm and move on*. Algoritmo. Ritmo.

Pela manhã, amaldiçoei o processo de escrita, de pesquisa. Também infindo. A cada volta ao objeto, algo antes não visto. Estava na aula do estágio docência. Primeiro dia de conversa sobre *Anatomia do paraíso* com a turma.

A ênfase que dei durante a aula foi à discussão da paternidade, da herança, mas na literatura. Meu objetivo era mostrar como Machado de Assis paira como uma presença sombria em *Anatomia*. Comento como o personagem Félix — além de sofrer de epilepsia, assim como Machado — está sempre recusando a paternidade, dizendo que não quer ser pai de nada, e que em vários momentos o romance evoca o personagem Brás Cubas, com a história dos vermes e de não deixar a ninguém legado algum. Em aula, vamos nós todas, juntas, encontrando os trechos onde Machado, o pai “sem descendência”, está lá, inoculado em *Anatomia*. Leio o maior e mais explícito deles em voz alta para a turma, parte do capítulo 64. Nele, Félix está em vias de terminar seu texto, há algumas transcrições de Milton em português e inglês, sendo a última: “E um só não sou, em mim toda a progênie/Se amaldiçoa. Belo patrimônio/Vos deixo, filhos

³⁹³ HOOKER, Johnny. *Entre o bem e o mal*. Single. TV Globo, 2024, 3’19”.

³⁹⁴ HOOKER, Johnny. *Vou fazer uma macumba pra te amarrar, maldito!*. JDMusic, 2015, 42’18”.

meus”³⁹⁵, que será seguida de uma reflexão questionadora de Félix sobre as passagens que transcreveu (que, é necessário frisar, são de John Milton):

“Filhos meus.” O que mais eu posso dizer? Fico aqui só repetindo o que já foi escrito. Diluindo Milton neste calor melado, o cérebro mole e a mão quebrada. Qual a conclusão, qual é a minha tese?

Filhos meus. Ao não ter filhos, que miséria Brás Cubas não transmitiu e eu transmitirei (ao filho de Vanda, mesmo que não seja meu)? “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria.” O gene da epilepsia de Machado de Assis, o gene de sua cor, o de sua insônia e genialidade terminam com sua morte, mas ele deixa um muito maior. A herança incorpórea da miséria que ele escreveu não vai acabar nunca. Mesmo que o texto se apague, que todos os livros sejam queimados, o que ele escreveu permanecerá se reproduzindo nas obras que vieram depois das suas. Ele criou o chão de onde tudo brota; somos os filhos bastardos da miséria e da glória escritas por Machado e Milton e Homero. Faça-se a terra, e eles a fizeram. E nela eu nasci e vou morrer.

É essa a conclusão?³⁹⁶

Termino de ler, tiro o rosto do livro e vejo os cerca de quinze pares de olhinhos femininos, arregalados, impassíveis, me encarando. É curioso e contraditório, pois no início da aula, quando dizia às alunas que Bracher questionava a cultura e a tradição em *Anatomia*, me referia ao uso da literatura para interrogar a organização social, que se exerce pelas palavras da lei, que, por sua vez, fazem-se referendar por meio dos livros sagrados das religiões. No caso das sociedades ocidentalizadas, a Bíblia. Para usar os termos machadianos, Bracher explora em *Anatomia do paraíso* como as sociedades vão transmitindo, sem o uso direto dos livros, um legado de miséria escrita.

Ali porém, lendo a reflexão do personagem Félix, quando este se aproxima do fim da escrita de sua monografia, ouço a voz de um escritor, que reflete não sobre cultura ou sociedade, mas sobre literatura, como se esta última nelas estivessem imiscuídas, quase indistintas. O discurso ficcional e o social são ali pensados em pé de igualdade, ou pelo menos de grande aproximação.

A aula termina. Pego o ônibus de volta. No caminho entre o ponto e minha casa, vou andando e ruminando as discussões que tivemos. Percebo que tive uma grande dificuldade de descolar a voz de Félix da voz da escritora. O penúltimo parágrafo transcrito (“Ele criou o chão de onde tudo brota; somos os filhos bastardos da miséria e da glória escritas por Machado e Milton e Homero. Faça-se a terra, e eles a fizeram. E nela eu nasci e vou morrer”) me remete a

³⁹⁵ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 287.

³⁹⁶ Loc. cit.

uma entrevista de Bracher³⁹⁷ que citei no primeiro capítulo, onde ela cria uma imagem da literatura como um território, percorrido e ocupado. A semelhança com as palavras da própria escritora me faz repetir aqui o trecho da entrevista:

Talvez seja uma imagem absurda, mas me veio à cabeça que o chão pelo qual caminho é a literatura brasileira e minhas pernas, o português. [...] a literatura brasileira é a página em que escrevo. Ela nunca está em branco, foi criada por milhares antes de mim, e [...] os escritores brasileiros são os que criaram o espaço de se escrever literatura em nosso país.³⁹⁸

Há também uma frase no excerto citado de *Anatomia do paraíso*, e que me chama a atenção por evocar uma fala da personagem Isabel, de *Antonio*, também já citada, só que no segundo capítulo. Nela, ao fazer o alerta ao neto de que ele está prestes a ouvir uma história de família, muito complicada, porém pouco grandiosa, e nem um pouco romântica e/ou idealizada, Isabel diz: “Benjamin, esta história são nossas vidas e ainda não acabou, nunca vai acabar”³⁹⁹. Relembro a frase de *Anatomia* (“A herança incorpórea da miséria que ele escreveu não vai acabar nunca”). Uma história de família e uma história de literatura, entranhadas nos corpos de seus filhos, sem fim.

E, como Bracher coloca, parece mesmo, que nunca vai acabar. E para que se continue, é importante estar situado, saber onde se pisa, como a escritora afirma, sobre a trama de *Antonio*:

O Benjamim vai ter um filho, que é o Antonio, quando contam a ele esse segredo de família; ele vai começar a construir uma família e precisa saber de qual família ele vem, de qual família o filho dele vem. Essa é a sensação de que você nunca está começando nada, que você é a continuação de alguma coisa; de que você pode continuar de uma maneira ou de outra, mas não tem jeito, as coisas não começam em você. Você pode modificar tudo, mas tem que saber o que você está modificando. E a Isabel é muito firme ao falar isso para ele. “Se você veio aqui é porque você não está negando as coisas, porque você está querendo saber o que é”.⁴⁰⁰

Continuo caminhando e penso em *Guerra I*, o romance que Bracher afirma não ter escrito, apenas “arranjado”, sobre a Guerra do Paraguai. As histórias de seus outros romances me vêm à mente, de muitos dos contos também, e todas me parecem tão incrustadas, brotando do solo. Lembro de outro trecho dessa mesma entrevista, que li com as alunas na semana anterior. Em conversa sobre o romance *Antonio*, os entrevistadores afirmam que uma história

³⁹⁷ BRACHER, Beatriz. In: PIETRANI, Anélia; GENS, Rosa. Beatriz Bracher: a leitura de textos teóricos me doou o acesso a centenas de livros de ficção (entrevista). *Op. cit.*, p. 216-217 (colocações entre parênteses são do entrevistador).

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 216-217.

³⁹⁹ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 19.

⁴⁰⁰ GRÜNNAGEL, Christian; WIESER, Doris. “Há 200 anos era a mesma coisa”: entrevista com Beatriz Bracher. *Op. cit.*, p. 441.

como aquela poderia ter acontecido em qualquer lugar do mundo (de um pai e um filho que se apaixonam pela mesma mulher e com ela têm um filho). A resposta de Bracher me marcou, pela especificidade na delimitação:

Eu acho que essa história só poderia ter acontecido no Brasil. Mas da mesma forma que eu acho que as histórias do Paul Auster só poderiam ter acontecido em Nova York. Ou que o *Desonra* do Coetzee, só poderia acontecer na Cidade do Cabo. A história de *Antonio* só poderia acontecer em São Paulo, inclusive, não é nem no Brasil. Ou que Dostoiévski só poderia acontecer na Rússia. Então eu acho que é brasileira... Tem muitas coisas que podem ser lidas em qualquer lugar do mundo, mas que só poderiam ter acontecido em determinados lugares.⁴⁰¹

Já em casa, folheio *Antonio*, em busca das passagens onde a personagem Isabel fala ao neto sobre pertencimento à família. Me impressiono com o quanto as ideias de território e de espaço ocupado são uma constante, presentes, mencionados ao longo de todo o livro. Resolver deixar um lugar, tentar habitar outro, ser daqui ou dali, nunca deixar de ser de um local ou outro.

Com essa inquietação, repasso as histórias contadas por Bracher. Percebo como elas mostram que ser uma subjetividade que escreve implica ser, antes de tudo, uma subjetividade escrita e inscrita. Escrever é, por esse aspecto, aplicar pertencimento.

⁴⁰¹ GRÜNNAGEL, Christian; WIESER, Doris. “Há 200 anos era a mesma coisa”: entrevista com Beatriz Bracher. *Op. cit.*, p. 442.

3.

Nascer em uma sociedade que escreve faz com que sejamos integrados ao grupo a partir da escrita. Através de um documento escrito é que passamos a existir para o coletivo, é a escrita que indica quem faz ou não parte daquele grupo. Em um registro de nascimento constará *oficialmente*: um nome próprio; um nome de família; quem são nossos ancestrais (pais e avós); nossa data e local de nascimento. Será também a partir desse documento que seremos posteriormente inscritos em outros órgãos de controle estatal (geral, fiscal, eleitoral, militar *etc.*).

Esse acontecimento — tão normalizado a ponto de haver unidades de cartórios de registro de pessoas naturais dentro de maternidades, para agilizar e facilitar a emissão das certidões de nascimento —, embora seja corriqueiro e necessário, não é algo que vem sem implicações.

(O direito senhorial de dar nomes vai tão longe, que nos permitiríamos conceber a própria origem da linguagem como expressão de poder dos senhores: eles dizem “isto é isto”, marcam cada coisa e acontecimento com um som, como que apropriando-se das coisas.)⁴⁰²

Além disso, o processo de inscrição de uma subjetividade a um grupo se fará também por meio de um regramento dos corpos. Ao nascer, nossos pais vão nos vestir com determinados tipos de roupa. Se formos minimamente abastados, nossos quartos também serão decorados à maneira da nossa família. E seremos cuidados e moldados como é a praxe social adotada pelos nossos familiares, que, guardadas as particularidades de cada núcleo, responderá às normas dos setores da sociedade em que eles estão inseridos. Escrever significa então, primordialmente, ser regrado por uma ordem externa.

[nós temos inscritos em cada milímetro de pele, no nosso cheiro, no formato dos dentes, na maneira de dizer bom dia, por favor, o nosso lugar de nascimento e de formação.⁴⁰³]

Pertencer ou ser incluído em uma comunidade não envolverá, portanto, apenas o acolhimento e a proteção oferecidos àqueles que fazem parte do grupo. Pertencer é, também e sobretudo, um assujeitamento. Nesse ínterim, me vem à mente um termo sinônimo de “aplicar

⁴⁰² NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 17 (grifos do autor).

⁴⁰³ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 119.

pertencimento”: apoderar-se de algo. Ou seja, ser uma subjetividade escrita significa ser apoderado, ser capturado pelo poder. E mesmo que ser inscrito no e escrito pelo grupo possa acontecer de maneira sutil, sem claro uso da força, é um processo que não deixa de ser impositivo.

Aqui, paro e penso no que acredito ter sido a filosofia que melhor traduziu essa engrenagem — em que se articulam as próprias subjetividades, visando à estruturação de um corpo comum. Partindo de um conceito de sociedade onde o principal intuito não é o de regular a circulação das pessoas e das coisas, mas sim inscrevê-las, marcando-as, Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam que, para realizar essa marcação dos corpos, será necessária uma máquina social. Essa máquina será composta por subjetividades, integradas e interiorizadas “em um modelo institucional em todos os estágios da ação, da transmissão e da motricidade”⁴⁰⁴. Desse modo, são portanto as próprias pessoas de uma comunidade as responsáveis tanto por se manterem como parte desse grupo, quanto por incluir, excluir ou manter seus outros membros.

Agora, como os autores apontam, esses corpos do *socius* poderão se valer de máquinas técnicas para proceder a essa inscrição, elementos “não humano[s], agente[s], transmissor[es] ou mesmo motor[es], que prolonga[m] a força do homem e permite[m] um certo desprendimento”⁴⁰⁵. A escrita portanto, na qualidade de dispositivo técnico, será uma máquina utilizada pela máquina social para marcar corpos, que passarão a pertencer ao *socius*, assim como vão ter nele uma posição definida.

No entanto, a escrita como dispositivo que inscreve não vai operar da mesma maneira nos diferentes modos de organização comunitária. Na máquina social territorial, primeiramente, a escrita é considerada como o movimento que traça signos nos corpos mesmos, marcação na terra, espacial. Em seu texto, Deleuze e Guattari descrevem algumas das formas de escritura desse sistema gráfico primordial: “uma dança na terra, um desenho em uma parede, uma marca num corpo”⁴⁰⁶. Essas imagens do que os autores denominam como um geografismo, uma geografia, me remetem a algumas expressões popularmente utilizadas para o ato da dança: riscar o salão, bater coxa (no caso do forró). E também a algumas lembranças. Da casa da minha infância, que, com exceção do quarto da minha avó e da sala principal, tinha as paredes todinhas rabiscadas de “hieróglifos” meus e da minha irmã, nós duas ainda não alfabetizadas (com aval

⁴⁰⁴ No original: “La machine sociale [...] a pour pièces les hommes [...] et les intègre, les intériorise dans un modèle institutionnel à tous les étages de l’action, de la transmission et de la motricité.”. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie I: l’anti-œdipe*. Op. cit., p. 169 (tradução minha).

⁴⁰⁵ No original: “[...] la machine technique implique déjà un élément non humain, agissant, transmetteur ou même moteur, qui prolonge la force de l’homme et en permet un certain dégagement.”. Loc. cit. (tradução minha).

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 226 (tradução minha).

da minha mãe, que achava que tínhamos que ser livres para nos expressar). E dos chicletes dos anos 1990, que vinham com figurinhas decalcáveis para pele (coisa de criança). E do meu pai, revoltadíssimo comigo, minha irmã e minha mãe, quando nós três resolvemos nos tatuar de verdade (coisa de bandido). E da minha ex-sogra, me contando que seu pai não deixou que nenhuma das filhas furasse a orelha (coisa de índio).

Os homens ou seus órgãos, ela [cultura de inscrição da máquina social primitiva] faz deles as peças e as engrenagens da máquina social. O signo é posição de desejo; mas os primeiros signos são os signos territoriais que fincam suas bandeiras nos corpos. E se se quer chamar de “escritura” essa inscrição em plena carne, então deve-se dizer que, na realidade, a palavra supõe a escritura, e que é esse sistema cruel de signos inscritos que torna o homem capaz de linguagem, e lhe dá uma memória das palavras.⁴⁰⁷

Entretanto, como Deleuze e Guattari apontam, quando se instala a máquina social despótica ou bárbara acontece uma desterritorialização. Da terra e dos corpos, que passarão a ser objetos dominados pelo Estado, propriedades suas, o poder se desloca e vai se concentrar na figura do déspota, “unidade transcendente de uma natureza toda outra, unidade de Estado”⁴⁰⁸.

No que diz respeito à escrita, haverá o que os autores chamam de um “rebaixamento”, que planifica o texto por meio de sua equivalência e submissão à voz, perdendo assim a qualidade de marca inscrita nos corpos, para se tornar a significação dos discursos.⁴⁰⁹ De um plano de consistência de conotação — ou seja, de um regime de representação conotativo — passa-se a um de subordinação, em que escrita e fala são interdependentes, a um “sistema gráfico que [...], se alinha à voz, fica subordinado à voz, a ponto de extrair dela um fluxo abstrato desterritorializado que ele retém e faz ressoar no código linear de escritura”⁴¹⁰.

Deleuze e Guattari também notam que, a esse fluxo de escrita, submisso à voz, ao que é dito, acopla-se uma outra voz, revelada,⁴¹¹ “voz muda das alturas ou do além”⁴¹², que virá “gravada em tábuas, pedras e livros”⁴¹³, e a quem os corpos e a terra irão responder e obedecer.

⁴⁰⁷ No original: “Des hommes ou de leurs organes, elle fait les pièces et les rouages de la machine sociale. Le signe est position de désir; mais les premiers signes sont les signes territoriaux qui plantent leurs drapeaux dans les corps; Et si l’on veut appeler ‘écriture’ cette inscription en pleine chair, alors il faut dire en effet que la parole suppose l’écriture, et que c’est ce système cruel de signes inscrits qui rend l’homme capable de langage, et lui donne une mémoire des paroles.”. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1: l’anti-œdipe*. Op. cit., p. 174 (tradução minha).

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 175. (tradução minha).

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 243-248.

⁴¹⁰ No original: “le système graphique a perdu son indépendance et ses dimensions propres, s’est aligné sur la voix, s’est subordonné à la voix, quitte à en extraire un flux abstrait déterritorialisé qu’il retient et fait résonner dans le code linéaire d’écriture.” *Ibidem*, p. 243. (tradução minha).

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 247.

⁴¹² *Ibidem*, p. 243. (tradução minha).

⁴¹³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1: l’anti-œdipe*. Op. cit., p. 246.

Seu poder se exercerá pela figura do déspota, e pelas letras da lei produzidas pelo Estado, que ganham *status* de autoridade por seguirem a essa voz “divina”. Como aprendemos nas aulas de catecismo: a Bíblia é um livro escrito por homens inspirados por Deus. Ou então nas aulas de História: as leis do Estado absolutista são ditadas por um homem que apoia sua autoridade na ideia de que ela emana de um deus.

Na prática, o que se percebe nas sociedades de escrita é o funcionamento de um sistema em que, mesmo não tendo sido lidos, esses discursos “revelados” e acoplados ao texto escrito é que vão orientar os ditames de comportamento das subjetividades que integram o grupo. Além disso, essas subjetividades farão ecoar em suas falas a voz “superior” da autoridade, servindo portanto como seus disseminadores. Desse modo, os corpos pertencentes a uma comunidade de regime estatal serão marcados e moldados por essa escrita revelada.

Na literatura de Bracher, os modos como esse discurso que se acopla à letra da lei (imperial ou estatal) — considerado como superior, divino, e por isso mesmo muito mais difícil de se relativizar ou colocar em xeque/questão socialmente — submetem e condicionam as subjetividades não passam despercebidos. Pelo contrário, em seus textos, Bracher parece deixar claro que percebe esse discurso de autoridade divina como um elemento muito forte (fundacional, eu diria) dos modos de subjetivação das culturas que retrata em sua literatura.

4.

Assinalar, esse é o significado primeiro de ensinar, fazer um sinal em. Mais do que sinal, poderíamos dizer signo. Mas aí complica tudo, pois fica exposto o caráter social e convencional desse sinal colocado [...]. Vamos ficar com o sinal, sinal que distingue um ser, ele tem o sinal, sinal dado pelo mestre, que ensina. Voltemos então ao primeiro sinal, não o de Caim, diria que esse é o terceiro, chegaremos lá. Os dois primeiros, como entendo a coisa, são aqueles com que Deus marca Adão e Eva. O homem que somente poderá alimentar-se com o suor de seu trabalho e a mulher que parirá em dor.⁴¹⁴

Um entrou na casa do outro. Ele era ele e ela era ela; isso, evidentemente, fez diferença no tipo de bagunça que cada um fez e sofreu. Serem homem e mulher transformou as palavras em vento carregado de miúdos grãos de areia. [...] Volumes foram esculpídos, o vento granuloso criado pelas palavras dele e dela formaram inusitados ele e ela. Como daí se fez vapor e tormenta, nenhum deles soube precisar com juízo claro.⁴¹⁵

Como se nota pelas passagens acima, extraídas respectivamente do romance *Não falei* e do conto “Ficamos por aqui, para dizer a verdade”, a distinção de gênero binária — que vem acompanhada de modelos de comportamento a serem assumidos por essas subjetividades divididas em duas categorias —, parece ser colocada pelos narradores como algo extremamente relevante, marca primeira da sociedade, e que inscreve e secciona as subjetividades em sociedade a partir desses parâmetros.

Na literatura de Bracher, o modo como as interações que se estabelecem entre homens e mulheres é influenciada por essa tradição —que vai se entranhar nas leis, nos comportamentos e nas expectativas sociais — não foge à sua reflexão, desenvolvendo-se em meio a suas histórias. Seu texto mais proeminente nesse sentido é *Anatomia do paraíso*.

Nesse romance, como já foi mencionado nos capítulos anteriores deste trabalho, a escritora aprofunda o questionamento a esse respeito, utilizando-se de duas vias para explorar o assunto: as análises de Félix de *Paraíso perdido*, e o que acontece aos personagens do romance ao longo da trama.

O estudo que Félix elabora do poema de Milton, ao ter como um de seus focos compreender a representação do corpo da mulher, expõe como o texto literário também absorve e dissemina a tradição, perceptível nas digressões do personagem:

(Milton, Milton, Milton:

As mulheres são *nada* que só pode ser vida quando ligado a um homem, como um liquidificador que só ganha vida quando ligado na tomada. [...]

⁴¹⁴ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 69.

⁴¹⁵ BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. Op. cit., p. 21.

Mesmo antes de ceder à tentação, Eva deve submeter-se a Adão. O que no início é doce destino, no fim, junto com a dor do parto, será castigo: “sobre você ele irá governar”. A submissão é inata e é maldição.

[...]

Rafael disse: a mulher foi criada para lhe dar prazer, e não para sujeitá-lo com seu encanto. Sua obrigação, homem, é ser senhor, nunca escravo; comandar a galinha, o elefante, a formiga e a mulher.⁴¹⁶

Além disso, Félix nota como a narrativa épica do poema também descreve uma outra forma utilizada pelas sociedades patriarcais para disciplinar os corpos das mulheres, a fim de forçá-las à submissão preconizada pela letra da tradição: o estupro.

Ao interpretar o poema de Milton, narrando-o em formato de prosa, Félix relata como a personagem Pecado, nascida da cabeça de Lúcifer, é violada pelo próprio pai (“Assiste ao nascimento de uma deusa armada, igual ao anjo em beleza e porte. Os companheiros de Lúcifer a nomeiam Pecado. Ele se apaixona por ela e a possui.”⁴¹⁷), ato que deforma seu corpo e do filho que dará à luz, também monstruoso: Morte. Quando Lúcifer reencontra filha e filho-neto, ambos guardando as portas do Inferno, ele não a reconhece. Ela então se apresenta e lhe conta sua história (“Pecado conta a Lúcifer que ela caiu do céu, junto com os anjos derrotados, já prenhe do fruto do amor violento com ele. [...] o filho recém-nascido volta-se para ela e a ataca, fecundando-a de novos monstros.”⁴¹⁸).

[Vinte anos depois, toda vez que penso ter acabado com essa história, retorno a ele. Para dizer coisas diferentes, contraditórias. Romances, contos, canções, filmes. Sempre imagino que um dia poderei pôr um fim nisso. Liquidar o acontecimento, esvaziá-lo, esgotá-lo. Impossível.⁴¹⁹]

Ao perceber a brutalidade contida na obra (“este ir e vir de e para o útero da mãe significa que eles estão ininterruptamente estuprando-a? Foi isso que Milton imaginou?”⁴²⁰), Félix se assusta, tem ojeriza de tanto horror, que para ele se diferencia de outras narrativas mitológicas, como as greco-romanas:

Sim, isto tudo já existia na nossa origem mitológica. Mas não estes monstregos que voltam e rasgam e fecundam o útero da mãe, suas ‘vísceras trementes’ e ‘íntimas medulas’. [...] Zeus mata o pai, liberta a mãe e salva os irmãos do infanticídio. Milton faz com que os filhos sejam o tormento eterno da mãe, e não sua salvação. A descendência é o Mal.⁴²¹

⁴¹⁶ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 255-257.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 19-20.

⁴¹⁹ DESPENTES, Virginie. *Teoria king kong*. São Paulo: n-1 edições, 2016, p. 44-45.

⁴²⁰ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 41.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 21.

A dinâmica sistemática de estupro que Félix afirma existir no poema de Milton, em *Anatomia do paraíso* está expressa nas vivências de Vanda e Maria Joana: a primeira testemunhando e a segunda tendo de fato sofrido repetidos abusos sexuais. O comportamento de Félix também não foge ao esquema, visto que o personagem se envolve sexualmente com mulheres de maneira objetificante, atitude que ele vai reproduzir até mesmo com Maria Joana, ao tentar sexualizar o envolvimento de amizade, carinho e cumplicidade estabelecido entre os dois, nas muitas tardes em que passaram estudando juntos. No cúmulo desse proceder, ao se ver diante de uma cena de um estupro infantil, em uma madrugada nas ruas de Copacabana, Félix se excita e se masturba.

Penso no abuso sexual e no estupro sistêmicos, e me lembro das confissões de algumas amigas e conhecidas. E de algumas das minhas vivências mais marcantes como professora. A primeira delas, eu tinha pouco mais que a idade da própria aluna, à época com cerca de 15 ou 16 anos. A adolescente tinha um namorado abusivo, e sempre que tentava terminar o relacionamento, ele passava a persegui-la, para reatarem. A escola era pequena, um sobrado dos anos 1950, com uma sacada na peça frontal do primeiro andar. Dali eu tinha visão da rua e, enquanto dava aula, ela me pedia para verificar se o rapaz estava lá, do outro lado da calçada, de bicicleta, esperando por ela. Uma vez, me contou como ele tentara estuprar sua irmã, uma menina de cerca de 10 anos. No entanto, ela não usou o termo estupro, mas investida, tentativa de conquista/sedução, dar em cima. Algo desse gênero. E, antes que eu pudesse dizer qualquer coisa, manifestou sua sensação de impotência diante do poder de atração da irmã, segundo ela tão jovem e já com corpo feito, de mulher.

[O que aconteceu entre Maria Joana e o amigo de sua mãe, ela não sabe; entre a irmã e o tio, na fazenda em Jaguaribe, ela quase sabe. Menstruou e o tio disse que aquilo era o diabo, que ficava ali tentando. Ela é uma menina.⁴²²]

Na outra situação, mais recente, eu dava aulas particulares a um casal de irmãos, um menino de 10 anos e uma menina de 8. Um amigo da família, engenheiro, de mais ou menos 25 anos de idade, passou a frequentar a casa, por conta de uma obra no apartamento. Várias vezes, enquanto eu dava aula, ele estava por lá. E por alguma razão que eu não consigo até hoje explicar, não gostava do modo como ele cumprimentava a menina, abraçando-a. Embora não tocasse em pontos íntimos de seu corpo, nem lhe desse beijinhos. Mas, como eu também

⁴²² BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 116.

percebi, ela não se sentia confortável na interação, chegava a protestar quando ele se aproximava. Uma vez consegui estar apenas eu e ela na casa, por um acaso, e conversamos só nós duas. Ela me relatou que o moço tinha aquele jeito, de abraçar apertado demais, cutucar e implicar com ela, e que ela não gostava. E complementou: “mas a gente se acostuma”. Respondi a ela que não, que se ele continuasse, que dissesse aos pais. E que se os pais nada fizessem, que me contasse, que então eu mesma conversaria com eles.

A obra no apartamento acabou, pouco depois a pandemia começou, eu mudei de bairro e não dei mais aulas para os dois irmãos.

[As crianças se juntam, terão aulas de surf a semana inteira com Camilo. Os meninos mostram a Carmem os surfistas no mar.

— Nossa, você é uma gatinha, é gaúcha também? — Camilo não disfarça seu entusiasmo.

[...]

Ele começa a falar com sotaque gaúcho, a primeira reação da menina é de desconfiança, mas se descontrai, diz que já sabe surfar, [...]. Fica animada por ser admirada pelo professor surfista como uma surfista mirim.

[...]

Quando tiver quarenta anos vai continuar mostrando a uma menina de dez anos seu interesse por ela com a naturalidade sem pudor de um cachorro velho. Olhar para Carmem e pensar em uma filha, e não em uma transa, é uma perversão na ordem do mundo de Camilo, e continuará a ser, mesmo que um dia ele venha e ter filho e filha.^{423]}

Amigas, conhecidas, alunas. Abusos sempre quando muito jovens, crianças ainda. Sempre um parente, um amigo da família, um professor, o companheiro da mãe ou de uma mulher próxima da menina. Às vezes até mesmo um primo ou um irmão, ligeiramente mais velhos. No limite, o próprio pai. É como se, o quanto antes, houvesse a necessidade de inscrever diretamente nos corpos das mulheres a primazia do mando masculino, para que essas subjetividades sejam ensinadas a aniquilar seu próprio desejo, sendo portanto talhadas para servir às vontades do outro, pois “uma vez abertas à força, muitas vezes elas guardam à flor da pele uma espécie de desonra que os homens adoram, um toque desesperado e sedutor. O estupro é, frequentemente, iniciático, esculpe a carne para fabricar uma mulher aberta, que jamais se fecha totalmente”⁴²⁴.

[Impossível. Ele é fundador [...]. É ao mesmo tempo aquilo que me desfigura e aquilo que me constitui.^{425]}

⁴²³ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 129-130.

⁴²⁴ DESPENTES, Virginie. *Teoria king kong*. Op. cit., p. 41.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 45.

Essas são as palavras de Virginie Despentes, ao discorrer sobre as consequências do estupro a uma subjetividade. O episódio propulsor da reflexão foi a própria violação que Despentes sofreu, em 1986, e que fez com que a autora pensasse não apenas na reverberação do ocorrido em termos pessoais, mas também sobre o estatuto da prática em âmbito sociocultural. Como observa a autora, embora a ideia predominante seja de que o estupro é um evento excepcional, atípico, ele, “pelo contrário, se encontra no centro, no coração, na base de nossas sexualidades. Rito central de sacrifício, desde a Antiguidade ele é onipresente nas artes, é representado nos textos, nas estátuas, nas pinturas; é uma constante através dos séculos”⁴²⁶.

Ainda segundo esta autora, a disseminação de “raptos” nas mais diversas formas de discurso indica sua onipresença social, que então formará as subjetividades em função desse sistema de imposição do desejo de um sobre o outro (“Rafael [o arcanjo] disse: a mulher foi criada para lhe dar prazer”⁴²⁷), que “designa um dominador e organiza as leis do jogo para que possa exercer seu poder sem restrições”⁴²⁸, a ponto de a prática se entranhar em seus inconscientes, tornando-se inclusive parte das fantasias sexuais das mulheres, como Despentes constata:

Essas fantasias de estupro, de ser pega à força, em condições mais ou menos brutais, que tenho rejeitado durante toda a minha vida como masturbadora, isso não vem do nada, *out of the blue*. Trata-se de um dispositivo cultural onipresente e preciso, que predestina a sexualidade das mulheres a gozar de sua própria impotência, quer dizer, da superioridade do outro, e, ao mesmo tempo, a fazê-lo contra sua própria vontade, e não como putas que amam sexo. Na moral judaico-cristã, mais vale ser tomada à força do que ser tomada por vadia, repetem-nos o tempo todo.⁴²⁹

Pensar a violência sexual como modo de disciplinamento das subjetividades femininas faz com que a asserção bíblica “a mulher parirá em dor” ganhe aos meus olhos um sentido um pouco mais amplo. Para além de pensar no sofrimento que envolve o trabalho de parto e os desconfortos próprios do funcionamento do sistema reprodutor feminino (“— A cada ano a minha menstruação fica pior. [...] — No começo, era menos, mas agora está vindo muito sangue, e muito mais dor.”⁴³⁰), fazer uso da potência sexual e reprodutiva de seu corpo, para uma mulher dentro de uma sociedade patriarcal, não é algo que se dará sem que seu corpo seja marcado pelo abuso e a opressão, ainda que de modo fantasmático.

⁴²⁶ DESPENTES, Virginie. *Teoria king kong*. Op. cit., p. 41.

⁴²⁷ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 257.

⁴²⁸ DESPENTES, Virginie. *Teoria king kong*. Op. cit., p. 42.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 43.

⁴³⁰ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 42.

Em *Meu amor*, há um conto chamado “Sonho com Ceóla”, em que dois homens chegam de carro a uma casa isolada, em região rural e, como é próprio dos sonhos, a narração deixa claro que é impossível definir bem o que se passa. Há porém duas mulheres, uma viva (Ceóla) e outra que parece ter sido assassinada; e dois homens, “talvez dois policiais”⁴³¹. Eles avaliam a situação, na tentativa de averiguar o que teria acontecido. Ao fim dessa primeira parte do conto, “os três conversam e os homens vão embora”⁴³².

A narrativa sofre então uma guinada. Se antes havia o foco da violência no corpo da mulher supostamente assassinada, no desejo de se solucionar o crime e resolver o imbróglio, nessa segunda parte do conto, a atenção se volta ao corpo de Ceóla, a mulher viva. Um dos homens volta de carro, invade a casa e estupra Ceóla. Os acontecimentos que vêm na sequência podem ser um tanto surpreendentes, a princípio, não fosse, em primeiro lugar, o fato de que esse conto consiste justamente na narração de um sonho e, portanto, corresponde à lógica narrativa do inconsciente, em geral fantástica, não linear e/ou um tanto *non sense*:

O homem joga a mulher na cama e a estupra. Vejo os dois corpos inteiros na cama, tem sangue no lençol. Ceóla está mole, desmaiada ou morta. O homem se levanta e o outro homem entra pela porta. Não há mais sangue no lençol. Ceóla está nua e é bonita, o que me excita, junto com o que já vi. [...] Deitada na cama de lado, apoia-se no cotovelo direito, lânguida e charmosa; me excito de novo escrevendo e lembrando dela na cama. Ela fala com os dois homens, feliz de ter trepado. Os dois deitam-se na cama com ela (não sei se isso aconteceu ou se invento agora). Eles deitam com ela, tiram partes da roupa deles e beijam a mulher, mordem seus ombros, agradam os lábios da sua vagina. Metem pela frente e por trás. O que é muito bom. E depois se levantam. Ela fica feliz na cama, cobre-se com o lençol, vira-se de lado e dorme sorrindo. Os homens já vestidos conversam sobre a moça morta, o que chegou depois tem informações novas sobre o assassinato.⁴³³

Se, por outro lado, levamos em consideração o que diz Bracher sobre o uso de material onírico em sua literatura (“Talvez a única coisa da minha vida que entre diretamente nas histórias que escrevo, sem qualquer mistura e confusão, são sonhos que tenho. E penso que o mesmo acontece em muitos livros de outros autores.”)⁴³⁴, “Sonho com Ceóla” parece vir confirmar as reflexões de Desportes acerca do estupro como marca indelével das subjetividades, pois, ao surgir como parte das maquinações do inconsciente, demonstra estar inoculado ao desejo não só dos homens, como também à fantasia das mulheres.

⁴³¹ BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. *Op. cit.*, p. 33.

⁴³² *Ibidem*, p. 34.

⁴³³ *Ibidem*, p. 34.

⁴³⁴ BRACHER, Beatriz. Notas para o depoimento sobre “literatura e vida: experiência e gesto criador”. *Op. cit.*, p. 274.

O que “Sonho com Ceóla” também permite entrever é como as relações entre desejo, poder, violência e submissão são mais complexas do que parecem à primeira vista. Como constata o personagem-narrador Gustavo, de *Não falei*:

Como o pensamento é traiçoeiro. [...] Fui falar de duas mulheres bonitas que me atraíram [...] e volto a militar e morte. Militar e morte. [...] O truque está em aceitar as traições, da realidade e do nosso pensamento, incentivá-las, estar sempre aberto a recebê-las, mas não se submeter a elas.⁴³⁵

No que diz respeito à marca do estupro, o que a literatura de Bracher também nos indica é que quanto mais somos subjetividades de escrita, e também pertencentes aos estratos sociais que integram o poder da letra, menor é a sensação de presença do estupro como condicionante social de fato. Para essas subjetividades, a violação sexual se mantém como ocorrência abjeta e rara, praticada por maníacos (os chamados “tarados”) e envolta em uma espécie de fantasmagoria ambígua: ao mesmo tempo em que aterroriza e cerceia mulheres (pela sugestão de que estariam mais protegidas dos tais “tarados” em ambiente privado e doméstico), as leva a fantasiar a prática, como afirmou Despentès e a literatura de Bracher nos sugere.

A percepção do estupro como marca e condicionante comportamental fica flagrante quando há um deslocamento. Isso é o que acontece às amigas de Teodoro, Filó e Teresa, no romance *Antonio*. Um ano depois da mudança para Minas Gerais, seus amigos de São Paulo vão visitá-lo nas férias de verão e todos partem em uma viagem num barco a vapor pelo rio São Francisco. Raul, que conviveu com o amigo antes da chegada do restante do grupo e do início do passeio, já percebera como ele havia se modificado (“quando nos encontramos em Minas, tive dificuldade de reconhecê-lo. Ele estava superqueimado, magro, de cabelo curto e só usava um short de cadarço e sandália havaiana. Parecia um menino de lá. [...] Um ensimesmamento sem marola. Foi difícil para mim acompanhar.”⁴³⁶).

Ao longo da viagem, o desajuste entre ele e o grupo vai aumentando (“No barco ele foi ficando mais exibido, de um jeito meio agressivo.”⁴³⁷). As meninas porém não percebem de início, estão em clima de descontração (“Neca, Filó e Teresa não eram namoradas de ninguém, nem queriam ser, férias de verão, estavam se divertindo.”⁴³⁸), além de se sentirem atraídas pelo que há de novo e estranho em Teodoro, que fora amigo de colégio de todos eles (“[...] o fato de ele estar diferente, de agora ser natural do lugar, sei lá, deu um revertério na cabeça delas, e na

⁴³⁵ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 24-25.

⁴³⁶ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. Op. cit., p. 29-30.

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 69.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 70.

dele também.”⁴³⁹). Começa então um misto de jogo com encenação, que tangencia a realidade de maneira perturbadora, e que mesmo abandonado por Neca, seguirá entre Teodoro, Teresa e Filó, como narra Raul:

Ele estava mais machista e cafajeste. Comentava as trepadas conosco [...], exibia a amiga como um playboyzinho de merda faria com sua garota de programa. Com elas era irônico, estirava a corda do discurso sobre a animalidade primordial que habita cada homem e mulher, do prazer da potência do macho e da submissão da fêmea. A Neca ficou puta de cara e saiu de perto. Filó e Teresa acharam graça no teatro, brincavam de competir, como mulheres de um harém, para ver quem atenderia melhor ao amado. [...].
O clima ficou pesado entre nós, a brincadeira deles exigia uma plateia e não estávamos a fim de participar.⁴⁴⁰

A “brincadeira” acaba quando o barco chega à parada de Bom Jesus da Lapa, “uma cidade baiana com baixo-astral”⁴⁴¹. Já é noite. Teodoro, Filó e Teresa estão em um bar da cidade, bebendo, e começam a interagir com um homem do local. O comportamento dos três faz com que o homem assedie as moças, fazendo propostas sexuais. Uma delas, Teresa, não compreende a seriedade da situação. Primeiro corresponde, mas, quando recua, não tem sua desistência aceita pelo homem. O desentendimento se transforma em uma briga de bar e uma perseguição, que termina com a tentativa de estupro sofrida por Teresa, e Teodoro sendo esfaqueado pelo homem, quando vai em sua defesa.

Esta seria mais uma cena de estupro presente na literatura, e poderia ser considerada apenas como exemplar da violência contra a mulher, não fosse por um detalhe — que adiciona uma camada de complexidade ao ocorrido na cena do romance —, que considero relevante ao assunto tratado nesta tese: a relação das subjetividades com a escrita. Quando narra o acontecimento, Raul conta a Benjamin sobre uma conversa que teve com Carmem, à época sua namorada, durante o passeio de barco pelo São Francisco. Nessa conversa, ela, por sua vez, teria revelado a Raul o intento de Teodoro com o tal jogo sexual. Segundo o próprio Teodoro contara a Carmem, ele considerava o comportamento das moças ofensivo ao povo local, como se elas subestimassem o poder dos homens da região. De acordo com Raul, Teodoro teria dito a Carmem:

“Por que elas não andam de biquíni em um ônibus de São Paulo? Por que elas não vão tomar sol na frente de um prédio em construção? Por que desprezam assim os homens daqui? Quem as garante? Povo trabalhador passa por aqui, vai levar sua farinha para vender e voltar com sal, açúcar, café e dois metros de pano para a mulher e tropeça

⁴³⁹ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 70.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 70-71.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 74.

no chão com uma fêmea madura em interação com a natureza. Ele é a parte da natureza tentada e excluída nessa integração cósmica, ele queima quieto, queima bravo e vai dar o troco. [...]”. E o Teo pensa, me disse Carmem, naquela noite no barco parado e silencioso, ele pensa que essa alegria ofende. *A falta de medo é um desrespeito.*⁴⁴²

Nesse contexto, é também notável que Teodoro tenha nomeado suas amigas como “as paulistas”⁴⁴³, colocando-se portanto como mais distanciado delas e de seu meio de origem, e também mais próximo de um homem pertencente à região. Capaz então de se sentir como os homens do local, ele decide ser o responsável por mostrar a elas e ensiná-las, e à maneira local, como as coisas se davam:

“Quem são essas mulheres? São só beleza e só poder, uma coisa cheirosa que passa. [...] É o corpo que está comunicando; o cerne de tudo, nessas transações, são os corpos, de um lado e de outro. Um pau de árvore, uma borboleta que voa, uma pedra da rua, a cal molhada, o cigarro de palha, é isso que o povo daqui é para o olhar delas, é isso que elas são para o povo daqui. Um cavalo correndo, potrancas para o gosto de ver, e montar, se a ocasião aparecer. Por isso são vadias, sem peso e com graça, do mesmo jeito que a capelinha, o licor de jenipapo e o cheiro de jaca são para elas. Vadiagem de férias. Mas o povo daqui fica, a igreja fica e as casas têm donos, não existe pausa nem férias e nada é simples. *Por isso é preciso que elas sintam o corpo, que o corpo seja ferido, dominado, para surgir um rosto com nome, uma coisa que seja só delas e de ninguém mais, nem que seja a dor e o sangue, para que exista alma.*”⁴⁴⁴

A passagem é violenta, agressiva, e me faz lembrar de quando li e discuti *Antonio* com o coletivo de leitura que coordeno. Mesmo não sendo um grupo exclusivo para mulheres, quase nunca tivemos homens participando dos encontros com assiduidade. Assim, estivemos quase sempre entre mulheres apenas. Na ocasião em que conversamos sobre o romance, me lembro que uma das participantes se mostrou bastante revoltada com o trecho, defendendo que o pensamento de Teodoro se voltava para o comportamento das mulheres, afirmando que elas seriam as culpadas por serem estupradas e que isso não deveria ser assim, que não importasse onde estivessem, mulheres deveriam ser respeitadas e nunca incriminadas pela agressão sofrida. À época, argumentei (um tanto antropológicamente) que o que estava sinalizado no trecho é um regramento, que ultrapassa a dominação estatal, demonstrando como cada região e cada comunidade, mesmo dentro do mesmo país, terá seu próprio código de conduta, silencioso, e que aquela cena do romance não conteria uma relativização do estupro.

Hoje, mais de três anos depois, continuo a perceber essa mesma demarcação, nem verbalizada nem claramente visível, que divide mundos dentro de um território unificado pelo

⁴⁴² BRACHER, Beatriz. *Antonio*. Op. cit., p. 74-75 (grifos meus).

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 74.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 75 (grifos meus).

Estado e suas leis. Fronteira de que a mulher “forasteira” precisa se dar conta, segundo Teodoro, pois acredita “que toda comunicação é possível, porque é brasileira e faz parte também daqueles pedaços antigos e bonitos de vidas [...] somos todos irmãos, ela pensa, e a vida é simples”⁴⁴⁵, porém, como o episódio do estupro de Teresa não nos deixa negar, não é bem assim que as coisas são.

No entanto, enquanto discorro sobre esse ponto de *Antonio*, me vêm à mente trechos de outras histórias de Bracher, que me ajudam a pensar a existência de uma outra dinâmica. Para além do certo e do errado, do bem e do mal, o que se nota é a presença de uma vontade de marcar e dominar um corpo, fazer valer uma força, exercer poder.

[Um homem empreendedor sente-se atraído pela beleza de uma praia deserta e destrói o seu encanto com um grande hotel. É um estupro. Estupramos apenas o belo e o fraco. No belo forte há a impossibilidade física, possível apenas nas páginas de revistas pornográficas, e talvez nas palavras da ficção.⁴⁴⁶]

De certo modo, Teodoro sabe (ou pensa) que suas amigas (“as paulistas”) intuem não serem dali e, por isso mesmo, sentem-se imunes aos ditames do local. Como ele mesmo diz, são cheias de beleza e poder. Para se tornarem acessíveis, “estupráveis”, aquelas jovens precisavam ser enfraquecidas, tornadas frágeis. O que aconteceria se, aos olhos dos homens daquela terra, elas não fossem mais vistas como tão alheias ao local e, por isso mesmo, como mulheres de comportamento tido como lascivo, incitando ao “desfrute”. Ao embarcar no jogo de Teo, Filó e Teresa “passam” para o outro lado, das pessoas daquela terra, deixando-as então fragilizadas, vulneráveis (“Elas estavam apaixonadas por este triângulo, cada dia mais dependentes do Teo, tipo meninas burras, infantilizadas.”⁴⁴⁷).

Quanto a Teo, seu ódio e gana em humilhar e submeter dirigidos àquelas mulheres, parecem dizer de uma vontade do personagem de, via aqueles corpos “paulistas”, massacrar um universo, usar do poder da terra em que escolheu viver para aniquilar o mando do mundo que abandonou. Um mundo que é letrado e polido, mas nem por isso menos violento, como será possível notar em outros momentos da literatura de Bracher.

Enquanto penso sobre isso, relembro *Anatomia do paraíso*, quando Félix lê as partes de *Paraíso perdido* em que se estabelece a hierarquia entre homens e mulheres. O personagem percebe nos escritos do passado desejo correlato ao de Teodoro, de imposição de poder e submissão dos corpos femininos, ao concluir que “as mulheres da Galileia, Palestina, Israel,

⁴⁴⁵ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. *Op. cit.*, p. 75.

⁴⁴⁶ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. *Op. cit.*, p. 100-101.

⁴⁴⁷ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. *Op. cit.*, p. 71.

milhares de anos atrás, as mulheres da Inglaterra, no século XVII, deveriam ser cheias de amor para dar, sem pudor e só alegria, inteligentes e sábias a ponto de ter sido preciso escrever palavras tão duras para as domar e achatar”⁴⁴⁸. A imposição porém, como se nota, não ocorre por meio da marcação dos corpos, mas das mentes, marcação essa que Maria Joana percebe e recusa, quando justifica à irmã ter desistido de ler o poema de Milton: “Esse negócio de a mulher ser tão burra, fraca, nhe-nhe-nhem, já deu. É o tempo todo isso, uma mesquinha que *vai entrando na nossa cabeça, no nosso corpo, a gente vai ficando fraca*”⁴⁴⁹.

Nos textos de Bracher, há uma concentração de elucubrações a partir do livro bíblico do Gênesis, o que parece indicar na escritora um movimento de recorrer a esses escritos fundacionais devido à sua função tanto de contar uma história da fundação dos povos que deram origem às culturas ocidentalizadas quanto de regular e ordenar as coisas, as pessoas e os discursos dessas culturas. Por meio desses textos seria então possível pensar “por que as coisas vieram a ser como são” e então perfurá-las, questioná-las. Talvez seja por isso que quase não há menções a passagens do Novo Testamento em sua literatura.

A exceção é para *Anatomia do paraíso*. Em um primeiro momento, evoca-se a história do homem que pede a Jesus sua palavra em intercessão pela cura da filha doente, obtendo-a portanto sem a presença, apenas com a fé no poder da palavra do profeta.⁴⁵⁰ No capítulo do romance, de número 9, Félix está lendo uma versão de *Paraíso perdido*, na tradução portuguesa do século XIX, de Lima Leitão. Antes de abrir um parêntese, que indica uma lembrança do personagem das histórias que a avó paterna lhe contava, a narração diz o seguinte, referindo-se à tradução de Leitão: “Palavras que no começo ele não entendia, confundia com outros livros e autores, na verdade palavras que, sem perceber, desde o primeiro momento, entraram em seu peito e ali fizeram sua morada”⁴⁵¹. Do trecho, depreende-se que o personagem se lembrava da passagem bíblica pelo que ela contém de acolhimento e crença em um discurso, visto que o parêntese se encerra da seguinte maneira, com o fim da cena do Evangelho: “([...] A palavra de Jesus fez daquela casa a sua morada.)”⁴⁵².

No outro ponto de *Anatomia do paraíso*, faz-se uma breve menção a uma das figuras protagonistas do Novo Testamento, Maria. Localizada no capítulo 16, que abre a segunda seção da primeira parte do romance, “Outono”. Nesse momento, Félix teve uma crise epilética em

⁴⁴⁸ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 257.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 285 (grifos meus).

⁴⁵⁰ A passagem encontra-se em Mateus 8:5-13, no entanto, no texto bíblico, o homem, um oficial romano, pede a Jesus pela cura de seu servo, não de sua filha.

⁴⁵¹ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 37.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 38.

seu quarto, caiu e se machucou bastante (“[...] fez um corte fundo e extenso na testa [...]. Está com um edema no olho esquerdo e um hematoma no braço, um pouco abaixo do ombro, torceu o pulso direito e o dedo indicador está inchado, provavelmente fraturado.”⁴⁵³). Vanda e Maria Joana o colocam na cama e Vanda improvisa alguns curativos. Ainda assim ele sente muita dor no braço. Ela então cogita colocar nele uma tala, e o diálogo transcorre da seguinte maneira:

— Acho que seria bom se você pudesse amarrar todo o meu braço dobrado contra o meu ventre, e a mão também [...].
 — Contra o seu ventre?
 — Barriga.
 — Eu sei o que é ventre. Você poderia ter falado abdômen, também. Seria menos da lua que ventre.
 — O que você acha que é da lua na palavra ventre?
 — “Fruto do vosso ventre”, da Nossa Senhora.
 — A reza?
 — É, “Bendita sois vós, entre as mulheres, e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus”
 — Isso não é da lua.
 [...]

 — Nossa Senhora é uma coisa meio da lua.⁴⁵⁴

Nesse trecho, além da oração católica da “Ave-Maria”, é provável que Bracher esteja fazendo alusão a um capítulo bastante conhecido do Apocalipse, que descreve a aparição no céu de uma mulher grávida, vestida de Sol e com a Lua sob os pés, prestes a dar à luz. Perto dela há um dragão monstruoso, que posteriormente será identificado como sendo a mesma serpente da queda no Gênesis, ou seja, Satanás.⁴⁵⁵

[Quinta-feira. 09 de janeiro de 2025. Belo Horizonte. Para redigir o parágrafo acima, digito no *Google* as seguintes palavras-chave: “apocalipse”, “mulher”, “pisa na serpente”. Meu intuito é encontrar nos resultados um site onde eu possa consultar o trecho bíblico na íntegra. No entanto, não sem uma certa surpresa, o primeiro resultado é de uma matéria em um site/blog intitulado “Comunidade Católica Shalom”, que vem com um trecho posto em destaque pelo motor de busca. O artigo, de 02 de julho de 2007, tem por título: “Maria, a mulher do Gênesis ao Apocalipse?”, e o excerto destacado diz assim: “Maria é a mulher que pisa na cabeça da serpente. Pela desobediência, Eva nos trouxe a morte, mas Maria, com sua obediência, nos trouxe a Salvação: Jesus.”⁴⁵⁶].

⁴⁵³ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 91.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 96.

⁴⁵⁵ A descrição completa do episódio está em Apocalipse 12.

⁴⁵⁶ COMUNIDADE CATÓLICA SHALOM. “Maria, a mulher do Gênesis ao Apocalipse?”. 02/07/2007. Disponível em: <<https://t.ly/wrEha>>. Acesso em: 09 jan. 2025.

A figura de Nossa Senhora, a Virgem Maria, não foi construída diretamente pelos textos bíblicos. Tanto é verdade que há uma discordância dogmática entre cristãos católicos e protestantes. Esses últimos afirmam que a devoção a Maria professada pelos fiéis católicos é descabida, pois a mãe de Jesus teria sido alçada pela Igreja Católica, como “Rainha dos Céus”, ao grau de uma “deusa”, o que estaria em forte desconformidade com o que pregam as regras presentes no Antigo Testamento, que proíbem o culto a múltiplos deuses, bem como a adoração de imagens. De fato, não há menção na Bíblia à virgindade vitalícia da mãe de Jesus conforme preconizada pela Igreja Católica, que se apoia em textos chamados “da tradição”⁴⁵⁷ desta religião para fundamentar a virgindade e a santidade de Maria. Independente disso, o que se percebe é que a figura de Nossa Senhora se desenvolveu não só como modelo para conduta sexual feminina (sem libido ou desejo, apenas orientada à procriação), mas também como modelo primordial de lugar social para a mulher: da mãe e dona de casa, dedicada sobretudo a seus filhos, que são para ela o que dá significado às suas vidas.

Enquanto elaboro o parágrafo acima, me vêm à mente todas as canções sobre Maria que ouvi ao longo da minha infância, assistindo à missa. A que fez o Cristo falar e caminhar, escolhida e amada por Deus, virgem oferente sem igual, mãe do amor puro... Como diz Maria Joana: entranha na gente.

Em cada mulher que a terra criou
Um traço de Deus, Maria deixou
Um sonho de mãe, Maria plantou
Pro mundo encontrar a paz⁴⁵⁸

Talvez possa se afirmar que a figura de Maria e sua história são uma excelente prova de como um discurso “revelado” pode ser produzido e inoculado em outros discursos sociais, para então disseminar com sucesso um modo de subjetivação. Sem a violência que se viu na prática do estupro, com canções e uma figura de mulher infinitamente gentil, protetora, doce, amável (e, logicamente, submissa), forja-se um ideal de mulher. Por meio de um discurso sub-reptício, que se entranha por entre ditos e escritos, e está bem apontado (e denunciado) em *Anatomia do paraíso*, quando a narração faz uma espécie de advertência contra sua existência sutil, de difícil percepção, e que tolhe o poder das subjetividades de agir a partir de suas próprias singularidades:

⁴⁵⁷ Os textos integrantes da “tradição católica” consistem em escritos não incluídos na Bíblia, mas que, por narrarem momentos relevantes (e oportunos) e não conterem heresias, são considerados como relatos válidos para o catolicismo.

⁴⁵⁸ PADRE ZEZINHO, SCJ. Maria de Nazaré. In: *Histórias que eu conto e canto*. Paulinas, 1974, 38’44”.

Não nos deixar levar pelo que é mais adequado ou esperado de nós, não agir para estar certo, mas porque estamos certos. *Desconfiar das palavras que nos são impostas por quem está acima*, pois em geral bloqueiam espantosamente o intelecto e nossa capacidade de interpretar e reagir. E, finalmente, *nos precaver da religião que está presente na própria religião, mas também na ciência, nos cadáveres, no samba e na política*, principalmente na conversa de que seremos um país melhor. Não seremos.⁴⁵⁹

Mas para agir a partir das próprias convicções é preciso força, o que é difícil, depois de se passar uma vida absorvendo um discurso; um discurso que ecoa por toda parte, brotando de dentro de tudo, como se impregnado ao ar dos tempos. Nessas circunstâncias, é mais fácil “estar dentro do que é e do que sempre foi esperado”⁴⁶⁰, como acaba fazendo a personagem Mariana, de *Azul e dura*.

Quando reflito sobre o processo por que passa, segundo a personagem descreve, me lembro da fala de Maria Joana em *Anatomia do paraíso*, dizendo que estar constantemente em contato com um discurso misógino “deixa a gente fraca”. E então acredito que o tornar-se mãe de Mariana pode ser definido como o triunfo de um projeto de enfraquecimento subjetivo, operado por meio da escrita reverberada nos discursos.

Ao longo de toda vida, de maneira sutil, porém consistente, a personagem fora ensinada a cumprir o papel que lhe fora designado enquanto mulher no seu meio, a saber, a alta sociedade paulistana, tradicional e rica. Na passagem a seguir, Mariana narra como, desde criança, teve a subjetividade marcada, escrita por um modo de ser:

Vó Constancinha, quando eu tinha sete anos, me ensinou a fazer bainha em lenço de cambraia; mamãe me mostrou como arrumar a mesa e organizar o serviço da casa; tia Cíntia me deixou ninar a priminha enquanto molhava com a língua uma lâzinha vermelha para colocar na testa da nenê com soluço; bívó Elisa me contou da importância de enterrar o resto do cordão umbilical, principalmente se fosse de uma menina, sob um pé de roseira para que ela crescesse com a pele macia; vó Consuelo recomendava sempre, com um dar de ombros amargo pois não colocava muita fé em mim, que antes de casar a mulher não deve correr atrás dos homens mas fazê-los vir, depois de casada deve estar sempre banhada e perfumada para esperá-lo chegando do trabalho; no departamento homens, vó Constancinha enfatizou bem [...] que quando um homem grita nunca devemos baixar ao seu nível, mas sim ficar quietas, em silêncio mortal; a professora de geografia, no ginásio, diminuiu a nota da minha amiga pelo desleixo na letra, as meninas devem ser mais caprichosas que os meninos; e a freira do maternal disse zangada que eu parecia um menino pois ria demais e muito alto.⁴⁶¹

Quando jovem, Mariana rechaçou e desprezou os ideais de feminilidade e maternidade que lhe foram ditados, sobretudo pelas mulheres de sua família. No entanto, quando engravida,

⁴⁵⁹ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 197 (grifos meus).

⁴⁶⁰ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 37.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 37-38.

sem agir enfaticamente a partir de suas próprias disposições nem reagir contra as normas familiares, Mariana é facilmente capturada e percebe como a força do grupo é capaz de se impor.

Se havia verdade em minha resistência, e quase dó do anacronismo dessas falas femininas, quando Tomás nasceu toda a potência se voltou para proteger e criar meu filhotinho e as vozes passaram a fazer sentido, eu continuava a história das mulheres da minha família. [...] Ainda não percebia em mim o efeito dos cochichos femininos sussurrados ao longo da minha infância e adolescência. [...] Minha mãe, tias e avós cuidaram de tudo [...], eu não percebia a densidade desses preparativos e o quarto do bebê foi se enchendo de tradições.⁴⁶²

O acultramento a que Mariana é submetida por ocasião do nascimento do primeiro filho não é sentido por ela como violento ou repressor, mas sim como um movimento familiar que oferece segurança e acolhimento (“As visitas, Jorge, os doces, biscoitos, sucos e cafezinhos, guardanapos de linho e colherzinhas de prata, misturavam-se como sonho, alguém estava tomando conta.”⁴⁶³), que lhe traz uma sensação de paz e plenitude (“Era como se Deus houvesse me chamado e eu respondido — eis-me aqui —, fui abençoada e estava completa, tinha um filho e muito leite.”⁴⁶⁴).

Além disso, após esse evento iniciático, por assim dizer, não só Mariana como também seu marido, Jorge, vão progressivamente assumindo os papéis esperados por eles dentro do grupo a que pertenciam, até se verem completamente absorvidos, sem colocarem maiores resistências ou questionamentos.

Um Jorge muito mais dedicado ao trabalho do que antes, as hesitações e ensaios desapareciam. Acho que também para ele o nascimento do filho trouxe falas ancestrais, de protetor e provedor dos seus, da conquista e delimitação de novos espaços no mundo dos homens, no mundo fora de casa. Quando ele falava do trabalho, parecia maior e mais bravo.⁴⁶⁵

Com a mudança desisti de vez da profissão, a fim de me dedicar inteiramente aos filhos. *Não foi difícil, ao contrário, foi gostoso.* Tomás e Gabriela eram umas gracinhas [...] Com eles conheci o supermercado perto de casa, o marceneiro, o vigia da rua. Ficávamos juntos olhando as revistas de quartos de crianças, de roupas de crianças. Comprava tecidos, aprendi a costurar [...]. Os filhos da Milu vinham sempre. Aprendi a cozinhar. Ocupava-me com roupa, comida, casa. E a minha casa era gostosa, meus filhos saudáveis e bonitos.⁴⁶⁶

⁴⁶² BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 38-39.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 39-40.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, 2010, p. 40.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 57-58 (grifos meus).

Tornei-me cada vez mais naturalmente eficiente nas funções de esposa de Jorge. Um casal importante, Jorge e sua esposa.⁴⁶⁷

O mesmo não acontece em *Antonio*, quando nos deparamos com situação semelhante: a chegada do primeiro filho de um jovem casal. Se observamos o comportamento de um estrato social e familiar de formação similar ao que Mariana pertencia, só que direcionado a uma subjetividade considerada como “de fora” do grupo, torna-se mais perceptível o grau de agressividade contido em uma sociedade de escrita — de membros tido como polidos e educados —, mesmo quando estes mantêm a civilidade.

Por ser considerada uma “intrusa” ao grupo, não será o discurso cristão de amor, misericórdia ou piedade inspirados pela figura bíblica de Maria (adolescente e grávida antes do casamento, correndo o risco de apedrejamento caso fosse denunciada por José, seu noivo) que vão pesar no julgamento dos sogros de Elenir, a primeira esposa de Xavier. Quando a jovem dá à luz o primeiro filho, o tratamento dirigido a ela é completamente diferente daquele que é dispensado a Mariana quando tem seu primogênito, Tomás. Mesmo com um erro médico durante o parto e a necessidade de hospitalização e operação da criança, Elenir é hostilizada e humilhada pela família do marido:

Tentaram uma cirurgia que foi mal-sucedida. Benjamin agonizou por dois dias no hospital. [...] Arranjaram um quarto com sala ao lado. No quarto ficavam os pais e o filho. Na sala dona Silvia recebia as condolências e rezava com o grupo de amigas. Elas esperavam um milagre, conversavam, comoviam-se. [...] Tomavam suco, cafezinho, limpavam a boca com guardanapos bordados, limpavam de um jeito que não se limpa mais, sem manchar os guardanapos com batom [...] elas limpavam as bocas, esticavam as pernas nos corredores, falavam baixo e cuidavam para que o barulho da louça e de seus sapatos não soassem no quarto ao lado.

[...]

Voltei no dia seguinte de manhã, o menino morreu logo depois. Elenir vestiu o filho todo de branco e pediu para velar a criança em sua casa. [...] Dr. Kremz foi ríspido com Elenir: “Acabou-se, você não percebe que minha família já sofreu o suficiente? Não vamos dilatar o que nem deveria ter existido. Basta. O corpo vai sair daqui para o cemitério, e ainda hoje”. [...] Quando dr. Kremz pronunciou a palavra “corpo”, vi Elenir tremer. [...]

[...] Dona Silvia, ao lado do filho, falou, “Haroldo, por favor, leve-a para casa, que do meu filho cuido eu. Será melhor assim, você não vê que ele não consegue nem se levantar, como pode querer que ainda ajude alguém?”⁴⁶⁸

A rejeição sofrida pela personagem é decorrente de sua origem humilde: é uma moça órfã, do interior, que trabalhava como copeira no escritório de advocacia onde Xavier estagiava e morava de favor num pensionato de freiras. O fato de a moça gostar muito do marido, ter uma

⁴⁶⁷ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 54.

⁴⁶⁸ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. Op. cit., p. 126-129.

sólida formação católica, demonstrar ser uma dona de casa habilidosa e econômica, ser estudiosa e inteligente, desejar tornar-se médica (sonho que ela consegue alcançar, como se constata posteriormente no romance, quando Teodoro a conhece)... Tudo isso é irrelevante para Dona Silvia e o Dr. Emanuel Kremz, que desaprovam veementemente o casamento do filho com Elenir (“Diziam que ela deveria voltar para sua terra e parir da mesma maneira que fora parida, grosserias desse calibre ou piores.”⁴⁶⁹).

Será pela boca de Xavier que Bracher irá expor como o comportamento demonstrado pelos Kremz espelha uma tradição, tradição esta que se arvora nos escritos tidos como sagrados pela tradição judaico-cristã e que, por isso, disseminam autoridade. Após a morte do filho e a dissolução do casamento com Elenir, internado em um sanatório, Xavier recebe a visita de sua mãe, dona Silvia, e de seu amigo Haroldo, que é quem narra o episódio a Benjamin. Eles o encontram lendo a Bíblia e a mulher tenta entabular uma conversa, que toma formato de monólogo: todas as perguntas, asserções e comentários são complementados pela narração com “(Silêncio.)”⁴⁷⁰. A mulher comenta sobre as características dos diferentes livros e edições da Bíblia e suas preferências, relembra Xavier de sua antiga professora de catecismo e suas aulas, fala sobre a preocupação e as saudades que o pai e os irmãos sentem dele. Nada o motiva a falar. Até que, finalmente, quando a mãe pergunta com mais ênfase (“Qual passagem você está lendo que não pode ouvir sua mãe? Você ainda não me disse.”⁴⁷¹), recebe uma resposta do filho: Gênesis, capítulo 19, quando Ló deixa Sodoma com as filhas, depois que sua mulher foi transformada em uma estátua de sal. A partir desse ponto, o rapaz dá à mãe sua interpretação do trecho, que culmina no momento em que os anjos de Deus, na forma de estrangeiros acolhidos por Ló, são exigidos pelos sodomitas, para serem sexualmente violados, e Ló, em contraproposta, oferece-lhes as duas filhas virgens.

— Há uma nota nesta edição que nos explica: a honra de uma mulher tinha, então, menor consideração do que o dever sagrado da hospitalidade. *O medo do falatório, conhece? Continuamos bíblicos, com a graça de Deus, o adequado ainda precede o moral.*

— [...] mamãe, agora é que estamos começando, pelo princípio, como é certo fazer. É preciso entender essa história. A violência, o sexo, a negociação estão lá, no princípio de tudo. *A honra de uma mulher e a posição de um homem na sua cidade, cada um num prato da balança, o que vale mais? Você sempre soube, vocês todos sempre souberam, mamãe, leram no livro certo. Ninguém tinha me contado isso. Tudo me foi camuflado, acreditei na boa-nova de Cristo, mas o senhor seu pai é mais forte, mais antigo e persevera no coração de nossas cidades. Todas elas.*⁴⁷²

⁴⁶⁹ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 26.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 55-57.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 58.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 62 (grifos meus).

Xavier vê na atitude de Ló a origem de um procedimento enraizado socialmente, reproduzido por sua família, no qual as regras da comunidade e a posição social dos indivíduos têm mais peso do que os sentimentos das pessoas envolvidas em uma situação, sobretudo se se trata de mulheres e de fora do meio, como era o caso de Elenir. Assim, o personagem — diga-se de passagem, um advogado — se dá conta de que a tradição bíblica (“o senhor seu pai”) escreve primordialmente a sociedade e suas subjetividades, seja pelas leis, seja pelos costumes.

Assim, o que a literatura de Bracher me indica é que, independente de sermos ou não subjetividades que escrevem, fazer parte de uma sociedade de escrita faz com que sejamos escritos. Nesse sentido, tornar-se um “bicho” que escreve é passar por um disciplinamento, uma submissão. Um meio eficaz de moldar um ser humano.

Não falei, por exemplo, é um romance que também ensaia sobre os meios com que a sociedade vai inscrever corpos vulneráveis, com vistas a moldá-los, disciplinando-os. Como diretor e professor, Gustavo reflete sobre suas experiências em ambiente educacional, relacionando-as aos mecanismos vivenciados por ele na prisão. Assim, o personagem traz à luz a articulação entre os usos da linguagem e do sofrimento físico. Ao mesmo tempo em que relembra da dinâmica do falar e apanhar na cadeia, percebe como tornar uma subjetividade um “bicho” de escrita imbrica vários tipos de violência, inclusive física, ao processo de educar. Nesse sentido, fazer “falar” parece ser algo que sempre tende a ser extraído à força, ou seja, oferecer a escrita, ensiná-la, envolverá sempre algum grau de violência.

Na educação pública da segunda metade do século XX, na cidade de São Paulo, o castigo físico não é uma forma de disciplinamento de que lança mão o corpo docente. No entanto, Gustavo menciona a existência de uma imposição ao comportamento de crianças e adolescentes, cujo caráter é o de condicionamento do grupo, diferente do conceito de aprendizagem do personagem — em que “o ensino deveria ser apenas o local onde se transborda o conhecimento provindo de atividades outras, do mundo. E o transbordar seria alegre, comprometido e exigente. Os alunos, interlocutores e parceiros de um processo ligado à vida e não fechado em si mesmo”⁴⁷³. Como Gustavo constata, observando os docentes na prática, a transmissão de conhecimento se mistura a uma escrita de corpos, visando a forçá-los a determinadas expressões, padronizadas (“Postura, prazo, concentração, silêncio, fila. A lei do grupo. Não interessa se um é míope, o outro disléxico e um terceiro assistiu ao pai surrar a mãe

⁴⁷³ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 82.

ainda ontem à noite. Na escola todos são iguais e há trabalho a fazer. [...] As regras são claras e os preconceitos nomeados.”⁴⁷⁴).

O que as memórias e o testemunho de Gustavo nos mostram é que a violência surge sobretudo na interação complexa entre escola e família: dois núcleos que figuram autoridade. Como aponta o personagem, “apanhar não é assunto de livro nenhum”⁴⁷⁵, expressando a dificuldade de colocar por escrito esse outro modo de escrita, que marca diretamente, na carne dos corpos. Por sua vez, a violência letrada é exercida de maneira sutil, em humilhação indireta e postura soberba, muitas vezes dirigida à família, que, ao que parece, será utilizada para conseguir resultados nas subjetividades pela via da marcação física.

Os professores enxovalham os pais nas reuniões de pais, chamam-os de “pai” e “mãe” e falam baixo, quase doce [...] mãe, ele não faz a lição de casa, a senhora precisa ajudar; pai, ele não para quieto na aula, não presta atenção em nada, só bagunça, a educação vem de casa [...] é boca suja, briguento, cuidado com o que dizem na frente das crianças. Nomeiam a prole de malfeitores publicamente. E em casa o pau come solto, o sarrafo desce e sai de baixo. O conteúdo das admoestações não é relevante, mas a vergonha da acusação pública. Quem sabe?⁴⁷⁶

Gustavo se revoltava com esse tipo de inscrição agressiva e excludente, porém indireta, “limpa”. “Reagia ignorante à professora de fala pausada e português correto que na segunda semana de aula já havia definido todos os pardos e pretos e meninos de nariz escorrendo e joelho esfolado com os quais não gastaria seu tempo”⁴⁷⁷, ao mesmo tempo em que, na maior parte das vezes, tentava lidar de maneira sensível e habilidosa com os casos de abuso, injustiça ou necessidade, em busca de agir ao máximo em prol do bem-estar das crianças. Relata esforços árduos para conseguir atendimento psicológico, médico, assistência social e jurídica para os alunos, sendo alguns casos bem-sucedidos, outros não. Observando em perspectiva, a impressão que tenho é de que, na função de diretor, o personagem se mantinha em constante mediação: buscava amortecer os efeitos da imposição de poder da família e dos próprios professores sobre os alunos; além de se manter em constante atitude de blindagem dos corpos docente e discente da brutalidade ditatorial.

No que tange mais especificamente ao castigo físico, o que impressiona o personagem é constatar como ele é tomado como prática, em que “[...] existe cálculo e utilidade na violência. [...] há a utilidade primeira e genérica, de demonstrar poder, quem é que manda, e as utilidades específicas, constranger o juiz, tirar uma confissão, afastar o abusado e abrir a cabeça da

⁴⁷⁴ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 62.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 119.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 102-103.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 103.

criança; já que não entende por bem, vai por mal”⁴⁷⁸. E, é prática referendada inclusive por quem está sujeita a ela (“Bater faz parte da educação e é aceito pelas crianças.”⁴⁷⁹; “[...] talvez o menino se habitue. Faz as contas, vê se a traquinagem vale o preço de um cascudo, vai e faz e depois paga.”⁴⁸⁰).

[A crueldade [...] é o movimento da cultura que se opera nos corpos e se inscreve neles, lavrando-os. É isso que significa crueldade. Essa cultura não é movimento da ideologia: ao contrário, ela põe à força a produção no desejo e, por outro lado, insere à força o desejo na produção e reprodução sociais. Pois mesmo a morte, o castigo, os suplícios, são desejados, e são produções.⁴⁸¹]

Existe, entretanto, um lugar problemático da violência observado por Gustavo, e que se trata do prazer de impor poder sem necessidade. Aplica-se a força não porque é preciso se fazer ver como forte ou conseguir algo que se deseja, mas simplesmente por gosto. Expressão perversa da crueldade, que emerge tanto em ambiente escolar quanto na prisão, como Gustavo deixa entrever por meio de suas lembranças e pensamentos:

Porque como que menino que não respeita o pai e a mãe vai respeitar a professora? [...] Eu não fico passando a mão na cabeça do meu filho, se ela falou ela tá certa. É falta de apanhar, isso é que é. Agora, isso que os meninos estão batendo nos menores, isso é verdade mesmo. A diretora falou que no recreio os grandes estão batendo nos pequenos, se juntam e pegam o menor. [...] eles estão batendo, isso eu vejo lá da minha casa. De lá eu vejo a quadra e, sabe, eles têm prazer em fazer isso, em bater. [...] a gente vê na cara deles, eles gostam.⁴⁸²

O prazer de bater, o rosto dos homens, sangue, apanhar, a risada, um teatro, vômito, aquela luz balançando, o cansaço dos homens que batem, o suor deles, a barriga branca que aparece sob a blusa azul amarfanhada, o nariz com cravos, os meus gemidos, seus dentes tortos, o meu teatro, não aguentar mais, o medo de morrer, chorar e tentar não enxergar o que vi, não entender o que via, esquecer.⁴⁸³

Paro. Penso. Hesito. Sinto que esse é um tema difícil de explorar, de dizer algo sobre, emitir opinião. Para dizer a verdade, me sinto bastante constrangida de ter ido por esse caminho. O perigo da apologia à brutalidade, a condutas inclusive criminalizadas. A complexidade em

⁴⁷⁸ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 101-102.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 102.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 119.

⁴⁸¹ No original: “*La cruauté [...] est le mouvement de la culture qui s’opère dans les corps et s’inscrit sur eux, les labourant. C’est cela que signifie cruauté. Cette culture n’est pas le mouvement de l’idéologie: au contraire, elle met de force la production dans le désir, et inversement elle insère de force le désir dans la production et la reproduction sociales. Car même la mort, le châtement, les supplices sont désirés, et sont des productions.*” In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie I: l’anti-œdipe*. Op. cit., p. 174 (tradução minha).

⁴⁸² BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 118-119.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 121.

tentar teorizar, contextualizar e compreender a violência. Como falar daquilo que se preconiza coletivamente como algo a ser evitado? A sociedade perfeita é a sociedade sem violência. Em tese, violência física é o que se usa quando não há outra alternativa. Ela precisa ser justificada, em geral pelas circunstâncias e a quem é dirigida. Há uma escrita do uso da força. A quem é admissível impor a força física ou armada? E contra quem? São questões interessantes de serem colocadas, porém pouco pertinentes à análise ora empreendida.

Em vez disso, o que a literatura de Bracher parece nos mostrar a esse respeito fala mais de uma relação entre escrita e violência que, em geral, é descartada ou pouco considerada. Nesse sentido, a escrita e o diálogo não seriam alternativas “civilizadas” que puderam neutralizar ou eliminar a violência, mas sim formas de exercer poder que saem do campo de visão, eludindo a atitude violenta ou agressiva da escrita, que não vai mais se aplicar diretamente aos corpos, ferindo-os aos olhos de todos.

Ainda que se retire de uma ação direta sobre os corpos, a escrita não perde seu caráter de técnica e de dispositivo. Um saber que se produz e que vai se manter presente, utilizado nas disputas e na dinâmica da imposição de poder. Assim, penso que se a literatura de Bracher, em um primeiro momento, permitiu pensar a relação entre tornar-se uma subjetividade de escrita e ser escrito e inscrito, ou seja, em como a escrita é utilizada para marcar pertencimento (ou despertencimento), o ensaio de Bracher também aponta para seu uso nos deslocamentos, no movimento. Ser portanto uma subjetividade de escrita teria ainda a ver com posição e disputa.

5.

Terça-feira. 27 de agosto de 2024. Abro o *Instagram* e vejo um *post* de uma das contas que passei a seguir no último ano: @sheikahmadbilal93. O título da postagem é: “Aprendendo árabe, siríaco, aramaico e hebraico todo dia”. É a primeira publicação do perfil com esse tópico que chega a mim e diz: “Como falar o verbo ‘escrever’ nessas línguas?” Segue o termo no alfabeto latino (*Kataba, kātēv, kethav, katáv*), ao lado de suas versões nos alfabetos árabe, siríaco, aramaico e hebraico, entre parênteses.

Os caracteres em aramaico e hebraico são praticamente idênticos. Já o siríaco e o árabe diferem entre si, embora sejam ambos bem desenhados, estilizados. Eles me remetem a imagens de infância, das apostilas de História, com os blocos de argila dos sumérios. Imagino qual seja a sensação de entalhar desenhos com uma lâmina no barro. E penso que um meio caminho entre escrever assim e no papel seja a arte do afresco: pintar na argamassa molhada.

As grafias dos diferentes alfabetos também me fazem lembrar de uma passagem de Jean Genet, em seu testemunho sobre as invasões no Oriente Médio, nos anos 1970. Uma reflexão que tem como ponto de partida as placas de sinalização na estrada entre Beirute e Baabda, no Líbano:

A uma língua vernácula deveria corresponder a escritura em forma de macarrões e esta seria a escritura em árabe, em curvas e nós. *Peças avulsas* era a expressão utilizada pelos libaneses para designar as letras hebraicas. Quando cheguei em Beirute vindo de Damasco pela estrada, as placas indicativas, nas encruzilhadas, causavam o mesmo incômodo que as letras góticas na Paris ocupada pelo exército alemão. [...] Essa escritura não somente pertencia ao inimigo, mas também era, entre outras, uma sentinela armada, ameaçando o povo libanês. Minha infância se lembrava de ter visto esses caracteres, sem conhecer seu sentido, cinzelados em duas pedras oblongas, coladas uma na outra, e chamadas Tábuas da Lei [...] Essa escritura [...] remontava de uma caverna, profunda e escura, onde estavam presos Deus, Moisés, Abraão, as Tábuas, a Torá, as Ordens que retornaram aqui, nessa encruzilhada de uma pré-história antes da pré-história. [...] Mas sobretudo nossa surpresa, nosso desgosto, continuavam marcados por esse território descontínuo, onde cada letra engrossava entre elas um espaço não mensurável e um tempo tão comprimido que esse espaço resultava do acúmulo de muitas camadas de tempo.⁴⁸⁴

⁴⁸⁴ GENET, Jean. *Um cativo apaixonado*: romance autobiográfico. *Op. cit.*, p. 382-383 (grifos do autor).

6.

Releio a seção acima e, do trecho transcrito de Jean Genet, os termos “peças avulsas” e “território descontínuo” atraem minha atenção, evocam imagens: um tabuleiro de xadrez e suas peças. Um jogo com dois lados claramente demarcados e em que — diferente do jogo de Damas e do Gamão, em que as peças apenas designam, por sua cor, a qual lado pertencem — há tanto uma simbologia quanto uma diferença de poder entre elas. Ao refletir a hierarquia da sociedade medieval, as peças se deslocam pelo tabuleiro de acordo com seu lugar de poder, que irá lhe outorgar mais ou menos liberdade de ação.

No entanto, no Xadrez o território pelo qual as figuras se deslocam não está demarcado por possessões, não havendo portanto a possibilidade de invasão durante o jogo, mas apenas ao fim, quando o vencedor, eliminando o rei, poderá então pegar para si seus domínios. Por essa perspectiva, é como se o território que se deseja conquistar não estivesse representado no tabuleiro, mas fora dele, e sua tomada ocorreria uma vez o jogo terminado. Ele é o motor do desejo dos oponentes, aquilo que, embora não esteja integrado à ação, mantém-se em seu âmago e horizonte ao longo de toda luta.

No excerto de Genet, a escrita surge como um dos dispositivos passíveis de ser utilizado para ocupar e invadir territórios. O inimigo não está se aproximando; tampouco está na fronteira, forçando contenções e ameaçando. Ele adentrou o espaço, plantando-se inclusive nas linhas de deslocamento do território alheio, com corpos escritos nesse alfabeto e idioma estrangeiros. Sob esse ponto de vista, a escrita é arma de guerra e de dominação.

Essa colocação prontamente me remete a um questionamento acerca do uso da escrita fora de um contexto de territórios invadidos e/ou sob disputa de posse. Em vez de dois ou mais grupos lutando por um mesmo espaço, temos um único povo vivendo sob um cenário de paz, senhor de seus domínios, com um único idioma oficial. Como se sabe, uma configuração assim não existe na prática. O que existe é, basicamente, uma multiplicidade de grupos (mais ou menos coesos e amistosos), convivendo num determinado espaço geográfico, sob o regramento de um Estado que, em tese, equaliza e equaciona a convivência entre esses grupos. Uma definição mínima do que seja a ideia de um país ou nação, e que, embora sem referência teórica direta, alimenta-se das muitas teorizações sobre o assunto.

Em várias instâncias, a escrita entra como dispositivo desse mecanismo estatal, para controlar, conhecer, regular, designar... as subjetividades a ele pertencentes. “Legislação, burocracia, contabilidade, cobrança de impostos, monopólio de Estado, justiça imperial,

atividade de funcionários, historiografia, tudo se escreve na corte do déspota”⁴⁸⁵. A autoridade não está mais concentrada em um único indivíduo, o rei ou imperador, no entanto, mantém-se a organização estatal da máquina despótica imperial. E essa organização se utiliza da escrita, em seus mais diversos organismos e funções.

Essa conjuntura, aliada à percepção da materialidade da escrita — pois é tanto técnica quanto objeto/documento escrito que se produz e se dissemina — me faz refletir sobre a possibilidade da escrita enquanto território. Na verdade, acredito que o caminho de raciocínio é inverso. Identifiquei nos textos de Bracher o que parece ser uma reflexão acerca da disposição das subjetividades a partir da escrita. Ou seja, a posição ocupada por cada um no *socius* criaria expectativas, limitações e/ou tendências quanto aos espaços a se ocupar no terreno da escrita. Como se, quando nascêssemos, em conjunto com todas as inscrições a que somos submetidos para integrar o grupo e a organização estatal, nos fossem também designadas posições possíveis de uso da escrita, ou um lugar no território da escrita. Aqueles que, por quaisquer razões, venham a destoar muito das posições previstas, serão marcados pelo sinal da desobediência.

Distintivo de quê, esse sinal? Distingue daqueles que lá permaneceram, os cordeiros de Deus que não lhe traíram a confiança. Com Caim ocorre o mesmo, ele recebe o sinal, e José pelos irmãos. O signo da traição não é único e não é o que temos em mente quando ensinamos nossos alunos, mas foi o primeiro, e foi o meu, por isso interessa-me pensá-lo.

Traição e tradição têm em comum o transmitir, a ação da entrega. A brincadeira entre traidor e tradutor não tem origem apenas na semelhança fonética das palavras, nem num significado mais profundo do ato de traduzir, a semelhança é simples e está na origem das palavras, ambas significam *fazer passar de um lado para o outro*.⁴⁸⁶

É assim que Gustavo analisa e interpreta o que seria o terceiro sinal com que as subjetividades teriam sido marcadas, conforme a letra revelada da religião. O personagem se concentra em pensar sobre traição, devido à acusação contra ele dirigida: preso e submetido a tortura, ele teria transmitido informações aos militares. Teria falado. A denúncia se basearia no fato de que, pouco antes de Gustavo ser solto, seu cunhado, Armando, é capturado e assassinado pelo governo ditatorial; e sua esposa, Eliana, para não ter o mesmo destino do irmão, é obrigada a seguir para o exílio. Dada essa sequência de acontecimentos, alguns colegas de organização dos dois irmãos acreditam então que Gustavo teria “aberto”, ou seja, feito delações para ser

⁴⁸⁵ No original: “[...] *Législation, bureaucratie, comptabilité, perception d’impôts, monopole d’État, justice impériale, activité des fonctionnaires, historiographie, tout s’écrit dans le cortège du despote*.”. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1: l’anti-œdipe*. Op. cit., p. 243.

⁴⁸⁶ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 69 (grifos meus).

libertado. Teria portanto infringido o código do grupo (no caso, composto pelas pessoas opositoras do regime ditatorial).

Entretanto, ao voltar seu pensamento tanto para esse episódio nefasto de sua vida quanto para a situação da educação pública na segunda metade do século XX e seus destinos no início do século XXI, Gustavo acaba também sendo levado a refletir sobre o duplo caráter de tradição e traição implicado no ato de obter conhecimento. Em *Não falei*, ele se questiona sobre essa condição do professor, que mesmo à revelia ou de forma insuspeita, acaba por ser emissário da tradição:

Somos uma classe de trabalhadores tão enfáticos, opinativos, por natureza otimistas, nós da educação, uma turma barulhenta [...]. Com isso tudo, como mudamos tão pouco? Não digo as opiniões, mas a educação em si mesma, as salas, os prédios escolares, os horários, a disposição das carteiras, os órgãos que a controlam e as universidades. E não estou falando de comprar computador, pôr televisão na sala, dar aula debaixo da árvore, é muito mais do que isso que deixamos de mudar. Talvez a avaliação seja correta e o problema é a repetência, vamos repetindo de ano a vida inteira. [...] Devemos preparar as crianças para o mundo, somos o espaço público da socialização, do conhecimento, da vida, aqui elas entrarão em contato com uma organização não familiar, desenvolverão novas maneiras de relacionar-se com o outro, sua identidade será refletida de formas diferentes, construir-se-ão novas possibilidades de subjetividade e por aí afora.

Mas se pensamos em silêncio, [...] podemos indagar-nos em que consiste exatamente essa condição de mundo e de vida que atribuímos à escola. O primeiro problema óbvio desse estatuto da escola é: somos o mundo ou preparamos para o mundo? Ou seja, somos o mundo ou o seu simulacro didático?⁴⁸⁷

Como Gustavo reclama, mesmo havendo um espírito de movimento e inovação entre os professores, é muito difícil mudar, transformar. Fazer do ambiente escolar um microcosmo capaz de impregnar o mundo; esse mundo que, por sua vez, muito mais facilmente adentra e organiza, regulando todas as instâncias do ensino: práticas, burocráticas e didáticas.

Aqui no entanto, a direção do pensamento do narrador-personagem parece indicar muito mais o fracasso do que a traição. Fracasso que envolve uma constatação que parece ter sido intuída pelos professores — e que talvez seja o motor do “vazio agressivo” que grassa entre os docentes da educação pública, vazio que Cecília está tentando compreender, ao pedir a Gustavo que lhe relate suas memórias desse tempo em que “a educação parecia ter um significado detonador, explosivo”⁴⁸⁸. A constatação empírica é de que a educação, provavelmente, sendo parte do mundo e não um mundo à parte, não pode ser transformada e/ou transformadora apenas por si mesma, encontrando-se limitada aos sistemas de organização do *socius* bem como suas outras instituições.

⁴⁸⁷ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 63-64.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 19.

Não consegui que o padrasto de Mauro fosse preso. A mãe prometeu ao juiz que passaria a dar banho no menino, cuidar bem dele, o juiz fechou a cara, passou-lhe uma descompostura, a mãe disse sim senhor e Mauro continuou sendo abusado pelo padrasto. Impossível reerguer a capacidade de percepção do mundo em uma criança assim.⁴⁸⁹

Acontece que fracasso e traição não são a mesma coisa. Onde residiria então, no texto de Bracher, a desobediência, a marca da traição intrínseca ao ato de transmitir, de fazer passar de um lado ao outro? Tornar-se uma subjetividade que escreve, em sua literatura, surge como traição por quais aspectos?

⁴⁸⁹ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. *Op. cit.*, p. 61-62.

7.

Quinta-feira. 12 de dezembro de 2024. Belo Horizonte. Sessão de terapia *online*. [...].

Expresso ao João (o terapeuta) um sentimento de lacuna com relação à escrita na minha vida. Digo que é algo que eu não experimentei, a não ser na escola, de um jeito protocolar (não se deve repetir muito as mesmas palavras na mesma frase ou parágrafo; regras de pontuação; riqueza vocabular; partes essenciais de um texto coeso são introdução/argumentação/conclusão). E o que eu não vivia no colégio, vivia em casa de maneira ou técnica ou angustiada.

Meu pai lia manuais (MANUAIS – MANUAL; MANUAL – MÃO). Algo manual é o que se usa as mãos para fazer. O manual fica à mão; é obra de referência e de consulta (manual de um equipamento; de redação; de estilo). Manual ensina um proceder.

Minha mãe escrevia diários, isolada. Ela não tinha um escritório, usava a mesa da copa para redigir os relatórios, corrigir provas dos alunos. Sempre reclamando, que achava aquilo tudo uma perda de tempo. Mas minha mãe tinha uma paixão por livros, por ler, embora sua qualidade de leitura não fosse muito interessante para mim quando penso nisso, hoje. O “baixo-clero” da ficção dos anos 1980-90 (algumas obras que inspiraram novelas do horário nobre, Paulo Coelho...) e ocultismo. Numa ocasião queimou todos os livros de ocultismo, porque essa leitura para ela estava num lugar de certo ou errado. Verdades reveladas. Deixou de ocupar o lugar do certo, só sobrava a ela o outro extremo, então esses livros deveriam ser eliminados. Mal se corta pela raiz.

O intelectual lá em casa era o meu avô, o que eu não conheci, nem minha mãe. Então não sei exatamente qual era a relação dele com a escrita e a leitura. Sei pelo que me contam que era apaixonado por livros, tinha uma biblioteca extensa, organizada, limpa. Estava sempre nos sebos. O acervo da biblioteca foi todo vendido quando morreu, para ajudar a quitar as dívidas deixadas por ele. Eu hoje daria um dinheiro grande para saber seu conteúdo.

O João acha que eu não preciso, ou que não é preciso da convivência para se adquirir a habilidade de escrever. Que para isso eu tenho a leitura. Mas não é isso. Começo a tentar dizer o que eu quero dizer. Não consigo direito. O tempo se esgota e a sessão se encerra.

São 17 horas e estou no escritório de casa, com a cara de frente para a tela e um desalento interno. Ouço o barulho da rua e ele me faz pensar nos dias de festa na casa da minha tia Lica, que morava numa rua sem saída, de paralelepípedos. Peguei meu caderno pessoal e escrevo. É o que me resta:

“O barulho dos carros na minha rua de hoje, de paralelepípedos, me leva de volta a uma noite de Natal, específica. Lembro da rua escura, sem movimento, e do barulho do carro da minha família se aproximando da casa da minha tia, do pneu em atrito com as pedras da rua, do motor, que a gente não repara em ruas movimentadas. Eu estou dentro do carro e penso: é 1989, daqui a pouco será 1990.

Tenho a memória desse momento, porque pensei no ano. 1989, o ano que eu passei a contar, e que me marcou (agora percebo) porque foi nele que eu passei a escrever o tempo. Não há nenhum outro ano tão marcante para mim, nem antes nem depois. Foi o primeiro que eu escrevi no caderno, a partir dali o tempo começava a contar para mim. Ou melhor, a partir dali eu começava a contar o tempo em anos. A partir dali eu era eu, com tantos anos, no ano tal. Não era mais só eu com tantos anos. Antes disso, o tempo era um conceito que estava no meu corpo. Algo abstrato que eu sabia que passava porque eu via passar em mim. (“Quantos anos você tem?”, perguntam os adultos. A gente mostra com os dedos. “Que beleza! Já é uma mocinha.”)

Tudo mudou a partir do ano em que eu aprendi a escrever mesmo. Ler e escrever frases inteiras. Mesmo não compreendendo nada, eu seria capaz de ler o jornal. A partir dali eu seria capaz de interagir plenamente com o mundo.

Lembro de que naquele fim de ano, uma noite, tive a atenção tomada por uma vinheta celebrativa de um canal de televisão, provavelmente da Rede Globo. Na tela iam transcorrendo as décadas por escrito, acompanhadas de imagens de acontecimentos marcantes de cada decênio. Quando chegou a vez dos anos 80, senti algo estranho: um misto de susto com grandeza. Não sei explicar. Mas lembro de ter virado para o meu pai e constatado, ao mesmo tempo em que lhe pedia confirmação: ‘Pai, então eu nasci nos anos 80?’

Na escola, a professora escrevia um cabeçalho e eu copiava. Eu e os colegas copiávamos. Dia após dia, devíamos escrever no caderno, antes de qualquer outra coisa:

Cidade tal, XX de mês tal de 19XX.

Caçapava, 24 de dezembro de 1989.

O carro em que eu estava com a minha família estacionava em frente à casa da minha tia Lica. E o meu tempo e os meus olhos não estavam mais voltados para o meu corpo.”

8.

Penso na discussão iniciada, a partir do pensamento exposto por Gustavo em *Não falei*, que constata como o processo de tornar-se um “bicho” que escreve envolve mais do que simplesmente aprender uma técnica ou forma de comunicação, mas transmitir uma disposição do mundo, marcar subjetividades em um lugar, a partir e em diálogo com uma tradição sociocultural.

Depois de termos nossos corpos escritos e inscritos, chega a hora de sermos apresentados a e posicionados nesse território. Fornecem-nos as armas e nos apontam o lugar a ocupar no campo. A depender desse lugar, corresponderá nossa forma de atuação. Aprendemos não apenas a capacidade de escrever no idioma (ou nos idiomas) que aprendemos a falar, mas nos é transmitido — quer se queira ou não, e mesmo que não seja evidente — os modos de funcionamento do território da escrita, do conhecimento. Passa-se adiante o bastão. Uma tradição.

Nesse processo de passar adiante uma tradição haveria, ao mesmo tempo, segundo o personagem-narrador, a marca de uma traição. Como coloca Gustavo, essa relação é algo de muito banal e tem a ver com a etimologia. Ambos os termos, traição e tradição, querem dizer trocar de lugar, passar de um lado para o outro.⁴⁹⁰

Reflito e retorço a questão. Releio a passagem toda, em que ele discorre sobre essa terceira marca das subjetividades pela letra revelada, religiosa: a da traição. Gustavo menciona lados: o traidor é aquele que traiu a confiança de Deus e passou para o outro lado. Em terminologia popular: virar a casaca; acender vela para o diabo; ser pelego.

Mas o que haveria de traição no processo de aquisição da escrita? De passar de um lado para outro? Repasso mentalmente o que já li e disse aqui sobre aquisição da escrita, transmissão, tradição e traição, e novamente me vem à mente a imagem do jogo de Xadrez, com suas peças/personagens, cada uma com seu lugar hierárquico e respectivas potências. Só que, diferente do jogo (ou melhor, da leitura que fiz dele), o embate no terreno da escrita não se dá do lado de fora, num campo de batalha, para depois haver a tomada final do reino. A escrita, assim como a ideia de educação de Gustavo, não é um mundo, mas faz parte do mundo. Está nele e joga dentro de seu campo. Os conflitos têm lugar dentro, no próprio território, e não há um objetivo final a ser alcançado, mas uma eterna disputa de forças. E as regras também não são tão claras. Inclusive, a maior parte das subjetividades talvez não se dê conta dessa dinâmica.

⁴⁹⁰ Cf. nota 486.

Também diferente do que acontece no Xadrez, em que as únicas possibilidades de deslocamento são por estratégia, visto que as peças/personagens só se movimentam conforme as potências de sua hierarquia, na escrita é possível a apropriação das habilidades e das formas de uso da linguagem destinadas pela organização social a um outro. No jogo, isso seria considerado “roubo”, uma infração das regras. Na escrita, é uma possibilidade. No entanto, desviar-se do lugar prescrito, apropriar-se daquilo que socialmente não é considerado como seu, embora não seja ilegal, são atos que não vão se dar sem consequências, dificuldades ou problemas.

Rastreio meu percurso como aprendiz e me lembro, como relatei na seção anterior, a sensação de ganhar uma percepção do mundo e de encontrar nele minha posição. À parte momentos um pouco mais traumáticos de disciplinamento e/ou adaptação ao ambiente e às regras da instituição, aprender a ler e a escrever não foi para mim um evento “traidor”, por assim dizer. Pelo contrário, ao longo do meu processo de alfabetização e escolarização fui me encaixando divinamente no lugar esperado pela minha família e pelas professoras: adquirindo o conhecimento de maneira esplêndida e precoce. Leitura rápida e fluente, letra bonita, notas altas. Como dizia minha avó, eu era a “primeira” da sala. Tornar-me um “bicho” de escrita tinha ali naquele início (e teve por muito tempo) a marca da tradição: encaixar-se no lugar designado sem esforços para tal, sem trocar de lugar ou desobedecer. Onde residiria então a marca da traição nesse momento em que aprendemos a ler e a escrever?

A literatura de Bracher me aponta que, por um lado, a traição tem a ver com não se encaixar nos lugares que nos foram dispostos. Ou seja, tornar-se uma subjetividade que escreve é um processo que não vai se desenrolar da mesma maneira a todas as pessoas, e vai depender de onde o *socius* as dispôs enquanto subjetividades escritoras. Espera-se delas que apenas obedeçam, leiam e copiem o que é lido, e somente quando for solicitado? Ou então seu lugar tem por expectativa que elas sejam as que criam e impõem os escritos que serão lidos, copiados e obedecidos por outras?

Gustavo nos diz que, “os alunos aprendem uma nova língua, não apenas as línguas do conhecimento, a matemática e a escrita, mas um outro português, aprendem o português-padrão. Mas padrão de quem? Abandonamos o que somos, traímos nossos pais, isso é aprender”⁴⁹¹.

Eu, por minha vez, pergunto: Quem abandona? Quem trai os pais no momento em que lhe é ensinada essa língua “oficial”, do mundo, e não aquela íntima e familiar, por assim dizer?

⁴⁹¹ BRACHER, Beatriz. *Não falei. Op. cit.*, p. 70.

Em primeiro lugar, acredito que deva ser levado em consideração o fato de que Gustavo é um personagem que construiu uma carreira como docente no ensino público de base, justamente em um tempo em que as classes abastadas e altas o abandonavam, e que portanto educação pública passava a significar substancialmente educação voltada à população mais pobre. Assim, mesmo residindo em uma grande cidade, essas pessoas muitas vezes eram provenientes ou tinham família no meio rural e/ou sem um histórico de tradição escrita. Sendo assim, quando o personagem diz “abandonamos”, “traímos”, existe um recorte sociocultural implícito já bem delimitado, por assim dizer.

Esse traço também é perceptível em outros textos de Bracher, que também demonstram como devir uma subjetividade de escrita sendo pertencente aos estratos sociais que usam a linguagem de maneiras que são consideradas como fora da norma dita padrão e/ou culta gera, desde o princípio do uso da escrita, essa sensação de traição, de estar abandonando sua origem. Nesse movimento, o processo de aquisição da escrita violenta o indivíduo, que sente como se estivesse rejeitando a cultura de seu meio, que em geral será valorada como inferior ou errada no ambiente escolar.

A sensação de traição da origem desenvolvida pela aprendizagem em âmbito escolar está bastante presente e evidente no conto “João”, de *Meu amor*. O conto se constrói como o relato de um jovem, João, que, depois de participar de um latrocínio, é apenado na Febem. Ele escreve para explicar (ou talvez para ele próprio tentar compreender) como, mesmo com uma vida toda fora da criminalidade, terminou se envolvendo naquele crime em específico, e foi encarcerado.

Depois dos primeiros parágrafos, em que João descreve brevemente o desenrolar dos acontecimentos que o levaram à prisão, ele começa a contar da sua angústia como subjetividade de escrita. Percebemos então que João vive uma contradição, que lhe causa uma sensação de desajuste. É um rapaz que demonstra uma predisposição à escrita, algo que parece vir como um prazer e uma habilidade (“Gosto de ler. Eu escrevo bem, tirava “satisfatório” em redação, você vê que escrevo bem, está lendo.”⁴⁹²). No entanto, devido ao seu lugar sociocultural, e o que representa a escrita no *socius*, essa natureza do personagem não é vivida por ele com alegria, mas representa uma fonte de angústia e gera uma sensação de despertencimento (“Agora eu me lembro da escola e não sei mais; é insatisfatória do primeiro ao último tijolo, à última letra do teclado dos computadores da sala de informática.”⁴⁹³).

⁴⁹² BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. *Op. cit.*, p. 47.

⁴⁹³ *Loc. cit.*

O que segue é o testemunho triste de um cenário educacional, em que as professoras que diziam a João — ainda que indiretamente, mas das mais diversas maneiras e a todo momento — que sua origem era algo que devia ser deixado para trás, esquecido, motivo de vergonha. Ainda que não sejam abertamente ofensivas, a atitude das professoras é violenta. Inclusive, a condescendência parece ser o que mais revoltava e humilhava o personagem (“Cada vez que escutava a voz tranquila da professora e o seu olhar sinuoso chegava a mim, tinha vontade de ser lodo e breu, uma sede de cometer violências; [...] naqueles dias de escola eu gostaria muito que ela calasse a boca e os olhos [...]”⁴⁹⁴).

No conto, os olhos da professora surgem como vigias cruéis, internalizados por João, e que, mesmo na prisão, continuam a persegui-lo e a causar a sensação de traição e desajuste (“seus olhos poluem minhas leituras, envergonham e amesquinham minha inteligência.”⁴⁹⁵). Por fim, antes de voltar a narrar a continuação dos acontecimentos após sua prisão, ele comenta a dor maior: lembrar como as falas que ele ouvia e ouve a mãe dizer eram classificadas na escola:

[...] “foi uma facada no meu coração”, ela falou, “trabalhei a vida inteira para não ter que ver filho meu terminar assim”. Minha mãe repete as palavras que aprendeu, — lugares-comuns, ouço a professora do primeiro ano dizer ao sublinhar com um traço vermelho a frase vulgar. As palavras da minha mãe, e as dos homens e mulheres que a antecederam, tenho certeza, são únicas e originais, criadas naquele momento para aquela situação. Minha mãe e seu filho.⁴⁹⁶

Em uma entrevista, Bracher diz sobre “João” que:

Talvez esse conto seja o cerne de todo o livro [*Meu amor*], [...] Tinha raiva de ser valorizado, porque isso era feito em comparação a seus amigos e pais, para valorizar o domínio de uma determinada linguagem, se desvaloriza os que não têm esse domínio. E há todo esse sentimento de traição. O livro [*Meu amor*] é uma traição.⁴⁹⁷

João não suporta a sensação de estar traindo os seus, como se viu, sua revolta interna acaba explodindo, ele se envolve em um crime e é preso. Não sabe como vai ser seu futuro e sente “uma vontade sem fim de morar em outro país” e ter outro nome.⁴⁹⁸ No imbróglio de posições no território e no território da escrita, ele não consegue se encontrar, encontrar um lugar para si. Sonha com uma fuga (ir para outro país). Afinal, tomar o lugar do que lhe apraz

⁴⁹⁴ BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. *Op. cit.*, p. 48.

⁴⁹⁵ *Loc. cit.*

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 48-49.

⁴⁹⁷ GRÜNNAGEL, Christian; WIESER, Doris. “Há 200 anos era a mesma coisa”: entrevista com Beatriz Bracher. *Op. cit.*, p. 435-36.

⁴⁹⁸ BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. *Op. cit.*, p. 50.

(ler e escrever) significa, a partir do que lhe fora ensinado em ambiente escolar, rejeitar a fala daqueles que ama e de seu lugar de pertencimento.

O que não é o caso da personagem-narradora de “Zezé Sussuarana”, conto presente no mesmo livro, *Meu amor*. A mulher é uma professora quilombola, de quem não sabemos o nome. Ao longo da história, ficam expostos os conflitos existentes no que diz respeito ao corpo e à sexualidade: a moça sente-se pouco atraente, se compara bastante (“Eu não sou escura e firme como Iraci, mesmo agora, recém-parida, ela é sempre mais linda e firme que eu”⁴⁹⁹) e, tímida, tem dificuldades para se relacionar. O conto então elabora uma história sutil de solidão amorosa e tensões homossexuais. Das vivências lésbicas de adolescência da personagem-narradora com a prima (“Com a Iraci aprendi namorar, beijar de língua [...]”)⁵⁰⁰ à dupla decepção: atraída tanto pelo primo Zezé quanto pelo pesquisador russo-brasileiro “Sussuarana”, ela acaba afastada dos dois, que, ao que tudo indica, têm um envolvimento secreto um com o outro durante a estada do pesquisador no quilombo.

Em outro âmbito, contudo, o conto gira em torno dessa dinâmica de posições que a personagem estabelece no território. Por um lado, a história de sua vida se constrói para explicar o laço anômalo que tem tanto com a comunidade onde sua mãe nasceu — o quilombo Campo Redondo, onde ela foi criada e reside — quanto com a Capital, como a própria personagem denomina (“Eu conheço o pessoal da Capital, morei lá por dois anos [...]”⁵⁰¹). Nascida fora da comunidade, de pai desconhecido, branco e possivelmente estrangeiro, e criada pelos avós (“Talvez fosse um estrangeiro, porque minha Vó diz que cheguei falando umas palavras que ninguém entendia.”⁵⁰²), a jovem cresceu deslocada, sem lugar de pertencimento determinado:

Aqui é tudo misturado, muita criança solta se embolando pelas casas, brincando nas ruas e matos, mas cada uma sabe para que casa voltar quando escurece, e eu não sabia. Meu irmão menor, Quincas, que chegou bebê e era a cor e a cara de Vô Benedito, ficou com Voinha, nossa avó, como filho dela. Comigo não foi assim, vivia um pouco na casa de cada um, e a Vó só olhando para que não me faltasse um teto, um chão e um prato de comida a cada noite. Acho que porque eu não era a cara nem a cor de ninguém [...].⁵⁰³

Sem ser marcada de todo pela comunidade, e portanto um tanto estrangeira ao território de sua criação e moradia, a personagem estabelece ligações com esses dois universos, designados por ela como interior e Capital, a partir da escrita.

⁴⁹⁹ BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. *Op. cit.*, p. 99.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 97.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 95.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 97.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 94-95.

Desde o início do relato, fica demonstrado como a vida naquela comunidade é fortemente orientada por uma tradição oral. A figura de mando maior do local é designada por sua idade e ascendência (“Desde que Vô Benedito morreu é a Vó quem manda [...]”⁵⁰⁴), e é a bisavó da narradora-personagem, denominada por ela apenas como Vó (a avó é chamada de Voinha). E o aprendizado dessa tradição é passado de geração em geração, através da transmissão da experiência contada ou observada:

A Voinha [...] sabe da tradição porque é a filha mais velha, ouviu as histórias de Vô Benedito, das irmãs e primas de Vó e Vô. Ajudou a criar os menores dentro do que as tias velhas diziam, sabe pedaços da língua antigas, as músicas, rezas e danças. Isso todos nós sabemos, mas ela explica e diz dos motivos. A Vó por certo sabe também, mas não é de falar. O Voinho, pai de minha mãe e sobrinho de Vó, faz tudo de acordo com a tradição, conhece cada folha, cada raiz, nome de pau e erva, faz remédio e conta histórias antigos, de tempos idos e terminados [...]⁵⁰⁵

Porém, ainda criança a personagem já demonstra vocação como mediadora, assumindo uma atitude professoral com as outras crianças do quilombo, auxiliando-os na aquisição da escrita e do conhecimento, precária e de difícil acesso (“Mesmo assim eu gostava e ensinava aos meus primos. Passava lição, tomava a tabuada, ajudava cada um a entender e nenhum de nós fazia feio.”⁵⁰⁶). Depois desse início, definido por ela como o momento em que, com as professoras, aprendeu “a falar a língua-padrão, a língua geral do Brasil”⁵⁰⁷, a personagem relata como prosseguiu com gosto nos estudos:

Tinha que pegar ônibus, ir para a cidade, os tios achavam que não valia o esforço. Dona Irene, nossa última professora da escola rural, insistiu com Vó para que pelo menos eu prosseguisse. [...] Dona Irene arrumou vaga no grupo escolar de Japoti. [...] Eu já falava certo, gostava das professoras, queria ser como elas.⁵⁰⁸

No entanto, é perceptível na narrativa que essa aquisição da fala e da escrita do outro, do português tido como padrão, não é tratado nem pelas professoras que vinham da cidade nem pela chefia do quilombo como algo de superior, mas sim como variações de diferentes mundos, importantes de serem aprendidas justamente para facilitar os pontos de contato entre esses universos díspares, além de tornar sua comunidade mais forte (“Eu aprendi a ler, eu ensino a ler, eu leio a história de outras pessoas sobre nossa gente. Eu escrevo no chão a história que

⁵⁰⁴ BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. *Op. cit.*, p. 94.

⁵⁰⁵ *Loc. cit.*

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 95.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 96.

⁵⁰⁸ *Loc. cit.*

ouço dos meus avós, que Quincas sabe de cor e modifica e torna ainda mais colorida e bonita [...].”⁵⁰⁹).

Mas, embora goste de ocupar esse outro lugar através da relação com a escrita, a personagem afirma o quilombo como seu território, por sua vez mantendo-se e inscrevendo-se ali.

Voltei da Capital porque sempre foi isso que eu quis ser, professora de Campo Redondo e redondezas. Aprender para ensinar meus camaradas. Nunca quis ser diferente, não pensei em ficar por lá. Gosto das outras pessoas, não lhes quero mal, mas não sou eu quando estou lá. Até gosto, até gostei de sair um pouco, de estudar, namorar, e talvez um dia eu volte para a Capital para estudar outras coisas, mas eu sou daqui.⁵¹⁰

No entanto, sua condição de tradutora, posicionada no entremeio das escritas, só fica mais evidente à própria personagem depois do contato com o linguista pesquisador, apelidado pelos quilombolas de Zezé Sussuarana (“Foi quando ele falou sobre ser um pouco estrangeiro e gostar de pesquisar línguas que eu comecei a pensar que fiz isso minha vida toda.”⁵¹¹; “Sussuarana disse que eu não sou daqui do mesmo modo que meus primos são, e hoje eu não sei mais quem está errado e quem está certo.”⁵¹²).

E descobrir-se um tanto estrangeira, “nem lá nem cá” por completo, ao mesmo tempo que a desestabiliza (“Quando estava com ele não sabia quem eu era. Tinha duas bocas para dizer, e nenhuma falou.”⁵¹³), traz à personagem uma tristeza, de múltiplos níveis. Por um aspecto, tem a ver com sua sensação de não agradar, de não atrair e ter dificuldades em se relacionar. Afeiçoada a Sussuarana, sente que não o encanta justamente por sua “condição” (“[...] vi que ele se decepcionou comigo. Eu não sou escura e firme como a Iraci [...] e eu falei com ele o português padrão.”⁵¹⁴).

Por outro, porém, tem a ver com tomar conhecimento de que, embora o contato com o linguista os tenha modificado, a alegria da presença não é perene, as coisas não podem ser como ela gostaria e chega a hora em que ele terá de ir embora:

Ele estava se transformando e ia me transformando e também Quincas e Zezé. Na nossa língua ele tinha encontrado uma pessoa dele, que não existia antes. E o meu amor por Zezé e Quincas e por todos nós cresceu ainda mais, de um modo que eu não

⁵⁰⁹ BRACHER, Beatriz. *Meu amor. Op. cit.*, p. 100.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 98.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 97.

⁵¹² *Ibidem*, p. 98.

⁵¹³ *Ibidem*, p. 100.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 99.

conhecia antes de Sussuarana, veio junto uma tristeza nova, alguma coisa ia acabar, já tinha acabado, eu não entendia o motivo.⁵¹⁵

[Então quando você fala da violência como uma coisa muito moderna, ligada ao amor, eu vejo como uma coisa bíblica. Porque eu acho que a traição está na origem do amor no sentido de você querer ser um, quer se diferenciar, ser especial para poder se unir ao outro. Para isso precisa negar tudo o que não seja aquele amor.⁵¹⁶]

Trair e traduzir. Fazer passar de um lado para outro.

Penso, penso e não tenho certeza de que compreendo. Sinto que existe o sentimento de traição no conto “Zezé Sussuarana”, mas não da mesma maneira que em “João”. Sentiria a personagem que “traiu” o pesquisador, por não ser quem ele esperava (uma mulher da terra que faz o intermédio entre territórios pela via da língua e da escrita), mas sim uma espécie de semiestrangeira? Ou sente-se traída por ele, por ter transformado o modo como via a si mesma, seus companheiros e seu lugar na comunidade, e depois ser deixada, sozinha a lidar com todo aquele sentimento?

Aquele que dá a ver necessariamente nos trai? Ou faz com que traiamos?

⁵¹⁵ BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. *Op. cit.*, p. 103.

⁵¹⁶ GRÜNNAGEL, Christian; WIESER, Doris. “Há 200 anos era a mesma coisa”: entrevista com Beatriz Bracher. *Op. cit.*, p. 436.

9.

Sábado. 20 de abril de 2024. Belo Horizonte. É começo da madrugada e estou na DM do *Instagram* com um amigo. No conhecemos no Rio, fazendo aulas de forró contemporâneo. De volta à Belo Horizonte, pegamos esse hábito, sobretudo aos fins de semana: começar a trocar mensagens tarde da noite e estender as conversas madrugada adentro. Na maior parte das vezes discussões para expurgar demônios existenciais.

A certa altura, lhe digo que sou uma pessoa muito prática e complemento:

Eu: Acho que deu para perceber, né?”

P: Na verdade, não tanto. Pode ser com algumas coisas, mas nem tanto com outras. O que eu percebo é que vc tem autoimagens muito sólidas e bem justificadas, que vc já trabalhou muito pra construir e sustentar.

P: Mas que não necessariamente correspondem à realidade.

P: Em alguns temas.

Eu: Opa!

Eu: Conte-me mais sobre isso.

P: kkkk, tô com sono.

P: Juro.

P: Conto mais amanhã.

Não é a primeira vez que isso acontece. Um dos dois abandona o assunto pelo caminho e se despede. Às vezes nem isso. O sono chega sem aviso.

Essa noite não. Não para mim. Passo muito tempo meditando sobre as tais “autoimagens sólidas e bem justificadas” antes de finalmente adormecer.

10.

Depois daquela noite, tentei por várias vezes que meu amigo retomasse aquele assunto, que me dissesse quais eram as tais imagens que fizera de mim para mim mesma. Ele sempre tergiversou. Tive que ir por conta própria atrás das “narrativas que criei para mim”. Não tenho bem certeza se as encontrei, nem nunca vou saber ao certo. E também não importa muito, se não na vida, muito menos aqui. Agora, o que importa (e muito) ao contexto deste trabalho é o que a situação tem de um ato de dar a ver, de revelar sua existência. Porque embora não tenha completado o feito, me dizendo o que via, meu amigo me trouxe ao conhecimento algo de que eu não tinha consciência. Transmitiu. Passou de um lado para o outro. Deixou porém, em minhas mãos, o trabalho “sujo”: encontrar e pôr abaixo minhas sólidas e bem justificadas autoimagens.

Quando penso em “Zezé Sussuarana”, vejo certa semelhança na traição sutil do personagem do linguista que, mesmo sem querer (mas inevitavelmente), aponta a existência de algo à personagem-narradora e depois se vai, deixando-a para sentir, acolher e compreender o que ele lhe mostrara. Mas, ao mesmo tempo em que, no contexto do conto, trair parece ter relação com entregar algo a alguém — no caso o conhecimento sobre seu lugar no mundo e no território da escrita —, a tristeza melancólica que essa entrega causa me faz pensar que há algo que se toma ao dar.

Gustavo afirma que, por pior que seja o professor, “o contato com o conhecimento é sempre algo violento e modificador”⁵¹⁷. Ao desenganar a filha pequena, Lígia, confirmando apenas com o olhar a informação que a amiguinha lhe traz — de que, sob os túmulos do cemitério, estavam os corpos das pessoas mortas —, o personagem vê no semblante da menina a violência do evento. Daquela troca de olhares ele diz: “Mas onde direi da expressão de Lígia ao ver seu primeiro enterro?”⁵¹⁸. Não consegue pôr em palavras.

Nos passeios de fim de semana pelos cemitérios, ele dissera à filha que os jazigos eram homenagens feitas às pessoas mortas pelos seus entes queridos e familiares. E, a pedido da menina, fizeram então uma homenagem à mãe:

No domingo seguinte levei uma caixa de giz colorido e escrevi o nome e as datas de Eliana no túmulo onde estavam Armando, D. Esther e seu Estevão, meu sogro. Lígia desenhou umas florzinhas e corações. Na visita seguinte, o nome já estava apagado e resolvemos escrevê-lo novamente com um pedaço de metal, esculpindo a pedra,

⁵¹⁷ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 70.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 37.

Elia Bastos Ferreira, 1945-1970. Fiquei feliz com a nossa obra, alegre mesmo, uma coisa de criança, uma bobagem, e lá estava Elia conosco.⁵¹⁹

Gustavo porém omitira de Lígia “o óbvio: debaixo daquelas placas os corpos são enterrados”⁵²⁰. Depois do episódio, Lígia não quis mais frequentar cemitérios e tornou-se incrédula à palavra do pai (“[...] passou a duvidar de minhas explicações, mesmo as mais triviais”⁵²¹).

De certo modo, é algo próximo ao que acontece a Félix e Maria Joana quando, depois de um envolvimento de amizade e admiração entre os dois — em que ela nutria, sim, algo de paixão, mas pueril, sem malícia, similar à dos meninos pequenos quando se encantam por uma professora —, o rapaz a assedia sexualmente. Como Lígia, Maria Joana sente-se enganada por Félix, um homem adulto que agiu de modo a fazer com que ela depositasse nele sua confiança:

— Acho que ela se assustou em pensar que é só uma menina gostosa, apenas isso, para você. E eu sei que agora, no quarto ou onde estiver, ela está pensando que para você ela sempre foi só isso, que nada do que achou que existisse existiu mesmo, que literatura e poesia e paraíso foram só uma estratégia para você chegar até o que ela era para você, uma menina gostosa.⁵²²

O sentimento de traição leva à quebra da confiança. No caso em questão, a confiança em duas figuras de autoridade, que inspiravam admiração; pessoas em cujas palavras elas confiavam. Nesse sentido, o processo de traição por que passam as duas meninas não tem a ver com a desobediência ou o abandono/desvalorização das formas de uso da escrita do território onde foram inscritas — a família e os amigos, como é o caso do conto “João”, por exemplo —, mas à constatação de que aqueles em quem elas acreditavam faltaram-lhes com a verdade. Assim, mantiveram-se crentes, apenas para descobrir que estavam sendo enganadas. Dentro desse contexto, tornar-se um bicho de escrita tem a ver então com descobrir como a palavra do pai, do padre, do professor, do juiz, do político, do historiador... não consiste na verdade. Acreditar e obedecer nada garante. Aqui, me vejo obrigada a repetir mais uma vez o pensamento de Vanda em *Anatomia do paraíso*: “Desconfiar das palavras que nos são impostas por quem está acima, pois em geral bloqueiam espantosamente o intelecto e nossa capacidade de interpretar e reagir”⁵²³.

⁵¹⁹ BRACHER, Beatriz. *Op. cit.*, p. 36.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 35.

⁵²¹ *Ibidem*, p. 41.

⁵²² BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso. Op. cit.*, p. 234.

⁵²³ *Ibidem*, p. 197 (grifos meus).

Traição portanto, dentro dessa perspectiva, terá também uma relação com enganação, com mentira. Algo nos é contado de uma maneira específica para que, nos ludibriando, obtenha-se o que se deseja de nós (“Mente quem diz que verossimilhança e fraude não guardam parentesco.”⁵²⁴). Em *Não falei*, Gustavo está o tempo todo cotejando sua forma de contar, de pensar e se expressar à de José. Lê seu manuscrito e percebe no romancista “artifício. Fogos de artifício. Fogo que não é fogo, imita. Imita e já não é, é outra coisa e não guarda mais relação com a origem, encanta. Encanta porque perverte e transforma. Não enxergamos mais a mentira. [...] José mente descaradamente ao dizer o que foi e o que fomos”⁵²⁵.

Entre o encanto das palavras, percebido na escrita de seu irmão José, e o chão das palavras, Gustavo aprendeu a valorizar o chão, a forma de escrita que busca transmitir sem histórias, floreios, metáforas. Uma palavra que deixe claro onde é que se pisa. Ao refletir sobre a questão, percebe como aprendeu com seu pai, seu Joaquim, essa relação de limpeza e neutralidade com a escrita:

Quando entrei para o movimento estudantil, em 59, 60, e escrevia no jornal da faculdade e preparava apostilas para minhas aulas no cursinho, o pai ajudava-me com a escrita. [...] Foi um trabalho de pai. Texto não é arte, é coisa dos homens para os homens. As palavras mentem e fazem parte da vida, [...] a entrega, no texto, é o perigo. Desconfiar sempre que ficar bonito. [...]

[Nas palavras do pai, escavadas pela lembrança de Gustavo]

Isso de ficar bonito é seu. Digo, uma coisa sua que você está colocando e é errado. Como explicar? [...] devemos procurar a informação, ela precisa ficar solta, limpa. O que tem é o certo e o errado. [...] Porque estamos falando de texto e não de arte., é muito mais sério e mais bobo também. É sério porque não é seu, não é de ninguém, é do mundo e para ele vai voltar com as palavras. [...] Perceba aqui, o que deve convencer as pessoas a atender ao seu apelo? O raciocínio, a exposição. Expor o que eles não enxergam mas está aí, não em você, mas em comum. Seja simples e redundante. A veemência é da situação e não do texto. *Joaquim Ferreira* – lembrança – 1959-60⁵²⁶.

Mas se, na aparência, o modo de pensar do pai de Gustavo revela sensatez, clareza e vontade de idoneidade, no fundo o que ele transmitia ao filho não se tratava de conhecimento sobre a escrita, mas de uma crença sua. Crença que Gustavo perderia, cerca de dez anos depois, da maneira mais violenta possível, ao ser marcado e quebrado para que dele fossem extraídas palavras, informações.

Nesse momento, paro e reflito. Penso sobre os quatro romances de Bracher e na relação de seus personagens principais com a escrita. Cada um deles, à sua maneira, me faz vê-la a

⁵²⁴ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 100.

⁵²⁵ Loc. cit.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 132-135 (grifos da autora).

partir dos conceitos de pertencimento e território, e também a partir de uma imagem de chão. Aqui penso em chão como o fundamento que permite que caminhemos convictos, sem claudicar. Ao mesmo tempo, será seu movimento tradutório, seu deslocamento pelo território da escrita, o que me faz perceber e analisar a escrita por essa perspectiva conceitual. Esses personagens todos apresentam o duplo sinal da traição/tradução: ao abandonar ou se sentir estranhos ao território a que foram designados, traem a comunidade ao mesmo tempo que a traduzem, expondo aquilo que antes não era evidente; e também são “traídos”, quando perdem a fé depositada em uma forma de organização e de escrita, ao terem-na traduzida para si, ou seja, passarem a compreendê-la a partir de outra perspectiva.

Nesse sentido, talvez Gustavo seja o personagem que, de todos, vive essa dupla traição de maneira mais evidente. Então começo por ele. Ou continuo, pois, algumas linhas atrás, analisava como seu pai, ao transmitir sua perspectiva de escrita e texto, fornecia-lhe mais uma crença do que um conhecimento sobre a dinâmica da escrita.

Por um lado, é conhecimento, afinal, seu Joaquim sabe da condição da linguagem de ser palavra de ordem⁵²⁷ e a transmite ao filho (“Sim, você diz, é uma opinião, ou uma resolução de um grupo, não é uma informação, é um chamamento”⁵²⁸). No entanto, o que o pai omite de conhecimento sobre o uso da linguagem é a carga de desejo que impele aquele que escreve a escrever, seu comprometimento com aquela palavra de ordem, no sentido de quem diz alguma coisa, assume uma posição (“[...] a exposição do que está errado no país, na política, tudo isso é o que é antes de você”⁵²⁹), pois não crê que isso deva existir. Não é como ele entende o mundo (“A retórica das palavras de ordem feria seu Joaquim, mas principalmente sua ideologia, que dizia não possuir. Discordava do uso do patriotismo, nacionalismo ou internacionalismo [...]”⁵³⁰).

Gustavo, por sua vez, tem suas convicções e sua forma de ver o mundo, envolvia-se politicamente no âmbito estudantil e intelectual. No entanto, diante de um cenário político de luta, afirma não ter como natureza a ação nem uma visão combativa muito definida, mantendo-se portanto à margem desse contexto, ao mesmo tempo em que seu cunhado passa a ocupar uma posição específica, integrando-se a movimentos clandestinos de resistência ao regime

⁵²⁷ Em “Postulados da linguística”, Deleuze e Guattari abrem este platô afirmando como a unidade elementar da linguagem, o enunciado, é palavra de ordem. De maneira bastante categórica, os autores colocam que “a linguagem não é feita nem mesmo para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer com que se obedeça”. No original: “*Le langage n’est même pas fait pour être cru, mais pour obéir et faire obéir*”. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Postulats de la linguistique. Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris: Les éditions de minuit, 1980, p. 96.

⁵²⁸ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 135.

⁵²⁹ Loc. cit.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 93.

militar ditatorial (“Não fui um revolucionário, não participei de seu entusiasmo, nunca tive o lume de um inimigo certo. [...] Sim, sendo um esquisito, sentia-me incapaz para os movimentos ou organizações [...]”⁵³¹).

Interessante é que, quando Gustavo afirma ser um esquisito, ele se refere à relação que estabelece com as palavras: extremamente analítica. Tinha por hábito estudar, pensar sobre elas, questioná-las, entendendo-as mais como objeto que assume formas ao longo do tempo do que como corpo ativo no mundo:

Protagonista, antagonista, agonia e ágora. Todas as palavras vêm de um só lugar grego, o jogo dos homens, falar em público, lutar, liderar, conduzir, atrair, construir, fazer, passar o tempo, levar, arrastar, conduzir, empurrar, avaliar, educar, litígio, pleito, angústia mortal. Penso por verbetes e verbetes de uma língua morta, não conheço nada do grego vivo. Outra característica de meu raciocínio, preciso do processo, cavo a origem.⁵³²

Quando é preso e torturado, o personagem sofre, portanto, o que considero uma dupla violência. A mais evidente, compartilhada entre todos os prisioneiros, tem a ver com a privação da liberdade e a marcação dos corpos para deles extrair informação à força, bem como quebrá-los moral e psicologicamente. No entanto, como Gustavo percebe, ele é forçado a interagir em uma dinâmica que lhe é desconhecida. É posto em um campo de batalha sem nem saber brigar, nem se sentir pertencente a nenhum dos lados em guerra.

Lá como agora, eu era um estrangeiro. Tinha trinta anos e havia garotos de dezoito, vinte, dezesseis, muitas coisas aconteciam do lado de fora, tinham acontecido e formavam a carne desses meninos. [...] Como explicar? [...] Música, cabelos, roupas e sexo como uma forma de ideologia e não de cultura. Aquilo era esquisito, cativante, poderoso e excludente. Eu não entendia.⁵³³

Na prisão a raiva vinha de minha estupidez [...]; não antevira, não me preparara. Não enxergava os militares como adversários, mas inimigos, isso fez toda diferença. Éramos habitantes de universos distintos, sem comunicação ou origem comum. Não havia pontos de contato, apenas de atrito. [...] Armando tinha a mesma lógica dos militares, aceitava a ideia de uma guerra.⁵³⁴

Além de não compreender uma linguagem de grupo, que nela inscreve tanto elementos da cultura e da sociedade quanto os corpos daquelas subjetividades, não conhece os códigos de conduta, regras, truques... ou seja, as estratégias de combate daquele idioma lhe são estranhas.

⁵³¹ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 72.

⁵³² *Ibidem*, p. 105.

⁵³³ *Ibidem*, p. 122.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 112.

A regra do jogo na prisão era não morrer e não entregar. [...] Francisco Augusto não entendia como eu tinha conseguido ser burro a ponto de apanhar tanto.

[...]

O problema é que eu não sabia disso. Não sabia o que era uma história inteligente ou convincente, abrir, fechar, cair, ponto. Exatamente, eu não sabia nada [...]. Ele não entendia, achava que era quase hediondo ter me deixado machucar tendo uma história inteligente a contar.⁵³⁵

Em seu processo reflexivo, de volta ao ocorrido de muitos anos atrás, o personagem analisa com escrutínio todos os meandros que envolveram sua prisão e tortura, sendo possível perceber como atribui seu destino infeliz ao desconhecimento dos estratégias da luta e a uma falta de tomada de posição mais ideologicamente definida dentro do embate político. Culpa seu olhar analítico-crítico para a vida, cético e distanciado, de cientista; sua falta de fé revolucionária, que, do contrário, o teria levado ao engajamento direto na luta. Também cogita que seu posicionamento à margem seria devido a uma tendência, adquirida do pai, por criação ou genética (“É preciso um ponto de vista e uma pergunta. E os meus amigos tinham. Irritava-me. Não sei se a culpa era da biologia em geral, e seu sentido estrito de investigação científica, ou especificamente da genética, paterna.”⁵³⁶).

Porém, nesse movimento de investigação do passado traumático, Gustavo não deixa de notar o lugar do autoritarismo governamental nessa dinâmica de humilhação e violência (“Armando fora entregue por minha causa [...]. E eu provavelmente fui preso por sua causa. E nessas causas todas esquecíamos a causa visível e incontestável [...]. Militares, agentes da repressão, Operação Bandeirantes, os porões dos poderes constituídos.”⁵³⁷).

Aqui, a reflexão de *Não falei* aponta para a brutalidade e opressão de um governo ditatorial, naquilo que ele tem de forçar a falar, mas em sentido mais amplo. Pois se uma das funções primordiais da tortura é fazer falar, fazer com que a informação seja transmitida, numa ditadura ela força também à tomada de posição, quer se queira quer não. Não existe estar à margem, optando por um lugar alternativo no embate. Não existe multiplicidade ou neutralidade. Ou se está com o Estado ou contra ele. Estando contra, a traição é à pátria; ocupa-se o lugar do inimigo da nação, o terrorista, subversivo. Estando a favor, está traindo a resistência, os heróis que arriscam a vida pela justiça social. Assim, não é surpresa que a acusação de traição esteja à solta, partindo de ambos os lados.

Nesse ínterim, nota-se contudo que o posicionamento de Gustavo é ambíguo. Embora afirme o distanciamento científico, uma falta de convicção e ponto de vista, ainda assim ele se

⁵³⁵ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 125.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 124.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 117-118.

posiciona em um meio-termo, perigoso para o contexto em questão. Afinal, em um ambiente em que se é ou colaboracionista ou opositor do regime, qualquer atitude dúbia pode representar um risco. Ainda assim, ao sair da cadeia, Gustavo tem seus cargos restituídos, de professor e diretor de escola, e os reassume. O personagem então relata como precisou se alienar muito profundamente para conseguir viver em um jogo duplo, o que teria se dado, por um lado, através do que ele nomeia como interrupção de fluxos: perda de memória, de percepção da realidade e de desejo sexual. Como compensação, uma dedicação ferrenha ao trabalho (“A escola foi meu refúgio durante anos. [...] No trabalho escondia o monstro inquieto e triste em que me tornara. Surrado, traidor, assassino, viúvo, pai e finalmente órfão de pai.”⁵³⁸).

E se antes o pai lhe transmitira como ideal a neutralidade no uso das palavras, sua despossessão de uma intenção do eu, agora o personagem parece usá-la conscientemente a seu favor, na mediação entre os alunos e professores sob sua responsabilidade e o regime. Gustavo percebe como os discursos perdem o uso antes conhecido, “e os novos sentidos exigiam códigos de decifração instáveis e, portanto, ineficientes, o valor de face e a face das relações eram também colocados em suspensão”⁵³⁹. Diante desse cenário, ele passa a valorizar a clareza, a limpeza e a transparência máximas como valores de escrita e de atitude, que ele utiliza conforme a necessidade: como modo de afastar a suspeita dos vigilantes do governo, proteger alunos e professores, além de conseguir microcampos de insurgência (como as aulas noturnas voltadas para adultos).

A questão é que, como se viu, ocupar duas posições, mediar e traduzir, mais do que ser nada, significa tornar-se um pouco de cada coisa. E dentro de um regime ditatorial, isso significa portanto internalizar também o autoritarismo. Assim, me parece que a alienação surge como saída para mimetizar o modo de escrita do outro sem no entanto tornar-se parte daquilo. Uma manipulação com luvas de proteção.

É de se pensar se isso é possível. Se levo em consideração o fato de que tomar para si uma linguagem, falar e escrever a partir dos modos do outro, é também tornar-se um pouco o outro, passar para o lado do outro, parece muito difícil essa manipulação sem contato com a palavra alheia. Quando penso em todas as reflexões que fiz sobre ensaio — ou seja, sobre uma escrita que se constrói a partir de uma experiência com algo que provoca, que inquieta e cutuca —, concluo que talvez seja muito difícil apenas uma manipulação da linguagem, que talvez a escrita seja algo que nos afeta, invariavelmente.

⁵³⁸ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: *Op. cit.*, p. 116.

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 127.

Lembro da personagem Helena, do conto “O que não existe”, que escreveu uma tese a partir da metodologia de observação e dissecação do objeto, para ao fim descobrir o quanto estava envolvida com seu *corpus*, tocada e trocada com a arte e a artista que pesquisava. Penso então que, talvez (sempre talvez, afinal, como é possível ter certeza absoluta de alguma coisa?) o que as histórias de Bracher me mostrem é que ser uma subjetividade que escreve, ser um “bicho” de escrita, tem a ver não só com pertencer, mas também com incorporar: tornar-se. E, por sua vez, transmitir: ir e passar adiante.

Por isso a dificuldade de Gustavo em dar testemunho, a vontade de esquecimento, a dúvida sobre falar ou não com Cecília sobre a década de 70 e sua experiência. Será mesmo que acabou? A tortura, o cerceamento, o autoritarismo?

11.

A última cena de *Não falei* é uma lembrança. Em meio a todo esquecimento, interrupções de fluxos e alienações que permeiam as memórias de Gustavo, chega-lhe a lembrança de um momento “de setenta. Não sabia que tinha, mas ela está aqui, intacta”⁵⁴⁰. Parece ser tarde da noite, ele e o pai estão na sala. Seu Joaquim já teve o derrame, então está debilitado e fraco. Muito provavelmente por isso resolve ter a conversa que tem com o filho: “Você tem a sua família para cuidar, mãe, irmã e filha, ele diz. [...] Gustavo, eu estou te falando, sou eu que estou te falando, é importante você saber que não devia morrer, você tem as suas responsabilidades, Armando tinha as dele”⁵⁴¹.

Ao fim, é difícil precisar se o personagem está pensando em articulação com a fala do pai em sua lembrança ou se o que se o que é narrado é a própria resposta dada ao pai na ocasião. Mas eis o que segue: “Tudo está errado e ainda não acabou. Arrio as costas, não queria falar, não quero pensar, é tudo errado, por que remexer? Gustavo, ele diz numa voz mansa, agora acabou. Terminou. Armando foi longe demais, perdeu o controle. [...] Agora acabou.”⁵⁴²

É o que ele gostaria de poder dizer: “Eu falaria isso, Cecília, se fosse possível”⁵⁴³.

No último capítulo de *Azul e dura*, “Madrugada de domingo”, ocorre algo similar com Mariana. A personagem está terminando de fazer as malas, depois de três semanas com os filhos em uma estação de esqui, onde passara praticamente todo o tempo fechada no chalé, escrevendo. Naquele momento, ela tem uma lembrança. Achou que não estaria mais lá, porém a memória retorna.

Alguns dias antes, no capítulo “Quinta-feira”, ela chegara ao último dos escritos que levava para dissecação de si (“Decifro minha letra torta num dos últimos papéis da mala azul e dura. Agora ela está leve e a casa quente, jogo na lareira o que já ficou nesse caderno. Escrevi há dois anos, logo após o fim do julgamento.”⁵⁴⁴).

É um texto truncado, a um só tempo fluxo de consciência e descrição do que acontece no entorno. A personagem narra um surto, em que se automutila, quebra móveis, utensílios e aparelhos eletrônicos. Pensa em atear fogo ao quarto (“Vou fazer uma fogueira de roupas. Todas

⁵⁴⁰ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 146.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 147.

⁵⁴² *Ibidem*, p. 148.

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 148.

⁵⁴⁴ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 151.

elas. Uma pira sobre o colchão. Vou queimar a casa, vou arder no inferno.”⁵⁴⁵). É interrompida pela chegada dos familiares.

Mariana então se lembra vagamente do ocorrido, de como foi encontrada pela cunhada e a mãe (“Eu estava encolhida, nua, debaixo de roupas rasgadas, rasgada, dura, tremendo. Deve ter sido uma visão feia. Não me lembro. Apenas desse escrito e dos olhos arregalados das duas.”⁵⁴⁶). Na sequência para. Demonstra ter se tornado seletiva. Quer encerrar uma escrita de si da derrocada (“Esse tipo de memória fixada na escrita não me interessa mais.”⁵⁴⁷) e iniciar algo diferente. Pelo que relata na entrada do penúltimo capítulo, “Sábado”, parece estar buscando, agora, uma construção, em vez da dissolução que evocara no princípio da escrita do diário (“É da decomposição da primeira pessoa do singular que falo.”⁵⁴⁸). Mas, no entanto, a construção de si que almeja busca uma limpeza, um começar de novo sem rastros do que já foi (“Apenas agora, com diários, pastas, fichas, textos e livros queimados poderia começar a escrever minha história. Livre da escrita. Agora que acabou posso começar, respiro, tenho oxigênio. [...]; eu posso escrever.”⁵⁴⁹).

Porém se a quinta, a sexta e o sábado foram dias em que Mariana acreditara estar terminando uma limpeza escritural — revendo, analisando e exterminando o passado escrito e por escrito —, na madrugada de domingo, enquanto arruma as malas para partir, é surpreendida por sua mente, que reproduz pensamentos que ecoam falas de suas avós:

Primeiro vó Consuelo. Foi um pensamento que nasceu em mim — para que tanta roupa? — que se transformou na sua voz agressiva e muito velha, tão ardida e real que me assustei e virei-me para encontrá-la [...]. Tome tento, minha neta, tome tento, se não põe o freio agora vai pelo mesmo caminho da mãe, vai tudo para o beleléu.⁵⁵⁰

Como Gustavo, que gostaria muito de dizer que “Agora acabou”, mas não acredita ser possível, Mariana é tomada por uma sensação de angústia:

Medo da minha avó, muito medo do lugar de onde ela falava nítido e com a mesma amargura da vida, medo de mim, medo do que já plantara em Gabi, aquela voz afiada e incomensuravelmente sem saída. Respirei fundo, temi por Gabriela e pressenti. Os fantasmas continuariam lá, no solo, comida de minhoca, sendo sugados por nossa árvore que não para de crescer. Tinha sido uma alucinação auditiva, eu sabia, mas também não sabia, parecia verdade e, ao mesmo tempo, sonho, como se a voz — vai

⁵⁴⁵ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 152.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 153.

⁵⁴⁷ *Loc. cit.*

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 161.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 162.

tudo pro beleléu, Mariana — fosse apenas a lembrança possível de uma cena maior e pior.⁵⁵¹

“Ir tudo pro beleléu”.

A frase, como a própria personagem percebe, evoca o trauma da perda, do desmantelamento de uma forma de conceber o mundo e de nele estar. Naquele contexto, depois de passar três semanas lendo e relendo seus escritos do passado e escrevendo reflexivamente sobre eles, “ir pro beleléu” assombra Mariana por significar trabalho jogado fora. Três semanas empenhadas em se desvencilhar e se limpar das palavras ditas e escritas de seu passado, teriam elas sido à toa? Pois, no fim, as falas continuavam lá, entranhadas nela, deixando-a fraca? Esse é seu dilema ao fim do romance.

Quando, no entanto, relembro a trajetória da personagem, penso que ela se constitui em uma sucessão de perdas de mundo, de lugar. Mundos esses estruturados a partir de uma relação com a produção de pensamento e com a escrita. Mariana estudou Cinema, foi uma jovem intelectualizada e idealista. Os caminhos porém pelos quais as artes enveredam provocam nela um afastamento do meio, uma primeira desconexão, que ela percebe ao rever e reler as fichas com anotações dos tempos em que estava na universidade. Diz que não encontra a fagulha, a ligação que um dia houve entre ela e aquele meio. Identifica o abandono de toda uma forma de pensar e fazer arte.

Na sequência, Mariana se casa, tem seus filhos, pouco a pouco se filia ao modo de viver que lhe fora ditado pela família. Torna-se uma mãe e uma dona de casa conforme as expectativas de seu meio. Nesse momento, há uma segunda desconexão. Mariana se muda para o Rio de Janeiro com o marido e os filhos. Em *Azul e dura*, é bastante perceptível como a personagem é reativa à disposição da vida carioca, que ela interpreta como desorganizada, suja e pouco prática/funcional.

Pela leitura do romance, é difícil afirmar se a vontade de ordem da personagem tem relação com uma ânsia pessoal de organização — que se constituiria como uma busca em apaziguar a angústia pela compreensão e definição do mundo à sua volta — ou com uma forma de ver o mundo que considera a ordem e o cumprimento das leis do Estado como atributos de civilidade e superioridade sociocultural. Isso porque depois de instalada definitivamente no Rio de Janeiro, a personagem vai pouco a pouco desenvolvendo, como já foi exposto neste trabalho, tanto uma compulsão por organização em âmbito doméstico quanto por cumprimento de regras e leis na esfera social.

⁵⁵¹ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 162-163.

Independente das razões, é fato que Mariana não se sente pertencente ou plenamente adaptada ao Rio de Janeiro. Com os filhos ainda pequenos, concentra-se neles e no cuidado da casa para se desligar de um entorno que lhe é desagradável (“Venci a resistência ao caos urbano do Rio, à feiura dos morros erodidos pelas favelas, à hipocrisia da informalidade carioca, colocando meus olhos e ouvidos na altura dos olhos e ouvidos dos meus filhos.”⁵⁵²). Mas conforme o tempo passa e a vida escolar e social dos filhos se intensifica, Mariana desenvolve uma atitude autoritária, defensora da lei e da ordem, assumindo uma postura legalista (“O legalismo evoluiu em mim como uma doença.”⁵⁵³).

A impressão que tenho é de que Mariana se agarra ao texto da lei como se ele fosse um chão firme em que ela pudesse se sustentar. Por acreditar que a lei rege os indivíduos de uma sociedade, amalgamando-a, ela poderia ser tomada como parâmetro ideal e neutro de conduta. Uma escrita limpa, clara e certa, sem meios-termos ou maiores complexidades. Um ponto de referência seguro para uma vida em um espaço onde se sente estranha, sem conseguir ou querer estabelecer com ele pontos de contato e afinidades. Assim, Mariana parece tomar a lei como uma espécie de refúgio, território onde se sente em paz, protegida e autorizada. O escrito para ela é como um instrumento de organização e controle do mundo à sua volta.

No entanto, o acidente de carro em que a personagem se envolve faz emergir uma outra perspectiva da lei. Ao se ver em meio a um processo criminal pela morte da jovem deficiente que atropelara, Mariana descobre que a lei não é absoluta, tampouco um texto escrito e utilizado em neutralidade, mas sim uma escrita que se faz e se aplica a partir das vontades, interpretações e atitudes das subjetividades; tanto aquelas que a escrevem como também aquelas que por ela são escritas e inscritas (“A lei era clara, mas não os procedimentos. Temia que fizessem um acordo com o velho seu Fifinho, que não fosse oferecida denúncia. Nos livros lia que isso seria impossível, mas a impossibilidade de ser acusada e presa estava inscrita em material mais perecível que tinta e papel.”⁵⁵⁴).

Uma vez que toma consciência de que, desde seu início, os trâmites do processo em que é ré não transcorrem a partir de um espelhamento da lei, mas sim por meio dos usos que podem ser feitos dos códigos e das atitudes tomadas em paralelo a ele, a personagem entra em derrocada pessoal e existencial. Por outro lado, aprofunda sua sensação de incerteza e instabilidade emocional o fato de que Mariana também não consegue se lembrar exatamente das circunstâncias e atitudes que tomara no momento do atropelamento de Nicole:

⁵⁵² BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. *Op. cit.*, p. 57.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 60.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 90.

A ordem cronológica não monta um sentido. Não foram os fatos que me trouxeram para cá, e sim a maneira como fui encaixando-os dentro de mim. A rigidez caótica das minhas lembranças. Talvez essa desordem pétrea seja exatamente o que traz a necessidade de terminar. Não são as peças, mas o diabo dos elos, cartilagens.⁵⁵⁵

Sem conseguir definir para si mesma se é culpada ou inocente através da memória, a personagem vê aquele momento de sua vida ser escrito e construído por meio dos atos e análises de outros: advogados responsáveis pelo caso (parceiros do escritório de advocacia do marido de Mariana), figuras de poder da polícia e da justiça (o delegado, técnicos em perícia criminal, o juiz, o promotor...), além das pessoas envolvidas no acontecimento (o pai de Nicole, que atravessava a rua com a filha na cadeira de rodas; e as testemunhas oculares). A sensação começa a se manifestar mais profundamente quando Mariana vai prestar depoimento para o inquérito de investigação do acidente. Abalada pelo discurso do delegado, quer ver a lei, o escrito, agindo sobre seu destino, não as pessoas, como relata ao cunhado:

— [...] Pensei que chegaria lá, diria o que tinha acontecido e acabou. Mas o delegado, o policial que nos recebeu, o escrivão, Maria Alice, todos ficavam falando e falando e falando, eles diziam, não se preocupe, nós vamos te proteger da lei. Eu fiquei com medo. É verdade, Silvio, eu fiquei com muito medo. Se eu não ia ter lei, então.

[...]

— Escuta, Silvio, existe um código, existem leis, coisas escritas, sólidas, é disso que eu estou falando. [...] Não importa o delegado, o ministro, elas estão lá, é só ler e ver qual a punição. Pronto, é tão seguro isso, porque é claro, não depende da boa vontade de ninguém, de favor nenhum, de merda de delegado e polícia nenhuma. É disso que eu estou falando.

— Pois é isso que não existe, querida, sinto te informar. As leis não falam, as leis são mudas, as leis são o que um tribunal disser que elas são.⁵⁵⁶

No Rio de Janeiro, ao ver grassar códigos de conduta que se estabelecem colateralmente, inclusive a partir de usos transgressivos dos textos legislativos estatais, a personagem se refugiara no legalismo. Em parte, como uma tentativa ilusória de impor seu conceito de organização e civilidade (“Em minha alucinação, comecei a me sentir, eu sim, um Deus responsável por alterar. O quê? O jeito, o tato, o molejo.”⁵⁵⁷). Mas também um pouco como quem diz: isso não faz parte de mim, eu estou aqui mas não sou assim. A lei seria para Mariana um território neutro e livre da “baderna” carioca. Contudo, ao se ver inscrita no circuito judiciário, ou seja, na política da *execução/uso* das leis, constata o que já se escancarava para ela vivendo no Rio de Janeiro: que as leis são corpos escritos e emanam uma vontade estatal de

⁵⁵⁵ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 52-53.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 88.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 94.

controle, e, no entanto, a ordem e a dinâmica de vida no *socius* dependem muito mais de uma disposição das subjetividades do que de uma obediência cega que adviria da ideia de que a lei é uma palavra absoluta.

Ao porém sentir que o lugar em que se refugiara não existia, pelo menos não como concebera, Mariana vai ficando “sem chão”. Sua reação diante disso é, primeiramente, tentar se apropriar das palavras, dos textos da lei. Depois do contato traumático na delegacia, decide passar alguns dias na fazenda de sua família. Lá, tem por atitude uma dissecação da lei. Quer se apropriar dos códigos que utilizara para tentar ordenar o ambiente à sua volta conforme sua vontade e convicção (“[...] lembre-se, as leis, o escrito, tudo isso existe sim, está aqui, entenda, estude, cuide para que não te cuidem.”⁵⁵⁸). Começa a ler e estudar livros jurídicos com minúcia, o que continua a fazer mesmo depois de seu retorno a casa:

Chegando no Rio [...], comprei um dicionário latim-português e revistas de tribunais, com as jurisprudências. [...] Foi minha única rebeldia nesse período de contrição doméstica, estudar em silêncio e anotar. Tenho esse hábito, sou incapaz de incorporar um conhecimento se não o escrevo. Lia os pareceres, grifava e copiava em meu caderno as frases selecionadas. [...] Abro o caderno de capa marrom, releio minha letra firme e lembro que me sentia quase alegre nesse meu estudo: letras, escritas, o chão bom das palavras.⁵⁵⁹

Esse estudo porém só aprofunda sua sensação de instabilidade e desterritorialização. Em suas leituras, os objetivos da lei e dos procedimentos jurídicos são claros. O processo teria por intuito fazer emergir a verdade.

A verdade subjaz às palavras, ela não será suposta, montada ou criada, mas sim revelada. Ela surgirá apesar das palavras, o embate é necessário não para que vença o mais forte, mas para que em sua exacerbação e parcialidade surja o contraditório, uma rachadura geológica no texto plano que permitirá ao bom juiz vislumbrar a luz da verdade que sempre existiu.⁵⁶⁰

Mas se em teoria tudo parece claro, na prática Mariana percebe como a certeza e a verdade são muito difíceis de se definir. Tudo é muito mais complexo do que por escrito, e o que subjaz, enfim, é a dúvida (“O que leio nos livros não ilumina minha vontade passada”⁵⁶¹; “Vê? Onde está a verdade agora? Você procura, procura e não acha. Você então junta pontos que pode tocar, o carro, a idade de seus filhos, o sinal. Mas e depois, e o acidente? Você não

⁵⁵⁸ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit. p. 89-90.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 119.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 120.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 89.

sabe, cai no escuro e então se precipita para algo familiar, um galho onde se segurar.”⁵⁶²). E essa será a dificuldade maior da personagem, acolher a dúvida e o que a acompanha: a constatação da pouca consistência prática da verdade, e a perda da fé na lei como detentora dessa suposta verdade.

Como a personagem afirma, “a prática da dúvida foi o meu inferno”⁵⁶³, e pouco a pouco a estrutura de sua subjetividade — calcada na ideia de verdade, de autoridade e de lei — vai sendo erodida: passa a comer compulsivamente e engorda bastante, assume uma postura apática e alheia ao que acontece em casa e também fora dela, desenvolve um quadro severo de depressão e alcoolismo, o que a torna dependente também de medicação psiquiátrica. O casamento acaba em divórcio, seus filhos tornam-se distantes.

Em uma última tentativa de resgatar seus valores, na audiência final, Mariana faz uma confissão, atestando que acredita ter sido seu carro avançando o sinal vermelho a causa da morte de Nicole: “Apenas quando a verdade brilhar, serei livre da dor. E a verdade, nesse caso, não tinha relação com meus atos, mas com minhas intenções pecaminosas. A confissão era a única salvação para o meu tormento”⁵⁶⁴. Mesmo assim, a personagem não obtém o alívio da condenação: é inocentada.

Curioso observar que Mariana, quando decide escrever um diário para se compreender e compreender sua vida, utiliza de um método muito semelhante ao que lançou mão para tomar consciência do que acontecia consigo no transcorrer do processo judicial: uma dissecação do escrito. A diferença é que, se na primeira ocasião esquartejara a lei, analisando com minúcia constituições, julgamentos e jurisprudências, nesse segundo momento a personagem esquadrinha e estuda os escritos que considerava como formadores de si: variados tipos de escritos pessoais e suas leituras. Quem fora e quem se tornara deveriam ser encontrados nesses corpos textuais do passado (“Eu ainda estou aqui, tenho que estar.”⁵⁶⁵), e quem ela gostaria de vir a ser deveria surgir da escrita do diário, que consiste em uma autoanálise (“Se do que restar não sobrar mais eu, então veremos”⁵⁶⁶).

Ao longo da escrita desse diário, o que se vê é uma espécie de repetição. Novamente a personagem está buscando clareza, verdade. A paz virá de uma definição das razões que levaram tudo a acontecer como aconteceu, aliada a uma perspectiva de como tudo virá a ser dali em diante. E isso a ponto de a personagem forjar realidades, sejam elas verdadeiras ou não,

⁵⁶² BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. *Op. cit.*, p. 118.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 121.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 142.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p. 14,

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 14.

apenas para não conviver com a dúvida. E Mariana se dá conta disso, ao lembrar de uma conversa com Luiz, seu amigo e advogado de defesa, em que ele lhe aponta essa característica de sua personalidade:

Você irá ao ponto de dizer que quis matar aquela menina, apenas para que a dúvida cesse, para que o rumo seja conhecido, apenas para pisar novamente em solo firme. Você odeia o lodo, detesta o jogo, precisa saber como vai acabar, nem que para isso tenha que apressar sua derrota.⁵⁶⁷

A constatação faz com que Mariana relembre um episódio do início de sua adolescência. Aversa à convivência com os pais, a personagem passa um tempo na casa da avó, Constancinha, uma mulher com alterações de humor e episódios de desequilíbrio emocional e psíquico. Mariana e seus muitos tios estão vendo tevê na sala e a avó entra, muito raivosa, querendo saber quem usou sua toalha de banho (“Eu já falei mil vezes que as toalhas azuis são minhas. Quero saber quem usou?”⁵⁶⁸). As toalhas são velhas e desbotadas, há muitas pessoas morando na casa, mas Mariana prontamente assume a culpa e se desculpa com a avó, para surpresa dos tios, que sabem que a adolescente rebelde é avessa a banhos.

Rememorando os dois episódios, a conversa com Luiz e o da toalha de vó Constancinha, Mariana percebe como sempre foi difícil para ela viver sem a verdade (“A prática da dúvida não se adquire em poucos dias ou escassas semanas. Não a adquiri até hoje.”⁵⁶⁹). Diferente de Gustavo, de *Não falei*, que diria a Cecília que tudo acabou, se fosse possível, Mariana se dá conta de que vai buscar dizer que tudo acabou, mesmo não sendo possível.

Ao perder o “chão” que o texto da lei lhe dava e sem conseguir entrar no jogo real da organização social, Mariana se sente sem lugar, sem pátria. A reflexão que faz sobre nacionalidade, uma mentira, “porque não pertenço mais a povo algum, porque [...] tudo que é escrito sem pertença é falso. Não reconheço mais a língua geral, não venci ou perdi, evaporei pesada.”⁵⁷⁰).

No último dia antes da volta ao Brasil, Mariana sai pela primeira vez do chalé, de manhãzinha, e ainda tenta criar algum ponto de conexão, ancorar sua linguagem a um território. No café da estação de esqui, usa o alemão, a língua de seus pais, falada em casa por eles (“Pedi o pão em alemão e encontrei algo dentro de mim.”⁵⁷¹). Por um momento, a personagem experimenta sensações de bem-estar. Tem fome, gosta do efeito que a breve caminhada fizera

⁵⁶⁷ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 118.

⁵⁶⁸ Loc. cit.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, 2010, p. 119.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 155.

em seu corpo, observa as pessoas ao seu redor. Começa a tatear a formação de uma imagem de si (“E o alemão que me ouvi falar deixou um eco grave, criando uma senhora grande, estrangeira, sem vínculos e por isso poderosa e voraz. Estou aqui na mesa escrevendo e fumando.”)⁵⁷², imagem que, no entanto, logo se esvai.

Observar a movimentação de uma menininha brincando na estação de esqui faz com que Mariana se excite sexualmente (“[...] sua barriguinha fica de fora e desejo senti-la, pegar a menina no ar pela cintura [...] e girar com ela rindo enquanto a coloco no chão, como faria a jovem mãe da menina [...]. Não é verdade, não seria [...] como mãe.”⁵⁷³). Dentro desse contexto, a personagem ainda assiste à menina brincar com um gato, que é maltratado depois de arranhá-la. A personagem não narra como se sentiu ao presenciar a cena. Mas termina sugerindo que sua conexão com um mundo e uma linguagem, que ela começara a tentar estabelecer naquele café, partira-se novamente. Em vez de usar o alemão, sentir saciedade, plenitude e voltar caminhando: “Peço a conta em inglês, o gosto talhado do leite volta à boca. Vou de táxi para casa”⁵⁷⁴.

A passagem é um tanto inusitada, porém condiz com o estado de despertencimento de Mariana, e demonstra a imagem que a personagem faz do escrito como lugar ideal, fora do mundo. A excitação sexual em situações de abuso, violência e pedofilia já havia surgido anteriormente, quando transcorria seu julgamento. No romance, ela é relatada pela primeira vez quando, a caminho do fórum, no Centro do Rio, Mariana vê uma menina de cerca de dez anos se aproximar de seu carro, para lhe vender chicletes:

Não quero, obrigada, meu olhar não consegue evitar seus peitinhos nascentes e meu desejo amplifica o ir e vir de sua barriga nua esfregando-se na lata do carro [...], envergonho-me da pulsação de meu tesão. [...] O sinal abre e tento me concentrar nos traços angulosos do homem do entulho — como seria aquela mão no meu peito? Por que só a imaginação perversa me excita, e muito? Por que cachorros, mulheres, crianças e pobres, e não Jorge?⁵⁷⁵

A conclusão da personagem é que a sensação de indefinição, de complexidade, é o que a atormenta (“O que me atrai é a vulgaridade e a autoridade, espaços límpidos, distantes da ambiguidade.”⁵⁷⁶). Sua vontade de habitar extremos limpos, livres de dúvida e ambiguidade, me faz pensar na lei enquanto texto que prescreve condutas que — embora enunciem e aspirem a uma delimitação do que é obediência e o que é transgressão — são vazias em termos de

⁵⁷² BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. *Op. cit.*, p. 156.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 157.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 160.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 122-123.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 123.

materialidade. Os modelos previstos em lei, na prática não existem. O que existe são pessoas, com suas construções de subjetividade complexas e singulares, orbitando e roçando esse constructo ideal de comportamento.

No entanto, o modelo, ainda que vazio, é definível. Como diz Mariana: é límpido. Passível de ser escrito. Os modelos de total transgressão e de total correspondência à lei são seus pontos de toque. Impraticáveis. E ela se dá conta disso, de que “mesmo aí, nesse lugar nítido, seria necessário falar e é apenas mais uma ilusão de mundo salvador imaginar que a vulgaridade me protegeria de penetrar no particular de cada um e de ser devastada por ele”⁵⁷⁷. A personagem nota como na dinâmica da vida, tudo é mais complicado do que nos textos prescritivos. As subjetividades são isso *e* também aquilo, em vez de *ou* isso *ou* aquilo (“Aceitação, vovó Constancinha, o batismo de entrada no mundo dos homens, somos todos irmãos, vovó Consuelo, no mundo dos homens há espaço para todos [...]. Vó, por que tanta agonia a vida inteira se há lugar para todos no mundo?”⁵⁷⁸).

É interessante notar também que, assim como o texto legislativo serve como uma espécie de escudo para que Mariana se mantenha alheia a um território e uma sociedade com a qual não se identifica (ou que acredita lhe ser inferior), no evento de sua primeira gravidez, já analisado anteriormente neste capítulo, a escrita também assume esse lugar, de um certo isolamento do mundo e alienação (“*Lia Nascer sorrindo* (parto na penumbra), *A criança saudável* (o despertar da personalidade cósmica na criança), *Emílio ou Da educação* (o homem nasce bom e a sociedade o corrompe), e imaginava meu filho pairando acima e além das pequenas do cotidiano.”⁵⁷⁹). Entretanto, suas leituras e seu modo de pensar a criação de um filho não se convertiam em uma atuação prática, que inclusive levasse em consideração que essa criação iria acontecer dentro de uma cultura: (“[...] fantasiava seu futuro num mundo de ar e não preparava sua chegada nesse chão onde as gerações se sucedem.”⁵⁸⁰).

Embora tenha percepção de sua questão — adentrar o mundo humano e real, e não ideal —, é difícil para Mariana sair dessa vontade de absoluto, de extremos. Ela continua se sentindo sem lugar. O uso da escrita se mantém ao longo de todo o romance como meio de expurgo e busca de solução. Ao fim, como descrito no início desta seção, ao constatar que será difícil escrever e viver sem a influência de tudo que a escreveu até ali, Mariana se angustia. Uma angústia que, ao fim do romance, permanece sem solução.

⁵⁷⁷ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. *Op. cit.*, p. 123.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 125.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁸⁰ *Loc. cit.*

Dentro desse contexto, conecto a concepção da escrita que há entre Mariana e Félix, de *Anatomia do paraíso*. Ambos os personagens usam o escrito como tentativas de refúgio do mundo real, de envolvimento com o *socius*. A diferença é que, enquanto Mariana, na maior parte do tempo, tenta fazer da lei um molde aplicável ao mundo, na tentativa de apaziguar suas contradições e multiplicidades; Félix se imerge no texto literário, tenta isolar a literatura do mundo e se isolar do mundo pela literatura. Em seus dois quartos — o da adolescência em Belo Horizonte, e o do Mestrado em Copacabana —, ele criou seu universo paralelo, de leituras solitárias, restritas. Crê estar livre da mesquinharia humana. E a leitura de *Paraíso perdido* é uma forma de manter esse corte com o mundo.

Para Félix, é Lima Leitão, um dos tradutores de *Paraíso perdido* para o português, “quem o libertou de Belo Horizonte, da sua casa triste, da escola tacanha e dos companheiros com quem não compartilhava nada, e o levou para dentro de seu quarto. Passaram as melhores horas de sua adolescência juntos”⁵⁸¹. Ao refletir sobre a questão, o personagem considera uma interação entre escrita e vida, acredita que as leituras que fez e tudo que viveu foram transmutando sua apreensão de *Paraíso perdido* (“Sabe que com tudo é assim. Com todos os livros e com toda a vida, tudo se transformando continuamente, uns aos outros, dentro de si [...] pois não há diferença entre ler e viver.”⁵⁸²).

Mas, ao mesmo tempo, essa comunhão entre vida e escrita também representa uma vontade e um movimento de afastamento do mundo, uma alienação similar ao que Mariana experimenta quando está grávida — e lê pensando em educar seu filho fora de um contexto social — e depois com as leis. Quando conversa com Nildo sobre *Paraíso perdido* e as peculiaridades envolvendo a escrita da obra e a vida de seu autor, Félix se irrita ao perceber como o amigo se apropria do que ele lhe conta, tem suas interpretações e manifesta interesse em questões diferentes das dele. A sensação de perceber o que ocorre quando o texto muda de lugar, evoca em Félix o momento em que seu pai, “pessoa correta, preocupado com o filho”⁵⁸³, o pressiona para escolher uma carreira e prestar vestibular. Naquele contexto, os dois conversam sobre seu futuro e fica decidido que ele prestaria o vestibular para Letras.

Quando ele saiu e fechou a porta atrás de si, os livros empilhados em cima da mesa e o *Paraíso*, aberto sobre a cama, tinham se transformado. [...] Fazer a faculdade de Letras significava entregar o que ele tinha de melhor para o mundo dos homens. Significava separá-lo em muitos. [...] Incluía-se no todo que chamava de eu, de Homem. E que era indivisível. [...]

⁵⁸¹ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 37.

⁵⁸² *Ibidem*, p. 38.

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 80

E4ty36Os comentários de Nildo sobre o *Paraíso perdido*, Adão e a vida, sua cegueira sobre o que acontecia dentro de Félix, quebraram por um instante o que Félix chamara, naquele dia em Belo Horizonte, de mundo da leitura, um mundo que se divide, se expande, se reagrupa e *continua a definir o limite do seu corpo*.⁵⁸⁴

Ver o texto literário sair de si, circular pelo mundo, por outras pessoas, ganhar outras perspectivas e leituras, é extremamente desafiador para Félix. Afinal, ele o considera como parte formadora de si, algo pessoal e intransferível. Ele sabe dessa vontade de isolamento, de apartamento do mundo, e que ela deverá ocorrer também com *Paraíso perdido*, afinal, “ele tem a consciência de que cada vez mais ele e o livro são uma coisa só”⁵⁸⁵.

Em conversa anterior à descrita acima, também com Nildo, fica ainda evidente como os dois jovens se apropriam dos escritos e se inscrevem a partir deles de formas muito diferentes. Os textos significadores de pertencimento e identidade são vividos por Nildo a partir da conveniência e do momento, sem que ele se sinta definido por eles (“— Eu sou do Pará e do Remo Futebol Clube. Nem do Exército Brasileiro eu me sinto, só o sirvo [...] Eu gosto de ser eles quando eu quero ser.”⁵⁸⁶). Como bem define o próprio Félix, Nildo se constitui a partir da ideia de fazer. Em contrapartida, Félix se constrói a partir do lugar em que ele se coloca, a que se filia, e que, no caso, são os textos que lê (“De verdade, sem lirismo nenhum. Eu não faço nada, *eu só sou*. Você é o que você faz, Nildo, você vai se fazendo, você conversa, manda, sei lá o que você faz, é um soldado, briga, ri, essas coisas.”⁵⁸⁷).

É compreensível que Félix, por se considerar um corpo que é em espelhamento do que seja um corpo escrito, deseje apropriar-se desse corpo, defini-lo e imobilizá-lo. Como Mariana, ele quer retirar-se e retirar o texto do jogo da vida, em que há ação, movimento, e estabilizá-lo para sua conveniência, para lhe trazer paz. Por isso também a contrariedade em ter que produzir um texto, no caso, sua dissertação de Mestrado. Como a gravidez de Vanda nos mostra em *Anatomia do paraíso*, a reprodução é também produção: coloca corpos em movimento, em transformação, nos mais diversos níveis. Assim, analisar e produzir a partir da obra de Milton é tirar as coisas do lugar, colocá-las em estado ativo. Não apenas transformá-las, criando um novo texto a partir de outro, mas também entregar o texto produzido ao mundo, deixando que ele se coloque em jogo no mundo.

E, como Félix se forma a partir do *Paraíso perdido*, as questões morais pautadas no texto de Milton são enfrentadas por ele, tornam-se seus próprios conflitos. Depois de ter

⁵⁸⁴ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 80-82 (grifos meus).

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 38.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p. 61-62.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 63.

construído uma relação de amizade e cumplicidade com Maria Joana, o personagem sente culpa por desejar fazer mal a ela, querer quebrar o lugar de protetor que criou aos olhos da menina e estuprá-la (“Sente uma raiva monumental por ter criado para eles essa armadilha chamada pureza, chamada primeira vez, chamada virgindade.”⁵⁸⁸).

O conflito interno acontece em uma noite, e gira em torno da ideia de liberdade. Ter liberdade para obedecer e também para transgredir. Nesse momento, ele recobra a visão, que estava até ali comprometida pela queda após a convulsão. É madrugada e o personagem decide sair e se envolver sexualmente pela via da prostituição, pagando ou sendo pago. Há algo de ódio e de vontade de se impor, de fazer exercer seu poder (“Não faz diferença o lado em que estiver, hoje ele quer o poder que a coisa deve ter quando se paga ou se é pago.”⁵⁸⁹).

Pela reflexão que o personagem tem antes de ir à rua, percebo em Félix um desejo de afastamento social, similar ao de Mariana, no que ambos comportamentos têm de uma postura autoritária, que se pretende superior ao humano. Um colocar-se acima ou abaixo do mundo humano, em que há apenas pessoas, com seus defeitos e acertos. Para tal, ou se arvoram na lei ou na literatura, como se essas fossem algo à parte do *socius*, ou então partem para a transgressão severa (“Enxergar o mundo, ter olhos e ver. Mas não. Sempre na órbita dos cegos, orgulhoso com sua cegueira, enfurnado e vendo o que não existe, pureza e podridão.”⁵⁹⁰).

Faz parte do mundo não estar nele, talvez? Mas quem não está onde? Por que o quarto é menos mundo do que a rua? Por que viver o mal é conhecer mais a vida do que ser bom? Por que esmerilhar uma lente é mais real do que ler um livro?⁵⁹¹

Na sequência, Félix sai, encontra um casal de crianças em situação de rua que começa a interagir com dois homens adultos na porta de um bar. O menino negocia com os homens a venda dos serviços sexuais da menina, que são prestados ali mesmo, “na rua, exposto; além de Félix, ninguém vê, o garçom continua a conversar com o freguês dentro do boteco, ambos virados para a televisão no fundo do bar”⁵⁹².

Como já mencionei diversas vezes ao longo deste trabalho, Félix se masturba diante da cena e depois que tudo acaba, sai à rua, perambulando. Relembrar o ocorrido lhe traz prazer e culpa. Como Mariana depois de sair em público e se excitar com uma criancinha brincando, ele se sente isolado; um espúrio: “Percebe muito solidamente que é capaz de voltar a se excitar

⁵⁸⁸ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 175.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 182.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 186.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 186-187.

⁵⁹² *Ibidem*, p. 192.

com a lembrança dos homens atacando o corpo da menina de rua. [...] Não tem mais lágrimas para chorar, nem vergonha para sentir, é tudo maior, mais complicado e mais vazio”⁵⁹³.

[Um minuto de silêncio.]

⁵⁹³ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. *Op. cit.*, p. 206.

12.

Depois de passar a madrugada toda na rua, Félix assiste ao início do dia na Avenida Nossa Senhora de Copacabana. A cena de certa maneira é parecida com a de *Azul e dura*, quando Mariana, depois de adentrar a noite dissecando a parte mais difícil de seus textos (o manuscrito do momento em que surta, logo após o fim de seu julgamento), vai ao café e observa a movimentação dos grupos e famílias se preparando para o início do dia de atividades na estação de esqui.

Félix se encontra próximo a um colégio público do bairro, e assiste ao fluxo de estudantes, que chegam para o início do turno de aulas, “os pequenos são acompanhados pelas mães, outros pelos irmãos maiores”⁵⁹⁴. Ele se emociona ao ver aquele vaivém de pais e filhos. Um pouco porque vê-las não o excita (“Não, não é atraído pelos corpos das crianças. Deus o atendeu e foi-se embora.”⁵⁹⁵). Outro tanto porque entra em sintonia com a energia comunitária de um início de manhã do bairro onde mora. Mas há também a dor da constatação, de ter sido sempre alheio ao meio, constatação essa que eclode ao ver um garoto maior, que

segue sozinho, lê um tabloide de esportes aberto na página sobre a vitória do Flamengo. É tão bonito ver o menino andando para a escola, lendo uma notícia sobre o Flamengo, às sete da manhã em Copacabana. Anda ereto e lê o tabloide. [...] E o menino solitário ia distraído com o jornal dobrado debaixo do braço. Félix pensa se já foi assim. Alguém o vendo de fora, quando tinha essa idade, um menino solitário indo para a escola, poderia ter pensado a mesma coisa? Algum dia, na sua adolescência, ele foi assim inteiro e tranquilo? Quem sabe?⁵⁹⁶.

A conclusão de Félix é que, exceto por breves momentos junto da família, na infância, algo se quebrou entre ele e o mundo, a ponto de sentir-se

tão estrangeiro no Rio de Janeiro como foi durante sua infância e adolescência, onde quer que estivesse. Não, na infância, ao lado do pai, ouvindo suas histórias, da bisavó e seu baú aveludado, e da mãe, não foi estrangeiro. Mas um dia se deu conta de que há muito tempo não reconhecia nada à sua volta como seu. Deixou de ser natural à sua casa, ao caminho para a escola, ele não pertencia a mais nada.⁵⁹⁷

Em *Azul e dura*, Mariana começa a esboçar alguma vitalidade e pertencimento ao sair do chalé e ir até o café, mas, ao que a narrativa indica, a excitação sexual ao avistar uma menininha muito pequena a brincar e depois maltratar um gato que a machucara desconcerta a

⁵⁹⁴ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 209.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p. 210.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p. 209-210.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 210-211.

personagem, tira-a de um preâmbulo de integração com uma comunidade, naquilo que ela tem de banal, de cotidiano: a rotina de início de dia, de café da manhã. Ao fim, os dois personagens continuarão com o sentimento de despertencimento, de incapacidade de integração ao dia a dia em sociedade.

No que tange à escrita, acho curioso que tanto Félix quanto Mariana tenham sido atraídos por textos “maiores”, cada um a seu modo. *Paraíso perdido* é um épico inspirado em texto bíblico. E as legislações de um país são cartas que prescrevem os modelos de conduta ao grupo a ele circunscrito. A palavra de Deus e a palavra do Estado.

Claro, existe a vontade de controlar por meio da lei, que é o que acontece com Mariana. E a vontade de Félix de conhecer a origem das coisas (da dor, da tristeza, da queda). Mas nos dois personagens, há uma conexão entre o alheamento que sentem e a ilusão da escrita como fonte de autoridade, superior ao comum, à dinâmica política. E, como as histórias de *Azul e dura* e *Anatomia do paraíso* nos mostram, a escrita é um dispositivo de poder, não um amuleto que o emana. Enquanto técnica, ela existe ao ser posta em funcionamento, ao ser utilizada. Como se viu em *Azul e dura*, por exemplo, a lei é validada como norma por estar imbuída de um caráter de autoridade (é palavra, texto governamental), porém, para que exerça poder, é preciso que ela seja colocada em prática por pessoas: lida, interpretada e aplicada. Nesse sentido, o que a literatura de Bracher nos mostra sobre a escrita é que ela não é referencial, como Mariana alude logo no início do transcorrer de seu processo (“[...] existem leis [...] elas estão lá, é só ler e ver qual a punição. Pronto [...]”⁵⁹⁸).

A escrita existe ao ser posta em ação, e trabalhada. Algo de que uma subjetividade lança mão para conseguir realizar seu desejo. Nos personagens dos romances ora analisados — *Não falei*, *Azul e dura* e *Anatomia do paraíso* — esse desejo é o de conhecer. Instigados pela vontade de compreender a formação de suas próprias subjetividades, bem como o universo em que estão inseridos e a dinâmica de tudo que lhes aconteceu, Gustavo, Mariana e Félix fazem um uso investigativo e crítico da escrita. Um processo de dissecação, em que leem, analisam e escrevem como uma forma de questionamento. Se, por um lado, eles são (cada um a seu modo e em um determinado grau) estrangeiros ao meio, é justamente esse olhar de distanciamento do entorno que propicia a atitude analítico-crítica.

A esse respeito, o relato de Michel Foucault acerca de sua experiência com a escrita me ajuda a pensar acerca da relação que os personagens de Bracher estabelecem com a escrita. Em conversa com Claude Bonnefoy, Foucault revela que foi no lugar de estrangeiro que passou a

⁵⁹⁸ BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. *Op.cit.*, p. 88.

vivenciar a escrita em sua materialidade, percebendo que ela era algo mais do que “simplesmente como o ar que se respira”⁵⁹⁹. Em vez disso, o autor repara na existência de uma espessura e consistência em sua língua de formação, além de uma regulação interna própria a ela.⁶⁰⁰ É nesse momento, morando na Suécia e sem dominar muito bem nenhuma língua além da sua, que ele então se apropria da língua pátria, habitando-a por meio da escrita.

Tratou-se para mim, então, de reanimar essa língua, de construir para mim uma espécie de casinha da linguagem da qual eu seria o dono e conheceria cada cantinho. Acho que foi isso que me deu vontade de escrever. [...] Ali onde não é mais possível falar, descobre-se o encanto secreto, difícil, um pouco perigoso de escrever.⁶⁰¹

Na sequência, para explicar como age ao escrever, Foucault discorre sobre o estatuto da escrita no ambiente em que cresceu, que ele julga semelhante a seu modo de se aproximar daquilo sobre o que escreve.

De fato, o médico, e particularmente o cirurgião — ora, sou filho de cirurgião —, não é aquele que fala, é aquele que escuta. [...] O médico escuta, mas é para atravessar a fala do outro e *atingir a verdade muda de seu corpo*. O médico não fala, ele age, ou seja, apalpa, intervém. [...] As únicas palavras que pronuncia são as palavras breves do diagnóstico e da terapêutica. O médico só fala para dizer, em uma palavra, a verdade e prescrever a receita.⁶⁰²

Com minha escrita, percorro o corpo dos outros, faço incisões nele, levanto os tegumentos e as peles, tento descobrir os órgãos e, trazendo-os à luz, fazer enfim aparecer esse foco de lesão, esse foco de doença, esse algo que caracterizou sua vida, seu pensamento e que, em sua negatividade, finalmente organizou tudo aquilo que eles foram.⁶⁰³

Aqui, Foucault define, com outras palavras, seu método enquanto historiador: o da genealogia. Cortando e levantando os tecidos, seu trabalho investigativo se volta ao que está por baixo da pele, da superfície, e que no entanto a constitui. Em outras palavras, o autor sai em busca do que causa a emergência daquilo que está à vista de todos, e no entanto não está aparente.

[Ora, se o genealogista tem o cuidado de **escutar** a história em vez de acreditar na metafísica, o que é que ele aprende? Que atrás das coisas há “algo inteiramente diferente” [...]
[...]

⁵⁹⁹ FOUCAULT, Michel. *O belo perigo*. Belo Horizonte, Autêntica, 2016, p. 38.

⁶⁰⁰ *Loc. cit.*

⁶⁰¹ *Ibidem*, p. 39.

⁶⁰² *Ibidem*, p. 40-41 (grifos meus).

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 45.

Fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento [...] será [...] se demorar nas meticulosidades e nos acasos dos começos; prestar uma atenção escrupulosa à sua derrisória maldade; esperar vê-los surgir, máscaras enfim retiradas, com o rosto do outro; não ter pudor de ir procurá-las lá onde elas estão, escavando os *bas-fond*; deixar-lhes o tempo de elevar-se do labirinto onde nenhuma verdade as manteve jamais sob sua guarda. [...] É preciso saber reconhecer os acontecimentos da história [...] da mesma forma que é preciso saber diagnosticar as doenças do corpo, os estados de fraqueza e de energia, suas rachaduras e suas resistências [...].⁶⁰⁴

[“Sabe, é como se meu pai me contasse um segredo que eu já soubesse. Ele estava levantando a ponta do véu de uma coisa de que eu não conhecia a cara, mas sempre soube que estava lá. Ele falou sobre o amor pelas pessoas, sobre ser capaz de chegar realmente perto dos outros, só que dessa vez não era teatro nem aula, era de verdade. [...]”⁶⁰⁵]

Como um médico, que ao examinar seus pacientes busca “atingir a verdade muda de seu corpo”⁶⁰⁶, Foucault empreende o que chama de escrita-diagnóstico, que consiste em “trazer à luz da própria incisão da escrita algo que seja a verdade daquilo que está morto”⁶⁰⁷. Essa exigência de verdade a que ele se compromete ao escrever envolve uma mudança de perspectiva, que, por meio de um afastamento, vem mostrar algo que antes não era possível perceber. “Assim [...] o papel da escrita é essencialmente um papel de colocação à distância e de medida da distância”⁶⁰⁸.

Percebo em Gustavo, Mariana e Félix um modo genealogista de se aproximar da escrita, tentando diagnosticar os textos que leem assim como suas experiências de vida, bem como fazendo uso da escrita para alcançar esse “diagnóstico”. No entanto, quando penso nos romances — embora não haja aqui expectativa de uma categorização estanque e cada um deles tenha suas especificidades formais e de enredo —, vejo como *Antonio* se diferencia bastante dos outros três. Em *Não falei*, *Azul e dura* e *Anatomia do paraíso*, seus personagens estão empenhados em encontrar a verdade de suas próprias vidas. Até mesmo Félix, que se propõe a analisar um texto literário, possui uma ligação muito forte com esse texto e se utiliza de suas vivências para compreendê-lo e vice-versa, relaciona-se com ele. Há uma enorme intimidade entre Félix e o *Paraíso perdido*. De modo que nesses romances é notável a existência de uma conexão muito forte entre escrita e diagnóstico/compreensão não só do mundo como também de uma história da própria vida, como numa espécie de autoexame.

⁶⁰⁴ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 17-19 (negritos meus, grifos do autor).

⁶⁰⁵ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. *Op. cit.*, p. 11.

⁶⁰⁶ FOUCAULT, Michel. *O belo perigo*. *Op. cit.*, p. 41.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 71.

Em *Antonio*, uma duplicação se coloca. O “genealogista” por assim dizer é o personagem Benjamin, que, mesmo mudo no romance, vai dando voz aos narradores, enquanto busca outras perspectivas da história de sua família. Conforme vai obtendo de cada um deles o testemunho de como seu pai e seu avô casaram e tiveram um filho com a mesma mulher, vai sendo montado um quebra-cabeça. Quebra-cabeça que, mesmo que nem todas as peças se encaixem e tudo faça sentido, uma história de família se constrói. E aqui é que o romance se diferencia dos outros três (e também de outras narrativas de Bracher), pelo menos no que tange ao que está sendo explorado nesta tese.

É claro, o principal intuito de Benjamin é elaborar para si mesmo sua história de vida, depois das descobertas que faz. Como sua vó lhe aponta, o personagem “precisa entender alguma coisa do que sempre aqui conosco e estará também no teu filho”⁶⁰⁹. Entretanto, no texto de *Antonio*, não há a presença das reverberações dos relatos ouvidos, e assim, não se sabe como eles foram processados por Benjamin. Nos outros romances, Gustavo, Mariana, Félix e Vanda (esta última em outro espectro, mais em relação ao corpo de fato do que ao corpo do texto) vão nos mostrando seu caminho de apreensão do conhecimento, dissecando à vista do leitor cada ponto do objeto analisado, relatando seus efeitos neles, bem como os métodos escolhidos para proceder a essa investigação, explorando as relações e efeitos entre texto e vida.

Nesse momento, paro e penso na trilogia *Guerra*, último trabalho de Bracher, parcialmente publicado,⁶¹⁰ e vejo uma aproximação à montagem feita em *Antonio*. Há, em primeiro lugar, a diferença de natureza dos textos organizados: *Antonio* se constrói como um compilado de depoimentos ficcionais, ou seja, inventados por sua autora; e *Guerra* faz uso de escritos alheios, que podem ser considerados como documentos históricos acerca da Guerra do Paraguai. Ainda assim, a premissa é a mesma: organizar relatos sem uma costura evidente, tampouco expor reflexões acerca deles. A impressão que tenho é de que, em ambas as obras, há uma vontade da escritora de “bater em retirada”, por meio da tentativa de ocultação e de máxima redução da condução narrativa, deixando aos seus leitores tanto a tarefa de formar suas próprias ideias a respeito da história contada quanto a interligação da conexão entre as partes do texto, que, no caso de *Antonio*, consistem nos depoimentos (fictícios) de cada narrador: Raul, Isabel e Haroldo.

Nesse sentido é que menciono uma duplicação, pois, se nos outros romances de Bracher a exposição da situação e sua dissecação concentram-se em seus narradores, em *Antonio* esses dois momentos se estilham. Os narradores fazem revelações e algumas elucubrações do que

⁶⁰⁹ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 50.

⁶¹⁰ O primeiro volume da sequência foi lançado em outubro de 2024.

imaginam ter sido a causa de tudo ter acontecido como aconteceu, mas não dissecam a situação. *Antonio* é sobretudo sua etapa anterior, de exposição do material a ser dissecado, tarefa que vai sendo empreendida por Benjamin e por nós, os leitores. Talvez seja possível afirmar que *Antonio* é a apresentação do corpo, para que então quem lê vá “fazer aparecer o que está muito imediatamente presente e ao mesmo tempo invisível”⁶¹¹.

Afinal, conforme Raul, Isabel e Haroldo conversam com Benjamin, além de uma história, há quatro corpos que surgem no texto: Xavier, Elenir, Teodoro e o primeiro Benjamin. Digo corpos por se tratar de pessoas mortas, e, portanto, em vez de estar diante de um texto que desenvolve os modos com que a experiência vivida reverbera nas subjetividades, o que emerge são na realidade esses cadáveres. Digo cadáveres e, imediatamente, recuo, pois o que gostaria de apontar é para uma emergência da memória desses corpos. Na realidade, para uma presentificação de subjetividades que já não são.

Para me auxiliar na expressão do que vejo ocorrer em *Antonio*, recorro novamente a Foucault, àquele que talvez seja o mais belo e delicado de seus textos: “A vida dos homens infames”. Nele, o filósofo relata como percebeu em registros de intervenções dos séculos XVII e XVIII arquivados na Biblioteca Nacional Francesa o que ele nomeou como “uma antologia de existências, [...] vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos”⁶¹². Vidas que, se não houvessem ido de encontro ao poder, jamais teriam sido registradas, muito menos da forma como o foram (“As vidas mais lamentáveis são descritas com as imprecações ou a ênfase que parecem convir às mais trágicas.”⁶¹³).

Importante aqui é que Foucault fala em *vidas*, não em histórias de vida, tampouco em algo que poderia ser revelado através desses registros. Subjetividades que, ao serem marcadas pelo poder, ganham lugar na escrita, atravessam o tempo e se apresentam, aclaradas por suas luzes.⁶¹⁴ Associo a essa ideia o fato de que Foucault definiu como uma das razões para a sensação de obrigação de escrever que acomete os escritores uma vontade de sermos capturados pela materialidade com que lidamos. Em suas palavras,

escrever, no fundo, é tentar fazer fluir [...] toda a substância, não apenas da existência, mas do corpo, nesses traços minúsculos que depositamos sobre o papel. [...] Então,

⁶¹¹ FOUCAULT, Michel. *O belo perigo*. *Op. cit.*, p. 69.

⁶¹² No original: “*C’est une anthologie d’existences. [...] Vies brèves, rencontrées au hasard des livres et des documents*”. In: FOUCAULT, Michel. *La vie des hommes infâmes*. In: *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994, v. 3, p. 237 (tradução minha).

⁶¹³ No original: “*Les vies les plus pitoyables y sont décrites avec les imprécations ou l’emphase qui semblent convenir aux plus tragiques*”. In: FOUCAULT, Michel. *La vie des hommes infâmes*. *Op. cit.*, p. 244 (tradução minha).

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 240 e 241.

não paramos de tentar, de retomar, de nos confiscar a nós mesmos, de escorregar no funil da pena e da escrita, tarefa infinita, tarefa a que estamos fadados.⁶¹⁵

A partir desses dois conceitos, me é possível definir o que vejo acontecer no texto de *Antonio*. Uma narrativa que, ao se construir, materializa corpos no texto. E, assim como Foucault viu surgir diante de si aquelas existências infames, simplórias — iluminadas pelo contato com o poder e por ele gravadas na escrita — não como cadáveres, mas como subjetividades presentificadas, vejo os mortos de *Antonio* aparecerem ao leitor, como corpos que vão ganhando forma (e por que não também vida?) com o texto. Um pouco como experimenta Vanda quando, ao autopsiar os cadáveres no IML, consegue entrever a vida por meio dos rastros em seus corpos: uma tatuagem, um estilo de corte de cabelo e de roupas, e até mesmo os resíduos de alimentos não digeridos no estômago aberto ao exame.

Entre os papéis presos aos cadáveres há a descrição do acidente de carro, nome e idade dos rapazes, dezesseis e quinze anos, e o pedido da autópsia. [...] Ainda não estavam totalmente formados, o peitoral pouco desenvolvido, dava para notar um começo de bíceps mais definido, marcas roxas na canela, talvez de futebol, uma cicatriz antiga no queixo de cada um, e outra no supercílio de um deles, quase não se nota. Deviam ter cinco, sete anos quando caíram, abriram o queixo, choraram e tomaram pontos. Rogério sem barba, canela lisa, púbis de menino. Marcelo com barba esforçada, por debaixo a pele machucada pela gilete usada provavelmente para engrossar os pelos.⁶¹⁶

— Couve, alface, acelga. Castanha de caju, feijão — vai listando Hermano —, maçã. Um início de úlcera no duodeno.

As unhas eram roídas. [...]

A jovem morta deveria ter quinze anos, no máximo, era virgem, sem tatuagem, sem furo na orelha para brincos, nem em qualquer outro lugar do corpo. Parecia tão intacta... Mesmo o fato de ter comido antes de se suicidar, um jantar completo, fruta de sobremesa, dava-lhe um sentimento maior da inocência da suicida.⁶¹⁷

[Você se grudou no homem, no último amigo do teu pai e ouvia sua gesta final. Ele sabia que Teo estava morrendo, falava já em forma de lenda, a gente ouvia e não reconhecia ali o Teo magro que morria na UTI. [...] Você pedia para ele contar mais, fazer ressurgir daquele corpo já quase sem pulso um homem que você queria ainda reconhecer.⁶¹⁸]

Em *Antonio*, como já foi dito, há quatro existências que ressurgem e se presentificam em meio às conversas que Benjamin troca com os narradores. Elenir, a mulher por quem Xavier e Teodoro se apaixonaram, mãe dos dois Benjamins; Xavier, pai de Teodoro e do primeiro Benjamin, e avô do Benjamin interlocutor; o próprio primeiro Benjamin, em sua brevíssima

⁶¹⁵ FOUCAULT, Michel. *O belo perigo*. Op. cit., p. 66-67.

⁶¹⁶ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 68-69.

⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 204.

⁶¹⁸ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. Op. cit., p. 153.

existência; e Teodoro, filho de Xavier, irmão do primeiro Benjamin e pai do Benjamin interlocutor.

O centro da narrativa, a princípio, se concentra em um questionamento de Benjamin que desafia sua família. Duvida que pelo menos sua avó, Isabel, não soubesse da identidade de sua mãe, e suspeita que as informações nos documentos encontrados por sua tia já fossem de seu conhecimento, como Raul percebe:

O problema, Benjamin, é também que nas tuas perguntas existe uma acusação velada, ou muitas. Claro, você tem razão de ficar puto por só agora saber que Isabel já sabia quem era a tua mãe, que não quis que tua tia Leonor te mostrasse a certidão de nascimento do outro Benjamin, agora, quando foi organizar os últimos papéis do teu avô. Sei que há contas a acertar.⁶¹⁹

Benjamin sente-se enganado, ludibriado, como se a história de sua própria origem lhe tivesse sido negada. No tom das falas de seus interlocutores é perceptível a sensação de que Benjamin exige deles a verdade. Cada um conta o que sabe, dá sua versão dos fatos, do que testemunhou. O ouvinte e nós, leitores, vamos aos poucos sabendo como os eventos transcorreram e o improvável aconteceu: Teodoro encontrou a primeira mulher de seu pai, no interior de Minas Gerais, cerca de 30 anos depois do casamento trágico com ele, e ela e Teodoro se uniram e tiveram um filho, a quem foi dado o mesmo nome do irmão/tio, Benjamin.

Contudo, em meio a essa exigência dos fatos, vislumbra-se também em Benjamin uma vontade de conhecer seu pai, de construir para si a imagem de um homem com quem, mesmo tendo convivido, sente que pouco acessou e compreendeu. Quer para si a imagem de um homem com todas as suas singularidades, não um tipo humano ou uma figura quase lendária, idealizada, como percebe Isabel (“Você veio a mim porque quer mais que um pai vaqueiro, violeiro e louco”⁶²⁰).

A afirmação antecede uma digressão da personagem sobre suas aulas de literatura, em que explica ao neto a diferença entre conto autoral e popular. No conto popular, segundo ela, não haveria especificidades, nem nos personagens nem no enredo, “não importa o nome nem o local ou o tempo, cada personagem é uma para a história funcionar”⁶²¹. Isabel percebe, no entanto, que Benjamin quer dela um conto autoral, onde “são as palavras, exatamente aquelas palavras, que constroem aquela história para sempre única, os personagens crescem, têm nomes,

⁶¹⁹ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 33.

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 91.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 90.

a ação tem idade, finca-se em um tempo”⁶²². Ou seja, Benjamin quer a “carne” do homem. Ou ainda, Benjamin quer um pai de “carne”.

Além disso, o personagem também parece procurar dar algum sentido, tentar identificar as causas que levaram Teodoro a abandonar um estilo de vida e toda uma rede de contatos e afetos, e adotar um modo radicalmente diferente de existência; o que o ajudaria inclusive a entender como, de volta a esse meio em que nasceu e cresceu, seu pai foi progressivamente enlouquecendo, até morrer de uma forma também peculiar, que poderia ser definida como “trágico-messiânica”. Tudo porém que envolve a vida de Teodoro parece envolto em uma névoa espessa, difícil de mapear, esclarecer, dar sentido, acessar plenamente.

Diferente de outras histórias da literatura de Bracher, em que a narração (seja em primeira ou em terceira pessoa) vai abrindo ao leitor o caminho analítico reflexivo de seus personagens, expondo o processo de (auto)dissecação em curso, *Antonio* nos dá fatos e algumas parcas conjecturas feitas pelos narradores. Por um lado, isso torna o texto mais fechado, menos ensaístico talvez. Ou então um chamamento para que nós leitores construamos nosso próprio ensaio a partir de seu texto. Mas também é possível encará-lo por outra perspectiva: a da dissecação coletiva.

Enquanto escrevo, penso na clássica imagem da aula de anatomia, pintada por Rembrandt,⁶²³ e exhaustivamente usada como metáfora para a exploração científica investigativa moderna. Mas penso na cena de maneira levemente modificada. Em vez de apenas um médico-professor a explorar o cadáver, com os vários discípulos assistindo ao procedimento em seu entorno, imagino três investigadores (Raul, Isabel e Haroldo), abrindo e indicando a Benjamin pontos no corpo de Teodoro.

Ao pesquisar a tela no *Google*, me deparo entretanto com uma outra tela do mesmo artista, com o mesmo tema, pintada em 1656: *A lição de anatomia do Dr. Jan Deijman*⁶²⁴, muito mais interessante por suas singularidades. Essa segunda tela de Rembrandt é o retrato de uma dissecação *cerebral*, feita pelo discípulo e sucessor do Dr. Tulp (o médico da primeira “lição de anatomia” de Rembrandt) do cadáver de um condenado à forca; a obra foi atingida por um incêndio em 1723 na Associação de Cirurgiões de Amsterdã (que comissionou a tela ao pintor), dela restando apenas sua parte central. A parte salva deixa ver apenas o cadáver já com as vísceras expostas, as mãos do Dr. Deijman manipulando o cérebro do condenado, e seu

⁶²² BRACHER, Beatriz. *Antonio*. *Op. cit.*, p. 90-91

⁶²³ VAN RIJN, Rembrandt. *A lição de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp* (1623). Disponível em: <<https://www.mauritshuis.nl/pt/descobrir-a-colecao/descobrir-a-colecao/146-a-licao-de-anatomia-do-dr-nicolaes-tulp/>>. Acesso em: 28 jan. 2025.

⁶²⁴ Disponível em: <<https://am.adlibhosting.com/ais6v2/Details/museum/38545>>. Acesso em: 28 jan. 2025.

assistente à direita do cadáver dissecado, segurando a tampa do crânio nas mãos.⁶²⁵ Em um artigo sobre a obra, seus autores transcrevem parte do registro encontrado no livro da Associação, que fornece algum contexto acerca da aula do Dr. Deijman: “Em 28 de janeiro de 1656, o criminoso Joris Fonteijn de Driest foi executado na forca e seu corpo foi entregue pela Corte de Justiça aos Cirurgiões da Associação para dissecação anatômica.”⁶²⁶

No mesmo artigo, figuram um esboço da tela desenhado pelo próprio Rembrandt e uma reconstrução digital do que teria sido a tela completa antes do incêndio. Observo a figura. Há oito homens (quatro de cada lado); o cadáver e o médico no centro do quadro. O Dr. Deijman, em vez de ter o rosto voltado para a dissecação, olha para frente (para o pintor/para nós/para os outros espectadores da aula no auditório).

A essa altura, quem lê deve estar pensando que me perdi, divaguei. Mas não. Enquanto exploro a tela de Rembrandt e sua história, tenho em mente *Antonio*, que me parece em vários aspectos semelhante a *A lição de anatomia do Dr. Jan Deijman*. Um quadro do qual só temos alguns fatos, restos testemunhais e reconstituições especulativas, pois todo resto foi perdido, queimado. A sensação é de que a figura de Teodoro e a busca de Benjamin em *Antonio* são um pouco como a tela de Rembrandt e nossa relação com ela enquanto espectadores. Olha-se fixo para o que sobreviveu, buscando uma pista do que poderia haver no restante do quadro, coloca-se a imaginação, a lógica, a tecnologia em ação. Mas nada sai da esfera do provável, porém incerto. E ainda assim, é tudo o que há. Além disso, não podemos esquecer que a representação da lição do Dr. Deijman é o arquivo de um estudo do cérebro.

Em *Antonio*, por um aspecto, essa dissecação “cerebral” é estimulada pela ocorrência de episódios de surto dissociativo tanto em Xavier quanto em Teodoro, o que levanta suspeitas em Benjamin acerca da existência de problemas psíquicos de fundo genético: a loucura que acometeu o pai, teria por sua vez acometido o filho. Ao longo do romance, os narradores se preocupam em discutir essa questão com Benjamin, tentam contextualizar e encontrar as razões que teriam desencadeado a dissociação em seu pai (“A loucura de Teodoro veio depois. Não foi a loucura que o levou para a tua mãe, não acredito.”⁶²⁷; “Não, Benjamin, ele não estava louco, não era um alienado. Diferente da Carmem, eu não vi nem vejo a coisa assim.”⁶²⁸;

⁶²⁵ IJPMA, Frank FA; MIDDELKOOP, Norbert E.; VAN GULIK, Thomas M. Rembrandt’s anatomy lesson of Dr. Deijman of 1656 dissected. In: *Neurosurgery*, v. 73, n. 3, p. 381-385, 2013. Disponível em: <https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/120829910/neurosurgery_73_3_381.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2025.

⁶²⁶ No original: “On January 28th, 1656, the criminal Joris Fonteijn of Driest was executed by hanging and his body was handed over by the Court of Justice to the Surgeons’ Guild for anatomic dissection.” *Ibidem*, p. 382. Disponível em: <https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/120829910/neurosurgery_73_3_381.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2025.

⁶²⁷ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. Op. cit., p. 19.

⁶²⁸ *Loc. cit.*

“Vaidades e fantasias à parte, o importante é que você saiba que não há a patologia da loucura na família. Se houvesse não teria problema nenhum, ocorre que não é o caso.”⁶²⁹).

Raul e Isabel serão aqueles que vão dar um corpo a Teodoro, pela “carne” de sua cabeça. O pai de Benjamin então surge, pela voz de Raul, como uma pessoa naturalmente intelectual e artística. Segundo ele, Teodoro “era o cara mais talentoso do nosso grupo, escrevia, desenhava, compunha, tocava, tudo e qualquer coisa e sempre bem. Desde o primário ele era impressionante em matemática, vários níveis acima de todos os colegas, tudo era fácil para ele”⁶³⁰ e assim “chegava a ser cômico, ele sabia tudo, tinha uma memória impressionante, lia pra burro. Ele não era só inteligente, era enciclopédico [...] e isso de uma maneira irritantemente natural. Tinha cabeça de cientista, ia atrás do que não sabia, detestava afirmações imprecisas”⁶³¹. O narrador-personagem relata também como Teodoro tinha o hábito de manter cadernos híbridos, em que catalogava, desenhava, escrevia histórias e as ilustrava. Tudo com ele, segundo Raul, “se encaixava em histórias”⁶³² e o amigo era, em comparação a ele, “mais articulado e talentoso, tinha uma coisa com as palavras, ia mais fundo”⁶³³.

A verve enciclopédica refletia-se em um comportamento e uma personalidade organizados e responsáveis. Isabel nota esse traço em seu filho, que, mesmo sendo o caçula, “desde pequeno era organizado, mantinha suas coisas arrumadas [...] Com quinze e dezesseis anos ele começou a dar aulas particulares e ganhava seu próprio dinheiro”⁶³⁴ e “sempre metódico. Andava para baixo e para cima com *O manual do escoteiro-mirim*. É verdade, essa mania de guardar, organizar, ele sempre teve. [...] Brincávamos que ele seria o cientista da família”⁶³⁵. Até Haroldo, mesmo sem ter convivido diretamente com Teodoro, lembra-se do que Isabel lhe contava sobre o filho, um menino intelectual e introspectivo, que desde criança “gostava de ficar quietinho do seu lado, desenhando enquanto ela estudava”⁶³⁶.

Ao fim da adolescência porém têm início as quebras de sentido e vão-se abrindo as lacunas na vida de Teodoro. Um jovem espontaneamente inteligente, ordenado e responsável, vindo de um meio socioeconômico e cultural capaz de lhe proporcionar múltiplas oportunidades, alimenta expectativas de um futuro brilhante e de horizontes abertos. Isso tudo porém não é suficiente para impedir que Teodoro contrarie o esperado. Aos 17 anos, decide não

⁶²⁹ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 82.

⁶³⁰ *Ibidem*, p. 13.

⁶³¹ *Ibidem*, p. 35.

⁶³² *Ibidem*, p. 36.

⁶³³ *Ibidem*, p. 31.

⁶³⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁶³⁵ *Ibidem*, p. 48-49.

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 122.

seguir para a faculdade e parte em uma viagem ao interior do Brasil, sem dar maiores explicações aos pais. Não lhes pede dinheiro, nada.

A princípio, a decisão de Teodoro não causa grandes sustos. Isabel atribui a atitude do filho ao contexto sociopolítico do país, ainda de ditadura, com a universidade em uma atmosfera pesada e de desmantelamento,

Em 77, 78, quando Teodoro resolveu viajar, muitos professores estavam ainda exilados, o ambiente era de desmonte e frustração, ressentimento também, sabia que ele não estaria perdendo grande coisa. Talvez por isso considerei o caminho de Teodoro mais corajoso do que o dos irmãos.⁶³⁷

Além disso, Isabel supõe haver no filho um desejo de explorar o mundo e a sensação de liberdade, comum à juventude e aos anos 1970 (“Quando ele saiu de São Paulo, com dezessete anos, achei que sua viagem era coisa de garoto.”⁶³⁸). Um misto de viagem de “desbunde” e de formação.

Já Raul acredita que a conversa que Teodoro teve com Xavier, em que o pai fez revelações sobre seu primeiro casamento, tenha tido alguma influência na decisão, além de um certo enfado com a cidade grande:

Depois dessa conversa com o pai, parece que juntou umas coisas na cabeça, coisas já de antes com outras que fantasiou e resolveu que não ia fazer faculdade. Estava de saco cheio de São Paulo e queria dar um tempo, viajar, conhecer o sertão, coisas que hoje não fazem muito sentido, mas que estavam dentro das nossas possibilidades.⁶³⁹

Passados dois anos, Teodoro, radicado no interior de Minas Gerais, casara-se, tornara-se pai e viúvo. Isabel então percebe que não compreendera os motivos do filho para se afastar da cidade e da família. Não era uma vontade de melhor compreensão sociopolítica do país, nem uma viagem à moda dos hippies, tampouco a manifestação de uma tendência intelectual à antropologia cultural, como ela pensara.⁶⁴⁰ O amigo, que estivera pessoalmente com Teodoro nesse meio tempo, quando morava no Vale do Jequitinhonha, notara como a situação era de outra natureza, embora à época não tenha conseguido definir exatamente qual. Ao conversar com Benjamin, Raul vai mapeando o que tinha visto no amigo ao visitá-lo, cerca de um ano depois de sua ida para Minas Gerais. Nesse movimento, a um só tempo especulativo e reconstituente, Raul também nos dá a ver as mudanças na relação de Teodoro com a escrita.

⁶³⁷ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 44.

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 79.

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 13.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, p. 79-80.

Em primeiro lugar, Raul sente haver em seu amigo um deslocamento que transcende uma mera mudança de endereço. Fala em Teodoro como posicionado “do outro lado de uma fronteira diferente” e “integrado àquela gente, àquele lugar” de uma maneira verdadeira.⁶⁴¹ E o rapaz, que fora íntimo de Teodoro desde a infância, sempre muito unido a ele, sente e resente o distanciamento que se instala entre os dois (“[estava] se distanciando de mim e de tudo que eu conhecia. O mundo que tinha sido o nosso já não era o meu e menos ainda o dele.”⁶⁴²). Mesmo tendo consciência de que os sentimentos dificultavam um discernimento de sua avaliação da situação, Raul intuía que havia algo de estranho e problemático no processo de adaptação de Teodoro à vida no Jequitinhonha,⁶⁴³ e que se refletia em sua escrita.

Como contou a Raul, depois de um primeiro mês de viagem com desarranjos intestinais, vômitos e uma mania de cuspir, o personagem passou a se vestir e se pentear como as pessoas do local. Conservou apenas “uns livros, o violão e o caderno onde escrevia e desenhava”⁶⁴⁴. No conjunto, há também uma mudança em sua escrita, embora, a essa altura, ela ainda acontecesse ([...] “tudo que ia nos cadernos, era o resto de um hábito e não a coisa que interessava. Os desenhos eram bonitos, seu traço tinha mudado, estava mais solto e pessoal.”⁶⁴⁵). O amigo também percebe nele uma vontade de deixar de falar, pensar, e Teodoro também menciona ao amigo uma desvalorização das palavras, da reflexão intelectual (“[...] ‘as palavras nunca são o bastante, tem que ser só um sopro, alguns sons’, ele dizia, ‘para manter o significado do que se forma dentro de mim. Os pensamentos se desmancham em coisas sem importância’, ele dizia.”⁶⁴⁶). No lugar da palavra escrita, reflexiva e analítica, apenas tocar seu violão e trabalhar. Como coloca Raul: “Ele agora queria ser pelas mãos”⁶⁴⁷.

Ao se instalar no Vale do Jequitinhonha, Teodoro passa pelo que Raul denomina como um processo de desintoxicação “das palavras e do sentimento de ser especial”⁶⁴⁸, que haviam sido nele incutidos pelo ambiente em que vivia (“Este era o preço cobrado, não só por sua família, também pelas escolas que frequentamos. Falar, falar, falar, explicar, argumentar, discutir.”⁶⁴⁹). A cobrança por um tipo de comportamento intelectual e pessoal pode ser constatada através do relato de Isabel, ao expor seus valores e de seu marido a Benjamin (“Só os originais interessam, apenas eles são capazes de emitir luz, só os verdadeiramente ímpares

⁶⁴¹ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 31.

⁶⁴² *Ibidem*, p. 32.

⁶⁴³ *Ibidem*, p. 68.

⁶⁴⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 36.

⁶⁴⁶ *Loc. cit.*

⁶⁴⁷ *Ibidem*, p. 37.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁴⁹ *Loc. cit.*

podem formar novos pares. Nunca quis filhos carneiros. [...] Essa obrigação moral que tentei passar aos meus filhos e a você, meu neto.”⁶⁵⁰; “Suave, implacável e irresponsável, sua obrigação era o não, mesmo que não houvesse nada a se colocar no lugar.”⁶⁵¹).

A esse respeito, é Raul quem também mais discorre sobre esse caráter da família Kremz. Ao longo de sua narrativa, chama a atenção como, de forma paradoxal, “liberdade”, “cultura”, “ideia”, “pensamento” se associavam a “obrigação”, “exigência”, “violência” e “submissão”. Assim, delineia-se ao leitor uma situação de opressão através da escrita, e de cobrança por expressão, reflexão, opinião. Uma atmosfera que força à palavra, ao pensamento. Seguem os excertos mais exemplares do relato de Raul, em que ele se lembra de como era a convivência na casa de Teodoro:

Nunca vi ninguém se batendo por lá e nada era escondido. Você aprendia a argumentar, era treinado a ser preciso, chamado a participar de todos os assuntos, dos oito aos sessenta éramos todos igualmente adultos. Exigidos e julgados como tais. Ironias eram incentivadas; o bom português, condição essencial; o lugar-comum, a vaguidão e a burrice, punidos com um sarcasmo fino e perverso. [...] Eram muitos estímulos, eu só enxergava riqueza de espírito, a única sombra era eu, porque não conseguia estar à altura de entender aquilo tudo. Tudo que a retórica tornasse elegante estava certo. De Silvio Santos a Erik Satie. E elegante tinha a ver com a lógica precisa da argumentação, uma estética sofisticada, e tinha a ver com classe também, com alta cultura, pop e provocativa, com milênios de tradição, refinamento e exclusão.⁶⁵²

Tudo lá era discutido, ninguém nem nada estava a salvo. [...] Na casa do Teo todos tinham opinião sobre tudo, às vezes a discussão acabava em gritaria, outra, em consultas a enciclopédias, dicionários e livros e, muitas vezes, com alguma conclusão inusitada de Xavier que ninguém entendia muito, mas já estávamos cansados demais para prosseguir. [...] Havia a violência das ideias, uma obrigação de estar aberto ao mundo, de submeter tudo à análise, à curiosidade e ao gosto. Com toda essa carga de cultura e liberdade, eu gostava de ser apenas um agregado e ter minha casa fechada e mobiliada para onde ir.⁶⁵³

Não quero ser injusto, porque no final Isabel e Xavier criaram os filhos naquilo que acreditavam, a liberdade foi uma coisa batalhada.⁶⁵⁴

A liberdade como batalha. Essa colocação se mantém, reverberando em minha mente. A princípio, a luta pela liberdade parece um valor óbvio, com pouco espaço para contestação. Afinal, quem abertamente preconiza a submissão e o encarceramento como prática, como norma, sem qualquer senão? O texto bíblico fala no livre arbítrio dado por Deus, para que os

⁶⁵⁰ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 46.

⁶⁵¹ *Ibidem*, p. 45.

⁶⁵² *Ibidem*, p. 34.

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 12-13.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, p. 32.

seres humanos obedecessem-no por escolha, por livre e espontânea vontade. E até mesmo as potências colonialistas carregam a liberdade como “bandeira”: nas moedas estadunidenses, ao lado do lema “Em Deus confiamos” vem gravada a palavra “Liberdade”, e em seu principal centro urbano a estátua símbolo é a da liberdade; na França, ela está presente em seu lema “Liberdade, Igualdade, Fraternidade”, representada pela faixa azul da bandeira do país, e uma das obras de arte mais famosas e emblemáticas da França, de Eugène Delacroix, chama-se *A liberdade guiando o povo*.

Ainda assim, é curioso como, depois dos momentos testemunhados por Raul entre os Kremz e relatados a Benjamin, me seja perfeitamente compreensível o sentimento de alívio desse narrador em não pertencer àquela família, de poder voltar a uma casa onde podia se calar. Em geral, associa-se a violência ditatorial e a opressão à perda da liberdade de expressão, a uma proibição de dizer. Como então o silêncio poderia querer dizer liberdade? Nesse sentido, *Antonio* parece vir nos lembrar (como também *Não falei*) da opressão envolvida na obrigação de falar, e que, talvez pelo contexto repressivo da época, tenha facilitado sua camuflagem como luta pela liberdade.

Esse cenário me faz pensar nas colocações acerca da violência da palavra feitas por Maurice Blanchot. Para este autor, a palavra contém, invariavelmente, em seu cerne, a violência. Porém, a violência das palavras seria ainda pior, mais potente, pois encoberta, o que geraria a impressão de sua não presença. Nas palavras de Blanchot:

[...] sabe-se bem que quando discutimos, não batemos. A linguagem é o meio pelo qual a violência aceita não ser aberta, mas secreta, em que ela renuncia a se colocar em uma ação brutal, a fim de reservar para si um domínio mais poderoso, não mais se afirmando de fora, mas em vez disso, no cerne de toda afirmação.

E assim tem início esse impressionante porvir do discurso, em que a violência secreta, ao desarmar a violência aberta, termina por se tornar a esperança e a garantia de um mundo liberto da violência (ainda que constituído por ela).⁶⁵⁵

Ainda mais inquietante é que Blanchot explica a particular aversão social a um tipo específico de violência, a tortura, pelo que ela expõe do mecanismo violento da linguagem. Em sua técnica, a tortura buscaria produzir, só que pela violência física, o mesmo que a linguagem: a palavra.

⁶⁵⁵ No original: “[...] nous savons bien que lorsqu’on se dispute, l’on ne se bat pas. Le langage est l’entreprise par laquelle la violence accepte de n’être pas ouverte, mais secrète, de renoncer à se dépenser en une brutale action pour se réserver en vue d’une maîtrise plus puissante, ne s’affirmant plus dès lors, mais cependant au cœur de toute affirmation. Ainsi commence cet étonnant avenir du discours, où la violence secrète, désarmant la violence ouverte, finit par devenir l’espoir et la garantie d’un monde libéré de la violence (tout de même constitué par elle).” In: BLANCHOT, Maurice. *L’entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969, p. 60 (tradução minha).

Essa contradição ofende, mas também inquieta, pois na igualdade que ela estabelece e no contato que ela restabelece entre violência e palavra, ela reanima e provoca essa violência terrível que é a intimidade silenciosa de toda palavra falante, e então recoloca em questão a verdade de nossa linguagem, entendida como diálogo, e do diálogo entendido como o espaço do poder exercido sem violência e em luta contra o poder.⁶⁵⁶

A perspectiva de Blanchot acerca da linguagem faz com que eu crie em minha mente uma analogia um pouco perturbadora. No Brasil dos anos 1970, enquanto torturavam-se opositores do regime militar (vários deles inclusive muito jovens) nas cadeias do Exército, um casal intelectual submetia seus filhos a uma violência similar, sem contudo cometer qualquer violação física, apenas obrigando-os à fala e a um posicionamento.

[Do que eu não tinha noção, não poderia ter, e, se tivesse, não sei se faria diferente, é que alguns não sobrevivem.⁶⁵⁷]

Se essa sensação de opressão foi a razão da partida de Teodoro, não há como saber. Mas, o fato é que se percebe no personagem um desejo e um esforço em abandonar por completo uma existência, passar para o outro lado de vez, o que parece atingir um ápice quando ele se casa com Elenir (“não tinha mais pai nem mãe nem passado, minha vida tinha começado ali”⁶⁵⁸). Se essa recusa e mudança radicais foram a razão de seu enlouquecimento, também não há como saber. Isabel acredita que a atitude do filho de querer negar sua existência, sua família, foi a razão de sua derrocada (“Teu pai quis jogar isso tudo fora, e jogou-se junto. A história que ele construiu em Minas foi uma não-história. Ele foi fundo demais, quando o trouxe, já não havia alças para içá-lo de volta, só destroços.”⁶⁵⁹).

Independentemente das razões, o caminho de Teodoro atravessa sua relação com a linguagem e com a escrita. Sua empreitada ao se mudar para Minas Gerais é transferi-la ao máximo para seu corpo. Parece querer escrever a terra com o trabalho, e o ar e seu corpo com os sons que tira de seu violão e de sua voz. Estabelece-se com o filho em uma fazenda no Cipó, onde trabalha como vaqueiro. E as coisas parecem ir bem dessa maneira. Até que ele é forçado a voltar a São Paulo, depois de ser acometido por uma doença de diagnóstico impreciso, que

⁶⁵⁶ No original: “*Cette contradiction nous offense, mais aussi elle nous inquiète, parce que, dans cette égalité qu’elle établit et ce contact qu’elle rétablit entre violence et parole, elle ranime et provoque cette terrible violence qui est l’intimité silencieuse de toute parole parlante, et ainsi elle remet en cause la vérité de notre langage entendu comme dialogue et du dialogue entendu comme l’espace de la puissance exercée sans violence et luttant contre la puissance.* In: BLANCHOT, Maurice. *L’entretien infini*. Op. cit., p. 61 (tradução minha).

⁶⁵⁷ BRACHER, Beatriz. *Antonio*. Op. cit., p. 46.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 103.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 49.

cogita-se ser uma sífilis mal-curada. O retorno não acontece de maneira tranquila, ele se torna resistente à vida urbana e não colabora para estabelecer uma boa convivência com a mãe. Tem início um comportamento problemático, que vai progressivamente se aprofundando: de falta de asseio e autocuidado, noites passadas na rua, alcoolismo e abuso de drogas, desaparecimento por vários dias... E, do mesmo modo que Teodoro se esforçou para abandonar a escrita e o pensamento intelectual e reflexivo, quando novamente em São Paulo, deseja retomá-la, o que ocorre, no entanto, de maneira adoecida. Isabel nota em Teodoro uma espécie de repetição pervertida de seu modo de pensar e raciocinar. A natureza do processo ainda era a mesma, porém avariada.

Cascas de laranja, bitucas de cigarro, pedaços de metal e de plásticos, restos de aparelhos eletrônicos e de móveis, cacos de vidro, cascas de pistache, cascas de amendoim, barbantes [...] trapos e linhas, lenços de papel com gotas de sangue, escarro e sei lá mais o quê que Teodoro arrumava de uma maneira muito parecida com suas cidades de criança. [...] Em um caderno imundo anotava a contabilidade de trastes e fazia relações malucas de entradas e saídas, estatísticas, e, em outro caderno igualmente imprestável, ele desenvolvia seu projeto. [...] Conversar com ele era impossível, ele começava a me explicar o tal projeto com palavras sensatas, argumentos sólidos, frases bem construídas, era tudo vazio. Nada ligava-se à realidade, era um poço para onde eu me sentia sugada, sua linguagem estava mais afiada do que nunca. Capacidade de síntese, profundidade, ironias, originalidade, citações, fluência, tudo mais do que certo, belo.⁶⁶⁰

Lembro de não conseguir dormir e ir pegar um copo d'água na cozinha e encontrar você dormindo no sofá da sala, em frente à televisão sem som, e a luz do teu quarto acesa, provavelmente com Teodoro lá dentro escrevendo, alucinado. Sim, é verdade, ele falava em voz alta enquanto escrevia, não me lembrava mais disso. Falava umas palavras soltas, é isso mesmo, de repente ele empacava e ficava repetindo a última palavra em diversos tons e ritmos até conseguir retomar o fluxo da escrita. [...] Às vezes ele escrevia tão rápido que as palavras transformavam-se no som de um instrumento de sopro.⁶⁶¹

Mas mesmo nesse processo de progressiva dissociação, Teodoro ainda consegue ter alguns momentos de conversa com Raul, quando passa alguns dias hospedado com ele, a pedido de Isabel. Ele vê no amigo uma vontade de retomar sua relação anterior com a escrita e com a cultura, porém distorcida, estranha (“Não havia mais desprezo nem negação nossa infância e adolescência não foram um equívoco em sua vida, ele queria recuperar o frescor que tinha ficado ali [...]. Como se isso fosse apenas uma questão de sintonia, de achar novamente a onda específica.”⁶⁶²). Nas palavras do próprio Teodoro, rememoradas por Raul: “Agora quero de

⁶⁶⁰ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 137-139.

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 141-142.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 159.

qualquer jeito recuperar na pele a fissura doida de entender com a cabeça e desejar de novo com raiva.”⁶⁶³

Raul ainda tenta acolher a loucura do amigo. Esforça-se ao máximo para tolerar e mitigar a bagunça e a sujeira, os hábitos incertos e um tanto perigosos. Mas quando Carmem, a mulher de Raul, volta de férias antes do previsto, se descontrola com o estado em que encontra a sua casa e exige a saída de Teodoro. A partir desse momento, ele entra em seu estado limite, que é por sua vez acompanhado pela linguagem (“Não ouvia mais música, não tocava, não falava, não trazia lixo para casa, estava quase mudo.”⁶⁶⁴). Perambula alguns dias pela rua, onde tem uma última conversa com Raul, em uma padaria, para depois emudecer de vez. Mais alguns poucos dias após a volta a casa da mãe, ele tem o surto e é internado.

A narração de Raul do momento em que Teodoro é colocado na ambulância em direção ao sanatório, assistido por ele, Haroldo e Isabel, faz com que seu surto surja para mim como a explosão final de um corpo, exausto pela tortura contínua da linguagem. Me faz ver também em sua decisão de sair de São Paulo um movimento de fuga, como quem deseja escapar de uma prisão e liberar a cabeça da linguagem, colocando o corpo para falar, para agir e se mover. Um corpo que, ao ser obrigado a voltar à prisão e ter sua cabeça novamente forçada a moldes opressivos de pensamento, não aguenta mais e devolve com toda sua força os anos seguidos de abuso da escrita. Um corpo que, mesmo dilacerado e exausto, ainda assim é rotulado como perigoso e portanto aprisionado:

Colocaram uma camisa de força no Teo. Não era preciso, ele já estava calmo. Mas ninguém falou nada. [...] uma camisa de força com argolas num cara já cansado e machucado. A camisa de força e a autoridade de Haroldo eram da mesma violência que os vidros quebrados do apartamento, forças proporcionais, talvez, mas a violência da desordem eu entendia melhor.⁶⁶⁵

A situação se torna ainda mais triste quando penso que a escrita e o pensamento analítico, descritivo e reflexivo pareciam ser algo de certo modo espontâneo a Teodoro, desenvolvido por ele com gosto e facilidade. Ao menos a princípio.

[— [...] Era horrível, mas eu não sei por quê. Quer dizer, era horrível ser obrigada a fazer o que ele queria, quando ele queria, do jeito que ele queria. Eu nem sabia mais o que eu queria, e o que antes era bom ficou ruim, tudo era ruim.
— Acho que porque a escravidão é sempre horrível. Mesmo que seja escravidão de uma coisa boa.

⁶⁶³ BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 160.

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 152.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, p. 167.

—É.⁶⁶⁶]

[Nesse momento, sinto vergonha de ter que usar a escrita.]

⁶⁶⁶ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso. Op. cit.*, p. 166-167.

CONCLUSÃO

1.

Terça-feira. 23 de abril de 2024. Dia de São Jorge. Bela Vista. São Paulo. É madrugada. Ouço sambas da “era do rádio” e escrevo. Passei o dia perambulando pela cidade, terminei no Bexiga, no cinema Denoy de Oliveira. O local abriga uma mostra permanente de cinema italiano, gratuita, às segundas-feiras à noite, com retirada de ingressos por ordem de chegada. O filme do dia: *O primeiro homem*⁶⁶⁷.

Jacques Cormery, um escritor franco-argelino, volta da França e vai visitar a mãe. A primeira cena é no cemitério. Ele quer conhecer/saber mais do pai, que morreu na guerra quando ele era pequeno/bebê. A Argélia está em plena guerra pela independência. Há uma atmosfera de temor velado e constante. A qualquer momento há ataques, explosões em pontos comerciais e em locais de grande circulação de pessoas. O escritor acredita que franceses e argelinos (árabes) devem buscar uma convivência pacífica no território.

Sábado. 27 de abril de 2024. IMS Paulista. São Paulo. Assisto a três filmes de Jorge Bodanzky. *Limites do diáfano*, *Os caminhos de Valderez* e *Jari*. O próprio Bodanzky abre a sessão, apresentando brevemente as três obras. Há também um rápido bate-papo com ele após a exibição. Agora me dou conta de que esqueci de perguntar a ele por que achava *Os caminhos de Valderez* um ensaio em processo em vez de um filme pronto, e hoje mudou de ideia. Mas isso não tem tanta importância, estou pensativa com *Jari*⁶⁶⁸, um documentário sobre um complexo produtor de celulose e clareador para papel no meio da Amazônia. No panfleto de divulgação do IMS, consta a seguinte sinopse:

O documentário acompanha os parlamentares designados por uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar a devastação da Amazônia, na região do polêmico Projeto Jari, de Daniel Ludwig, milionário americano que investia na região. O filme debate o processo de industrialização da Amazônia, mostrando os aspectos contraditórios daquilo que pretendia ser o maior empreendimento privado da região.⁶⁶⁹

⁶⁶⁷ AMELIO, Gianni. *Il primo uomo*. França/Itália, 2011, 100’.

⁶⁶⁸ BODANZKY, Jorge; GAUER, Wolf. *Jari*. Brasil, 1979, 58’, DCP.

⁶⁶⁹ IMS Paulista. *Cinema*: abril 2024, p. 26.

Há trechos citados da biografia de Bodanzky, em que o cineasta contextualiza em maiores detalhes as condições de realização do documentário:

“[...] Tudo era muito controlado, o acesso era complicado. Um gigantesco complexo de extração de madeira e fabricação de celulose estava implantado às margens do rio Jari, na divisa entre o Pará e o Amapá. (...) Ao fim da visita oficial, decidimos ficar por nossa conta e risco, apesar da insistência dos administradores da usina para que partíssemos junto com os políticos. Percebemos certo mal-estar. Disseram que não se responsabilizariam por nós a partir dali. Mesmo assim, resolvemos arriscar. [...] Bastava afastar-se 300 metros daquela fábrica com tecnologia de ponta para se dar de cara com o Brasil real: uma imensa favela de palafitas, coalhada de gente miserável e de prostitutas, onde a lei parecia não chegar. Desvinculados dos políticos e da diretoria do projeto, não tivemos dificuldades em colher bons depoimentos sobre a situação dos operários, em grande parte imigrantes nordestinos, suas queixas das condições de trabalho e de alimentação, o xadrez privado para aqueles que reclamavam, malária, assassinatos, exploração pelo comércio do Beiradão. Nas entrevistas, eu e Wolf captamos também o medo de falar, as especulações sobre um patrão cujo rosto quase ninguém via”.⁶⁷⁰

Domingo. 28 de abril de 2024. Estou no ônibus, mais ou menos a meio caminho entre São Paulo e BH. Com sono, mas sem conseguir dormir, fico um bom tempo pensando nos acontecimentos. Faço algumas anotações:

“Escrever como marca pelo uso do papel. Produzir papel é mudar/alterar o ambiente. Explorar. Quantas árvores são necessárias para confeccionar este caderno em que agora escrevo? E um livro de cerca de 250 páginas? (JARI)

A empresa do filme também explora caulim (acho que é esse o nome do composto), que é usado como branqueador de papel. Nas falas de um empresário ou técnico, ele diz que o caulim é usado para branquear papel tipo pólen. O papel pólen é largamente usado no mercado editorial. Não 100% branco e levemente amarelado, muito confortável para leitura. (JARI)

No filme baseado no romance inacabado de Camus, a escrita é o ponto inflexivo, que separa as pessoas. Há os que leem e escrevem, e os que não leem nem escrevem (O PRIMEIRO HOMEM):

1) Logo no princípio, descobrimos que a mãe de Jacques não sabe ler. Ele chega de Paris, para falar na universidade na Argélia sobre a guerra de independência, e vai em breve

⁶⁷⁰ BODANZKY, Jorge *apud* MATTOS, Carlos Alberto. In: IMS Paulista. *Op. cit.*, p. 26-27.

estar com a mãe. Ele pergunta a ela sobre o pai, descobrimos que ele foi alfabetizado adulto, aos 20 anos. Ela recorta notícias de jornal sobre o filho, ele a questiona, já que não sabe ler. Ela diz que gosta de colecionar tudo sobre ele, não importa o quê;

2) Jacques pequeno vai com a avó ao cinema. Ele já sabe ler, mas ainda é uma criança. São os tempos dos filmes mudos, ela pede que ele diga o que está escrito, para acompanhar a história. Ele às vezes se perde, não consegue ler e reproduzir tudo na velocidade que aparece na tela. A avó se irrita e diz a ele que ele não seguirá para o ginásio. Precisa começar a trabalhar. E ele começa, com o tio, que é empregado em uma gráfica. Como sabe ler, ele vai para a seção da tipografia. Monta palavras com as letras metálicas em cubo;

3) O episódio da carne. A avó recebe menos carne do que pediu que Jacques pequeno trouxesse do armazém. Acha que foi enganada e vai reclamar. O dono diz que o menino pediu aquela quantidade, não mais. Ele nega. Diante da avó, que afirma categórica que seu neto não mente, o homem completa o pacote com mais carne. No caminho de volta, Jacques diz à avó que o homem tinha razão, que ele perdera uma moeda no banheiro e ficou com medo dela. A avó manda que ele retorne, se desculpe e que a carne a mais seja devolvida. Na cena seguinte a avó está ajoelhada, revirando a latrina da casa em busca da moeda perdida enquanto, em outro cômodo, Jacques lê um gibi, o que sugere que ele tenha surrupiado a moeda para comprar a revista em quadrinhos;

4) Na cena final, a mãe de Jacques está com um dos recortes de jornal sobre a mesa da cozinha e, com um lápis, desenha com muito muito esforço o nome do filho.”

2.

Em “A vida dos homens infames”, Foucault afirma que a única maneira de acessar aquelas existências desimportantes encontradas nos documentos governamentais que pesquisou é pela via do choque com o poder. Para ele, é então impossível o contato com “seu estado livre”.⁶⁷¹ No entanto, o pensador imediatamente recua, se autocritica, imagina que poderiam acusá-lo de manter o olhar voltado somente à questão do poder : “Vão me dizer: isso é bem seu, sempre com a mesma incapacidade de cruzar a linha, de passar ao outro lado, de escutar e fazer ouvir a linguagem que vem de fora ou de baixo; sempre a mesma escolha, ao lado do poder, daquilo que ele diz ou faz ser dito.”⁶⁷².

Como justificativa, primeiramente o autor rebate esse pensamento com um outro: afinal, no que diz respeito àqueles homens infames, se não fosse por seu atravessamento ao poder, de que outro modo suas existências poderiam ter feito uma marca que nos alcançasse?⁶⁷³ Saberíamos deles sequer seus nomes? Na sequência, porém, Foucault amplia a abrangência dessa abordagem, afirmando não só às existências desgraçadas e desimportantes a relevância do contato com o poder, mas a todas elas (“O ponto mais intenso das vidas, aquele onde se concentra sua energia, está bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam fazer uso de suas forças ou escapar de suas armadilhas.”⁶⁷⁴).

Quando iniciei minha análise da literatura de Bracher, tinha em mente uma ideia da exploração do escrever como uma forma de construção, desconstrução e dissecação de si. Era isso que eu enxergava — de maneira ainda um tanto generalizada — se desenhar no ensaio que se construía em seus textos. E sim, é possível dizer que seus personagens, além de refletir sobre si próprios enquanto (se) leem e (se) escrevem, desejam fazer algo consigo próprios e com suas experiências nesse processo.

Contudo, conforme sinto que o final do meu tempo de minha pesquisa vai se aproximando, me pergunto, de modo semelhante ao de Foucault: pois será então que só tive olhos para o poder? Digo isso, pois não encontrei na obra de Bracher o momento em que ela teria ensaiado sobre como a escrita tocara as subjetividades num âmbito em que o poder e suas

⁶⁷¹ FOUCAULT, Michel. *La vie des hommes infâmes*. *Op. cit.*, p. 241.

⁶⁷² No original: “*On me dira: vous voilà bien, avec toujours la même incapacité à franchir la ligne, à passer de l’autre côté, à écouter et à faire entendre le langage qui vient d’ailleurs ou d’en bas; toujours la même choix, du côté du pouvoir, de ce qu’il dit ou fait dire.*”. *Loc. cit.* (tradução minha).

⁶⁷³ *Loc. cit.*

⁶⁷⁴ No original: “*Le point le plus intense des viés, celui où se concentre leur énergie, est bien là où elles se heurtent au pouvoir, se débattent avec lui, tentent d’utiliser ses forces ou d’échapper à ses pièges.*”. *Loc. cit.* (tradução minha).

disputas não estivessem de algum modo em lugar central. Por um lado, minha dúvida pesa sobre minha atitude enquanto pesquisadora. Estaria eu deixando “passar” alguma coisa? Estaria minha vista sendo ofuscada pelo facho de luz do poder? É claro, sempre há algo que nosso olhar não atinge, e é bom que isso aconteça, afinal, o *corpus* desta pesquisa não é propriedade minha, nem a leitura que faço dele pretende ser exclusiva e/ou conclusiva. É um ensaio sobre ele e, conforme meus estudos sobre esse método de composição me dizem, um ensaio é aberto, tende à expansão e não à redução. Ou seja, sempre haverá algo no meu objeto que eu não vou conseguir enxergar e isso não é um problema. Mas minha preocupação é: não seria esse “algo” evidente demais para eu não conseguir perceber?

Por outro aspecto, porém, me pergunto se, no fim das contas, eu não estaria na realidade um tanto frustrada, pois teria desejado ou intuído encontrar algo no meu objeto de estudo que não encontrei. Nesse caso, minha vontade seria de que a literatura de Bracher fosse ensaiar acerca dessas outras potencialidades da escrita, mostrando a mim como e onde (por sua perspectiva) a escrita nos afetaria, demonstrando ser uma técnica que pode ser algo mais do que um dispositivo para o exercício do poder ou uma arte de guerra. No entanto, ao que tudo indica, segundo Bracher, ser um “bicho” que escreve/de escrita não é algo pacífico e parece tender ao disciplinamento.

Releio o parágrafo anterior para prosseguir escrevendo e ele parece triste, um tanto derrotista. Ele me faz parecer um pouco como David, o menino-robô de *I.A. – Inteligência artificial*⁶⁷⁵, quando, depois de muito esforço, ele finalmente se vê diante da fada azul que o tornaria um menino de verdade, e ela é apenas uma estátua submersa, de uma cidade que foi engolida pelo mar. E o sentimento não é esse. No entanto, muito provavelmente eu soe assim, pois, devido à forte carga de trabalho com o eu e a experiência de vida que os personagens de Bracher empreendem ao escrever, imaginei que minha análise fosse conseguir vislumbrar as transformações (construtivas, dissolutivas e/ou problemáticas) processadas por essas subjetividades ao fazer uso da escrita. Talvez o único caso em que, de certo modo, isso ocorra é em *Azul e dura*, porém com uma constatação frustrante tanto para a personagem quanto à pesquisadora: finda a escrita do diário, Mariana não tem certeza de que conseguiu retirar de dentro de si tudo que ouviu, leu e incorporou ao longo da vida; tampouco há indícios muito concretos de uma transmutação que o processo de dissecação de si teria operado nela pelo exercício da escrita.

⁶⁷⁵ A.I. – Inteligência artificial. Direção: Steven Spielberg. EUA: Dreamworks Prod; Amblin; Stanley Kubrick Prod., 2001, 145’.

O que se pode afirmar com mais segurança é que as histórias de Bracher demonstram como escrever pode ser um meio de dissecação de existências e de suas vivências; técnica que auxilia a melhor enxergar e compreender o passado e quem somos e/ou nos tornamos. Essa técnica, quando aplicada ao próprio anatomista, parece exigir dele a criação de um outro “olho”, mais distanciado, o que permite a realização de uma auto-observação e escrutínio. Talvez essa seja a razão mesma de se escrever sobre si: a possibilidade de uma autocompreensão mais apurada e diferenciada, porque se efetua a uma certa distância.

Acerca desse caráter da escrita que se faz sobre si e para si, Michel Foucault observa como, para os monges ascetas do cristianismo, a escrita pessoal será uma espécie de outro na ocasião da solidude, um corpo textual que faz as vezes do olhar dos companheiros de ordem, sendo portanto testemunha e juiz de sua conduta: “o que os outros são para o asceta numa comunidade, o bloco de notas será para o solitário”⁶⁷⁶.

Concentrado em analisar o mecanismo da escrita de si nas *hupomnêmata* (versão arcaica de nossos cadernos de notas) e nas correspondências da Grécia antiga, Foucault aponta como a intenção com a redação desses textos não é simplesmente registrar o que é relevante e não se quer esquecer, como no caso das *hupomnêmata*. O que se constata é como a confecção desses cadernos está envolta num contexto cultural que valoriza “a tradição, pelo valor reconhecido do já dito, pela recorrência do discurso, pela prática da citação sob o selo do antigo e da autoridade”⁶⁷⁷. Assim, a ideia é fazer uma recolha criteriosa, criando um corpo escrito próprio, com todos os pedaços “transmitidos pelo aprendizado, entreouvados ou lidos”, fazendo deles “um meio para que se estabeleça uma relação de si consigo mesmo tão adequada e completa quanto possível”⁶⁷⁸. De modo similar, porém com o diferencial do endereçamento, as cartas também vão exercer essa função de transmissão (direta ou indireta) de conselhos, sugestões, recomendações e até mesmo ordens, alinhando o olhar sobre nós mesmos ao olhar do outro, de maneira a conduzir o dia a dia segundo um código específico, que Foucault nomeia como “uma técnica de vida”⁶⁷⁹.

Tanto nesse processo de “catação” de trechos empreendido na feitura das *hupomnêmata* quanto na acumulação de aprendizados e recomendações que são postos nas correspondências,

⁶⁷⁶ No original: “[...] *ce que les autres sont à l'ascète dans une communauté, le carnet de notes le sera au solitaire*”. FOUCAULT, Michel. *L'écriture de soi. In: Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, v. 4, p. 416 (tradução minha).

⁶⁷⁷ No original: “*par la traditionalité, par la valeur reconnue du déjà-dit, par la récurrence du discours, par la pratique 'citationnelle' sous le sceau de l'ancienneté et de l'autorité [...]*”. *Ibidem*, p. 419-420 (tradução minha).

⁶⁷⁸ No original: “*faire de la récollection du logos fragmentaire et transmis par l'enseignement, l'écoute ou la lecture un moyen pour l'établissement d'un rapport de soi à soi aussi adéquat et achevé que possible*”. *Ibidem*, p. 420 (tradução minha).

⁶⁷⁹ *Ibidem*, p. 430.

observa-se uma espécie de movimento de troca entre o eu e o fora. Na troca de cartas, a direção é do eu para o outro: reflito sobre mim, sobre aquele a quem me dirijo e sobre o que eu gostaria de lhe dizer, a partir das minhas intenções. Desse movimento surge um colocar-se para fora na escrita, através da criação de um corpo de si no texto, bastante notório nesta passagem: “ela [a correspondência] constitui também uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros. A carta torna o escritor ‘presente’ àquele a quem ele se dirige. E presente [...] de uma espécie de presença imediata e quase física”⁶⁸⁰. Já nas *hupomnêmata*, acontece o inverso. Traz-se para si o fora, busca-se uma incorporação do pensamento do outro ao eu, por meio da seleção e cópia de trechos de textos. No entanto, como Foucault faz questão de frisar, essas ideias e/ou ensinamentos eram reunidos naqueles cadernos com a função de constituir o eu, de formar o sujeito. Assim, a partir desses pedaços reunidos de escritos, materializa-se não só um corpo-caderno, mas também um corpo-sujeito, uma subjetividade que tem como parte integrante de si os textos que selecionou em suas leituras e experiências de vida.

Dentro desse contexto, é significativo perceber como o exercício da leitura e da escrita enquanto técnicas de cuidado e conhecimento de si, para além dessa forte interação entre o eu e o fora, implica uma espécie de desdobrar-se do indivíduo. Para que haja sucesso na vigilância empreendida pelos cadernos dos monges ascetas, cria-se um olhar para si próprio distanciado, como se ali houvesse um outro a fazer a vigília de comportamento. Do mesmo modo, para empreender a confecção de um caderno de notas que sintetize pensamentos alheios, com o fim de aprimoramento pessoal, ou para escrever cartas indicando boas condutas, aconselhando ou repreendendo, algum exame pessoal ou observação de si em deslocamento serão necessários. Por esse aspecto, a escrita como técnica de vida seria então altamente “descorporificada”, devido ao seu alto grau analítico, que de certa maneira objetifica o eu, como se se criasse dentro de si o investigador típico do experimento racionalista: distanciado, imparcial, manipulador da matéria e reflexivo.

Nas histórias de Bracher, o aumento de percepção e de capacidade analítica proporcionados pela criação desse olhar para si próprio um tanto distanciado, estranhado, refletem-se nessa sensação de que a análise subjetiva se assemelha ao procedimento de dissecação de um cadáver. O corpo é aberto e segue-se uma exploração minuciosa de cada parte, em que órgãos e tecidos são examinados e/ou removidos. Terminada a investigação, finaliza-se com a sutura e o laudo é emitido. Acontece que os narradores e personagens de

⁶⁸⁰ No original: “elle constitue aussi une certaine manière de se manifester à soi-même et aux autres. La lettre rend le scripteur ‘présent’ à celui auquel il l’adresse. Et présent [...] d’une sorte de présence immédiate et quasi physique”. FOUCAULT, Michel. *L’écriture de soi. Op. cit.*, p. 425 (tradução minha).

Bracher, à exceção do caso de *Antonio*, são pessoas vivas; não são Brás Cubas, o defunto narrador. Dissecar seu passado, seus traumas e a si próprios não é uma tarefa tranquila, asséptica e impessoal. Ao mesmo tempo, não me parece que o texto de Bracher revele de imediato as marcas deixadas nas subjetividades por essa autodissecação.

Os fins de suas narrativas inserem a dúvida, a incerteza, o não saber. Helena, de “O que não existe”, por exemplo, não tem ideia do que fazer com suas descobertas ou de que rumo dar para sua tese; João, do conto homônimo, não sabe como será sua vida dali em diante, após a fuga e a captura do reformatório, só sente uma vontade muito grande de não ser brasileiro; “Zezé Sussuarana”, por sua vez, termina com o lamento da professora quilombola pela partida do pesquisador linguista e uma melancolia interna, que a personagem não sabe ainda definir nem como lidar; Gustavo, Mariana e Félix carregam a percepção de que “não acabou”, ou seja, não percebem somente que suas vivências passadas continuarão a reverberar em suas subjetividades e vidas, mas também que a vida continua; e, por fim, em *Antonio*, o próprio título — o nome que Benjamin escolheu para o filho que vai nascer — indica essa ideia de que a história não acaba ali, embora não nos seja revelado o que acontece após a morte de Isabel.

Terminei de escrever o parágrafo e sorri. Afinal, apenas algumas páginas atrás, dizia das características do ensaio, como estrutura composicional aberta, que não tem por intuito ser prescritiva ou conclusiva. O ensaio não pretende dar a última palavra, não encerra a discussão. O que parece justamente ser o modo de contar de Bracher, fazendo um inventário do que houve, buscando compreender como as coisas e as pessoas foram e são, sem contudo delimitar seu fim. Os fins surgem mais com ar de interrupções, pois nada acabou, não vai acabar nunca.

A esse respeito, é possível afirmar que, de certo modo, esse caráter aberto se relaciona com o próprio traço da literatura ficcional, que não tem por fim maior trazer conclusões definitivas às histórias que conta. No entanto, para os fins desta pesquisa, é interessante notar como a ficção de Bracher opera essa abertura, que não parece se dar somente por uma questão de qualidade literária, mas sobretudo pelo uso de uma forma (o ensaio) que privilegia expor o processo e não os resultados. Uma forma que diseca e explora o caráter de seus objetos, registrando o caminho de seu pensamento. Por essa perspectiva, faz sentido que as histórias de Bracher tragam as reflexões sobre o que seria ser um “bicho” que se põe ao exercício da escrita e contenha também uma memória desse período em que uma subjetividade se colocou “à mercê” dela, e talvez seja por isso que sinto não encontrar resultados “palpáveis”, que pudessem retratar uma espécie de antes e depois desse tempo passado escrevendo.

E o que essas dissecações me contam, quando eu por minha vez as disseco, é que a escrita enquanto técnica e os escritos enquanto corpos são usados como meio de dar vazão ao desejo: atacar, defender e nos defender, agredir, manipular, seduzir, submeter, nos deslocar ou fazer com que coisas e pessoas se desloquem. Enquanto escrevo me vem à mente a canção de Guilherme Arantes, na interpretação de Elis Regina: “Vivendo e aprendendo a jogar/Nem sempre ganhando/Nem sempre perdendo, mas/Aprendendo a jogar”⁶⁸¹. Segundo o ensaio de Bracher, a escrita me parece, por um lado, ser isso: algo que se aprende e com que se joga para viver, para se colocar no jogo do mundo e dar conta dos desafios que ele nos impõe.

Sob outro aspecto, porém, suas histórias também sinalizam a capacidade da escrita de moldar as subjetividades, discipliná-las. Nessa seara, revela-se uma face menos idealizada da prática, até mesmo violenta. É ela que me faz aproximar um documentário como *Jari* ao tema desta pesquisa. Quando tomo consciência do caráter da escrita enquanto uma marca em pessoas, coisas e territórios (e também como modo de exercer poder), consigo associar a produção do papel no complexo industrial de Jari e todas as mudanças que ele acarreta ao ambiente e aos povos da região à atividade de ler e de escrever. Quer elas aconteçam em escolas, escritórios, repartições públicas, empresas, quer aconteçam num chalé nos Alpes da Suíça. Ou num apartamento da cidade de São Paulo.

Se adiciono ainda mais uma camada à questão, esse caráter da escrita de ser passível de disciplinar, de produzir subjetividades, não dá a ver apenas a relação entre estas e um poder que lhes seria exterior, mas chama atenção para o fato de que escrever sobre si e para si teria também essa função e/ou capacidade. É uma prática de que se pode valer para si mesmo.

⁶⁸¹ ARANTES, Guilherme. Aprendendo a jogar. In: REGINA, Elis. *Elis*. Odeon, 1980, 35’56”.

3.

Em 1982, Michel Foucault dedica as aulas de seu curso no Collège de France à continuação de suas investigações acerca das relações entre sujeito e verdade. No ano em questão, ele resolve se concentrar, mais especificamente, na forma com que se encadearam as relações entre esses dois termos fora da prática e da análise histórica mais convencionais.⁶⁸² Para isso, o foco de suas reflexões e estudo será a noção de “cuidado de si mesmo” (*epiméleia heautoû*), que, de acordo com o autor, “aparece claramente desde o século V a.C e que até os séculos IV – V d.C percorre toda filosofia grega, helenística e romana, assim como a espiritualidade cristã”⁶⁸³.

Em sua pesquisa, Foucault aponta como, na noção de “cuidado de si” predominante ao longo desses dez séculos, vai se integrar o ideal filosófico de busca pela verdade à corrente de pensamento da espiritualidade, que vaticina como o ser humano deve se aprimorar, elevando-se, caso queira se aproximar da verdade almejada.⁶⁸⁴ O interessante de se observar nesse conceito do “cuidado de si” é que ele se apresenta como uma ética, ou seja, constitui-se como um conjunto de práticas e atitudes empreendidas a partir de um olhar que se volta para si mesmo, implicando uma atenção específica “ao que se pensa e ao que se passa no pensamento”⁶⁸⁵.

Nessa análise, Foucault percebe como o exercício de cuidar de si mesmo, forjando as subjetividades com o intuito de acessar a verdade, consiste, portanto, numa integração das noções de “cuidado de si mesmo” (*epiméleia heautoû*) e de “conhecimento de si próprio” (*gnôthi seautón*)⁶⁸⁶. No entanto, ele identifica uma mudança, que a um só tempo privilegiou e transfigurou o princípio do “conhece-te a ti mesmo”, a partir do que ele nomeou como “momento cartesiano”⁶⁸⁷. Com esse movimento de desprezo e esquecimento da ideia de “cuidado de si mesmo”, o que o pensamento racionalista teria feito foi trazer para o primeiro plano a evidência, ou seja, a observação de si e as constatações dela decorrentes como essenciais para obtenção da verdade.⁶⁸⁸ A consequência desse envolvimento entre conhecimento e acesso à verdade teria sido um “congelamento” do sujeito na filosofia ocidental, legitimado apenas por

⁶⁸² FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Op. cit., p. 4.

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 12.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 15-16.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁶⁸⁶ *Ibidem*, p. 64.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 15.

sua capacidade de pensar. Perde-se então o foco num trabalho de formação das subjetividades, que serão tidas como algo *a priori*, fixas. Cito:

Aquele ponto de iluminação, aquele ponto de completude, aquele momento de transfiguração do sujeito pelo ‘efeito de retorno’ da verdade, que ele conhece sobre si mesmo, e que transita, atravessa, transfigura seu ser, nada disso pode mais existir. Não se pode mais pensar que, como coroamento ou recompensa, é no sujeito que o acesso à verdade consumará o trabalho ou o sacrifício, o preço pago para alcançá-la.⁶⁸⁹

Porém, ao mesmo tempo em que identifica esse ponto de emergência, Foucault explora também os matizes da questão e de seu contexto, demonstrando como o pensamento europeu ocidental foi gradativamente sendo construído a partir do século V d.C, até desembocar no dito “momento cartesiano”, que assiste à cristalização da noção do sujeito do conhecimento, junto da valorização do “conhece-te a ti mesmo”. Em seguida, ele parte para um duplo movimento cronológico: elabora tanto um percurso dos modos de sobrevivência desse sujeito da “espiritualidade” ao longo da modernidade, que cuida de si, ocupando-se consigo mesmo, como também investiga as pré-existências da noção de “cuidado de si mesmo”. Como Foucault demonstra, as práticas de observação e cultivo de si já estavam vivas e atuantes desde bem antes do platonismo, manifestando-se na Grécia arcaica e em outras sociedades antigas, através do que ele chamou de “necessidade de pôr em exercício uma tecnologia de si”⁶⁹⁰.

Tanto dentro do contexto da civilização grega quanto da greco-romana e da cristã arcaicas, o “cuidado de si mesmo” visava a corresponder a expectativas que envolviam uma dinâmica política, social e cultural. Nas origens mapeadas de tal noção, na Lacedemônia, ocupar-se consigo significava um privilégio dos aristocratas espartanos, que podiam delegar o cultivo de suas terras a servos para terem mais tempo para si próprios.⁶⁹¹ Já em *Alcibiades*, de Platão, Foucault aponta como esse olhar e cuidado do eu consigo mesmo se referem ao aprimoramento e aprendizado necessários ao homem desejoso de governar a cidade, ou seja, estão implicados “na vontade do indivíduo de exercer o poder político sobre os outros e dela decorre”⁶⁹². Já no cristianismo dos primeiros séculos, as práticas de si da espiritualidade vão aspirar a alcançar o divino; fonte primordial de saber e iluminação. O ser humano buscará, portanto, como exemplo a se mirar e emular “um elemento mais luminoso e mais puro que ela [que sua alma], a saber, Deus”⁶⁹³. O que se nota portanto é que, ao longo da história do Ocidente,

⁶⁸⁹ FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Op. cit., p. 19.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 44.

⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 30-31.

⁶⁹² *Ibidem*, p. 35.

⁶⁹³ *Ibidem*, p. 65.

a construção da subjetividade através da tecnologia do cuidar de si alinhava-se bastante a um ajuste às exigências sociais.

Em âmbito filosófico, a escrita será considerada como meditação autoanalítica, que permite um treinamento de si por si mesmo. Para Epíteto, filósofo estoico, “a escritura aparece regularmente associada à meditação, a esse exercício do pensamento sobre si próprio que reativa o que ele diz [o pensamento], que faz presente nele um princípio, uma regra ou um exemplo, reflete sobre eles, assimila-os, preparando para enfrentar o real”⁶⁹⁴. Esse trabalho da escrita como treinamento de si, Foucault definirá, valendo-se do termo de Plutarco, como uma função etopoiética⁶⁹⁵, por ser “um operador de transformação da verdade em *êthos*”⁶⁹⁶. Conforme Foucault se aprofunda nos meandros de duas formas de escrita etopoiética que aparecem em documentos dos séculos I e II d.C., as *hupomnêmata* e a correspondência, a escrita como técnica de formação de si se confirma como meio de regulação e ajuste do eu.

Ajuste, regulação, princípio, exigências, exigências sociais, aprendizado para governar, mandar, obedecer, vigiar, se vigiar...

[Vontade de gritar. Não há nada mais do que isso? É isso escrever? Ser um “bicho” que escreve serve para isso? Não há nada mais do que isso?]

⁶⁹⁴ No original: “*l’écriture apparaît régulièrement associée à la ‘méditation’, à cet exercice de la pensée sur elle-même que réactive ce qu’elle sait, se rend présents un principe, une règle ou un exemple, réfléchit sur eux, se les assimile, et se prépare ainsi à affronter le réel*”. FOUCAULT, Michel. *L’écriture de soi*. *Op. cit.*, p. 417 (tradução minha).

⁶⁹⁵ Derivada da junção dos termos “ethos” (prática) e “poïen” (criar; produzir), etopoiesis indica, pela significação dos termos que a originaram, uma prática de criação, um modo de produzir. Sendo as *hupomnêmata* e as correspondências consideradas por Foucault como formas de escrita de si, elas seriam portanto uma prática de escrita utilizada para produção de si mesmo.

⁶⁹⁶ No original: “*elle est un opérateur de la transformation de la vérité en êthos*”. *Ibidem*, p. 418 (tradução minha).

4.

Domingo. 24 de dezembro de 2023. Belo Horizonte. Estou sozinha, é início da noite e meu telefone toca. É um dos meus melhores amigos. Ele, de personalidade lacônica e introspectiva, entrou em contato para agradecer a minha “persistência” na nossa amizade.

Na Academia, caminhamos de certo modo juntos no que diz respeito aos temas de nossas reflexões: a escrita e sua relação com o eu. Ele, como pessoa do campo das artes cênicas, concentra sua investigação na escrita como meio de se criar uma performance de si. Já eu, pelo menos com esta tese, sigo pela via da observação da escrita em seu potencial da construção das subjetividades. Em comum, uma relação entusiástica e desejante com nossos interesses, que experimentamos não como meros objetos a serem explorados, mas como algo que acontece em nossas vidas, sendo parte indissociável delas. Sendo assim, não tinha como aquela rara chamada telefônica não se transformar numa conversa sobre o que andávamos pensando e, portanto, vivendo.

Meu amigo comenta que andou lendo “A escrita de si”, de Foucault, e que lhe chamou a atenção como as figuras que fazem uso dessa técnica estão numa busca por adaptação, por se manterem “na linha”. O que ele depreendia, portanto, da análise de Foucault das escritas pessoais na Antiguidade, é que essa atividade assumia a função de auxiliar na vigilância, controle e disciplinamento das subjetividades. Ele continua e me diz que esse “regramento e conformação de si” que percebeu sendo narrado por Foucault o fez pensar nas possibilidades de um “perder-se” pela escrita. Relata estar num percurso de observação dos procedimentos utilizados por alguns autores para alcançar essa “autoperdição” em seus textos.

Eu ouço, acho interessante, faço algumas breves pontuações. Depois mudamos de assunto, continuamos conversando mais um pouco, rimos, choramos, fazemos planos de nos vermos no ano que entra, desejamos boas festas um ao outro e nos despedimos.

5.

Paro, penso e reflito. Se é possível marcar, moldar e disciplinar por meio da escrita, é sinal de que ela é capaz de afetar as subjetividades, ser algo que lhes atravessa. Embora não se estenda muito sobre essas potencialidades, visto que a literatura de Bracher se debruça mais sobre a relação entre escrita e pertencimento, e escrita e deslocamento por entre territórios, suas histórias contam um pouco sobre as transformações que se pode operar a partir dela. No entanto, quem me fala mais sobre isso, ainda que indiretamente, é Félix Guattari, em *Caosmose*.

Nesse texto, ele fornece explicações sobre seu conceito de subjetividade, que, por seu ponto de vista, não só é produzida como também está constantemente em produção. Além disso, Guattari aponta como a subjetividade está sujeita a influências de instâncias de naturezas diversas (“individuais, coletivas e institucionais”⁶⁹⁷), que, segundo ele, não têm preponderância fixa umas sobre as outras na intensidade com que afetam os indivíduos. Assim, uma subjetividade é sempre constituída de forma plural e polifônica, a partir de contatos e elementos heterogêneos. Guattari portanto estabelece o que ele próprio denomina como “uma compreensão polifônica e heterogenética da subjetividade”⁶⁹⁸.

Contudo, o modo guattariano de compreender a formação subjetiva não se arvora numa concepção de completa fluidez e diluição do sujeito, a um só tempo um grande tudo e um grande nada instável, visto que sua ideia trabalha com os conceitos de (des/re)territorialização. Embora estejamos em constante recepção de estímulos das mais diversas naturezas, que nos afetam e modificam, há uma regulação de nós mesmos enquanto território subjetivo, de modo que não somos como objetos dos contos de fada, prontamente se transformando ao simples toque de uma varinha de condão mágica, tampouco como uma massa disforme, indefinível e impalpável, em constante mutação de estado e aparência. Nas palavras de Guattari, a subjetividade é definida como “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva”⁶⁹⁹.

A partir das constatações do autor acerca da subjetividade e seus processos de produção, imagino que talvez seja essa emergência de um território existencial autorreferencial e sua regulação a razão pela qual é difícil identificar e mapear como uma subjetividade é afetada e se transforma por meio de sua relação com a escrita. Afinal, como vimos em Bracher, a forja das

⁶⁹⁷ GUATTARI, Félix. *Caosmose*: um novo paradigma estético. *Op. cit.*, p. 11.

⁶⁹⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 19 (grifos do autor).

subjetividades de seus personagens pelo *socius* e seus ditames não acontece do dia para a noite, nem por meio de um único evento marcante/marcador. Embora isso possa ocorrer, sobretudo se o acontecimento for muito impactante e/ou traumático, o que se vê são indivíduos submetidos a ditos e escritos de maneira repetida, ao longo de toda uma vida. E, também, mudanças de ambiente e vivências que vão transformando sua relação com a escrita, mas sempre progressivamente. No entanto, como Guattari afirma, não estamos sujeitos apenas às interferências afectivas das instituições e das muitas expressões semiológicas, disseminadas pelos mais diversos dispositivos — e que por sua alta carga de exposição a elas, tornam-se preponderantes na produção de subjetividade.

Apoiado nos estudos de Daniel Stern, Guattari aponta para a existência do que ele chama de níveis de subjetivação, em vez de fases, que foi o caminho tomado pela psicanálise freudiana.⁷⁰⁰ A forma de pensar a subjetivação por níveis, em primeiro lugar atribui uma maior potência de porosidade do território existencial autorreferencial, estando ele portanto capaz de uma maior vulnerabilidade ao outro, bem como a estímulos de ordem não perceptual. Como o autor aponta, essa forma de pensar

valoriza o caráter transubjetivo [...], que não dissocia o sentimento de si do sentimento do outro. Uma dialética entre os “afetos partilháveis” e os “afetos não partilháveis” estrutura assim, as fases emergentes da *subjetividade*. Subjetividade em estado nascente que não cessaremos de encontrar no sonho, no delírio, na exaltação criadora, no sentimento amoroso...⁷⁰¹

Essa dialética entre afetos partilháveis e não partilháveis me lembra uma passagem de *Antonio*, em que Teodoro fala de suas experimentações, colocando-as em comparação com as sensações que teve quando era pequeno e foi esquecido no colégio, podendo, então, experimentar a mesma escola, só que vazia:

“[...] As coisas eram o que a gente via e também outras coisas que podiam ser surpreendidas se você soubesse olhar nos momentos em que elas se deixavam ver. A maconha, o álcool, depois a vida muito diferente em Minas, o esforço físico e o convívio com uma língua e um pensamento que não eram meus, me fizeram pensar que este era um estado de sensibilidade que todos podem experimentar quando expostos a algo diferente do seu cotidiano. Não era uma característica do mundo e sim da percepção humana. Mas agora [...] eu entendi que não. [...] não é apenas uma percepção diferente. O prédio de uma escola vazia é, de fato, completamente diferente do prédio de uma escola cheia, não apenas a maneira como nós o vemos, mas ele mesmo, seus tijolos, a cor das paredes, a qualidade do som dentro de suas salas. [...]”⁷⁰²

⁷⁰⁰ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. *Op. cit.*, p. 16.

⁷⁰¹ *Loc. cit.* (grifos do autor).

⁷⁰² BRACHER, Beatriz. *Antonio*. *Op. cit.*, p. 165-166.

Começo a pensar na obra de Bracher e me vêm à mente relampejos desses outros níveis subjetivos em seu texto. Há a presença dos sonhos, por exemplo, como no caso do conto “Sonho com Ceóla”, transcrito no capítulo anterior. Começo a lembrar sua emergência também em *Anatomia do paraíso*. Depois de uma noite em que Vanda e Maria Joana assistiram a um capítulo de novela (em que a protagonista iria encontrar o pai biológico, até então desconhecido) e depois conversaram sobre seus pais e o abuso que a menina sofrera pelo tio e a complexa relação de Vanda com ele, a mais velha adormece e sonha. Há vozes com colorações de divindade, imagens e lugares que fogem ao ambiente urbano em que elas vivem, com matas e animais selvagens, o sonho muda de ambientação, há uma irmã albina das duas meninas, ferida por Maria Joana, que as duas vão autopsiar (no sonho Vanda é médica e Maria Joana sua assistente) e depois ressuscita como Maria Joana, que por sua vez agora não reconhece a irmã mais velha. Quando desperta, Vanda está triste e sente que algo do sonho se perdera (“Vanda acorda triste. No preciso momento em que abre os olhos esquece algo importante. Procura e não acha.”⁷⁰³). O que ela esquece é a voz de Maria Joana (no sonho e em vida), do timbre e da forma como ressoa. Ela pensa na dificuldade em identificar o ponto corporal, biológico, de onde viria a voz, além da dificuldade em descrevê-la (“Será que é por isso que não consegue se lembrar da voz da irmã? Porque não sabe as palavras para descrevê-la?”⁷⁰⁴).

Depois que Maria Joana é assediada por Félix, na praia, e volta para casa, sacudida pelos acontecimentos e a confusão de sentimentos, a menina escreve em seu caderno: “Hoje ele me beijou. FÉLIX, FÉLIX, FÉLIX, FÉLIX, FÉLIX, FÉLIX, FÉLIX, FÉLIX, FÉLIX, FÉLIX. FÉLIX, FÉLIX, FÉLIX, FÉLIX, FÉLIX, FÉLIX, FÉLIX. Na praia ele me abraçou”.⁷⁰⁵

Félix, por sua vez, depois da convulsão e da queda em seu apartamento, altamente atordoado pela dor da desinfecção e aplicação do curativo, sente ter visões um pouco delirantes, estimuladas pela situação limite de seu corpo (“Essas visões boas e horríveis não são sonhos, apesar de ele não ter controle sobre sua origem ou seu curso; mas pode abrir os olhos e interrompê-las, o que ele não faz, tem curiosidade de saber o que mais aparecerá.”⁷⁰⁶).

Em *Antonio*, há momentos muito delicados, principalmente de Elenir e Teodoro, em que os dois também parecem ser afetados por uma outra frequência — que, nos termos de Suely Rolnik, poderia ser chamada de extrapessoal-extrassensorial-extrapsicológica-

⁷⁰³ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 181.

⁷⁰⁴ Loc. cit.

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 261.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, p. 105.

extrassentimental-extra-cognitiva — e, então, esse modo de atravessamento por elas cintila no texto de Bracher, demonstrando como sua escrita acessa e se produz a partir de outros níveis de subjetivação, e também abrindo o leitor para esses outros níveis possíveis de afecção.

Quando Elenir, a que todos sempre diziam que era de “outro mundo”⁷⁰⁷ se casa com Xavier, Haroldo os visita e fica impressionado com o modo com que a jovem decorou os ambientes:

Elenir tinha bom gosto e era uma moça prendada [...], era inventiva também e se virava com pouco, fez cortinas com tecidos coloridos e bordados, os lustres eram uma invenção de arame e panos claros, nas paredes ela pintou pequenas paisagens. No quarto reservado para o nenê pintou passarinhos nas paredes e estrelas no teto⁷⁰⁸

Modo de expressão que se repete na vivência com Teodoro, enquanto prepara o enxoval do filho dos dois, como Raul ouviu do amigo:

Ele contou que tua mãe queria que você se chamasse Ismael. Ele me mostrou um pequeno saquinho de couro costurado de todos os lados e com uma coisa dura dentro. Parecia coisa de índio, um amuleto. No couro ela tinha bordado com sementinhas coloridas o nome Ismael, dois pássaros e um peixe [...] “Depois da morte dela [...] Não senti falta dela, mas da voz dela e do movimento da cadeira que balançava no mesmo ritmo que os dedos dela bordando”.⁷⁰⁹

Quando chega ao Jequitinhonha, em sua primeira visita ao amigo, Raul também percebe o lampejo de uma escrita menos dura, menos “social”, e mais íntima no caderno de seu amigo (“Os desenhos eram bonitos, seu traço tinha mudado, estava mais solto e pessoal.”⁷¹⁰). E, como já relatei anteriormente, até Isabel tem esse momento de eclipse do escrever, em que a heterogênese de instâncias toma conta do exercício da escrita, intensamente afetado por estados alterados de consciência, decorrentes de embriaguez e de uma desregulação de sono e alimentação.

Nesse sentido, também é possível considerar todo o diário escrito por Mariana em *Azul e dura* como sendo atravessado por esses níveis de subjetividade mais corpóreos, visto que seu texto é todo produzido praticamente em isolamento, com a personagem alcoolizada e muito provavelmente também sob ação de medicação psicotrópica. Contudo, chama a atenção que, depois de terminada a escrita do diário, ao se sentir agoniada por ainda encontrar rastros das

⁷⁰⁷ Haroldo: “Como falei, ela vinha de outro planeta.”; Isabel: “Tua busca aqui não tem nada a ver com a tua mãe, ela nunca foi deste lugar.”. In: BRACHER, Beatriz. *Antonio. Op. cit.*, p. 24 e 50.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 104-105.

⁷¹⁰ *Ibidem*, p. 36.

escritas indesejadas do passado em si, Mariana corre para fora: vai para o frio, para a neve, para a noite. Há a transcrição de um trecho da letra da canção “Canudos”⁷¹¹, de Antônio Nóbrega.

Na sequência, ela afirma: “Ouço a cantiga e a música chega forte e incontrolável, olho em volta procurando os bumbos e as fitas coloridas dos cantadores. Bate mais alto que meu coração. A vibração vem do chão, me transpassa e me levanta. Música onde nem passarinho canta”⁷¹², o que indica que, para além dos ensinamentos e orientações repressores de sua família, havia também em Mariana a marca de outros escritos, de outras ordens: musical, artística, sertaneja, poética...

Penso também nos momentos finais de *Não falei*, em que Gustavo relata como se lembra muito pouco dos primeiros tempos depois da prisão, restando apenas lembranças de choros (que ele atribui à filha, Lígia, bebê à época), sons das pessoas e da casa, e também o rebuliço auditivo que envolveu o jogo da final da Copa de 70. Vale notar que o personagem teve a audição comprometida pelas pancadas contra o ouvido, durante a tortura, e isso me leva a pensar como provavelmente esses sons todos chegavam mais como vibrações ecoando no corpo e ruídos abafados do que como timbres ou emissões sonoras bem rastreáveis. Gustavo fala em “alucinações auditivas”, que teriam tornado “as lembranças desse período ralas e sujas”⁷¹³.

Dentro do contexto, é interessante que a reflexão do personagem sobre o assunto tem início com uma análise da diferença de relação estabelecida por seu pai e sua mãe com o conjunto música-palavra. Seu Joaquim, “tipo ordeiro e com dificuldade para o conjunto, principalmente quando formado de variáveis de naturezas diversas”⁷¹⁴, era funcionário público dos Correios integrado ao sindicato da categoria, mas também flautista. Gustavo ressalta em alguns pontos do romance como, para o pai, a música deveria se manter reservada, integrada com muito cuidado às palavras, que ele considerava como duas entidades distintas (“[...] não era grande leitor e seu choro não admitia palavras, mas apreciava ouvir samba, encafifava nas letras. [...] Mas o rumo dele era o mesmo, antidramático, de contenção e concentração. Pronunciar com atenção todas as sílabas e não ser também intimista, só música.”⁷¹⁵). Enquanto a mãe, “Dona Joana encasquetava com uma música e ia com ela o dia inteiro, variando o canto

⁷¹¹ NÓBREGA, Antônio; FREIRE, Wilson. Canudos. In: *Madeira que cupim não rói*. Brincante, 1997, 60’04”. Para a letra da canção, vide nota 732.

Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3d8AQne0Z4tz2nH22pr1xG?si=0c4ebf3fc0e94b57>>. Acesso em: 01 fev. 2025.

⁷¹² BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Op. cit., p. 163.

⁷¹³ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 141.

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 136.

⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 135.

de acordo com o humor do momento [...] não atentava muito às palavras em geral, deixava frases incompletas, distraía-se, trocava nomes e era muito bem entendida por todos”⁷¹⁶.

Essa diferença entre o modo de considerar e integrar a palavra à música — uma expressão de dimensões biológica, vibrátil e artística — me instiga à reflexão. Assim como Joaquim Ferreira, pai de Gustavo, seria minha a ênfase e o privilégio de análise ao aspecto da relação entre escrita, poder e formação de subjetividades na literatura de Bracher? Pois, como acabei de demonstrar, a existência de outros tipos de atravessamento subjetivo está também presente em seu texto. Penso nas duas imagens da luz evocadas por Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* para argumentar que não. Os fachos de luz do poder são fortes, ofuscam aquilo que não está sob a mira de seus holofotes, ao mesmo tempo em que aclaram com muita intensidade tudo que lhes atravessa. As luzinhas vaga-lúmicas, intermitentes e sutilíssimas, só conseguem ser vistas por meio de muito esforço, ou então por aqueles com uma visão mais apurada.

Ou ainda nos breves momentos em que o poder se retira.

[Sábado. 1º. de fevereiro de 2025. Belo Horizonte. Paro um instante a redação da tese e vou divagar um pouco pelas redes. O primeiro *post* no fio da minha conta no *Instagram* é uma colaboração entre o perfil @translating_falasteen e mais outras duas contas relacionadas. No vídeo, legendado em árabe e inglês, um menino aparentando entre 10 e 13 anos está muito emocionado e fala com o entrevistador. Diz que é a primeira vez que ele vê seu avô, Sidqi al-Zaro, que estava preso há 24 anos, e também nos 7 anos anteriores, com um pequeno intervalo de dois meses entre esses dois períodos de detenção.

Enquanto a voz do menino continua dando o relato, o vídeo mostra um senhor, de barba branca e comprida, moletom acinzentado, muito magro, nas mãos ele traz muletas e uma sacolinha transparente (com remédios?). Ele é elevado por uma multidão de homens. Com os braços levantados e abertos, ele vai sendo carregado. Alguns homens também erguem e agitam os braços, é possível ver algumas mãos para o alto, com celulares em punho.

O menino comenta que, assim como ele, tem tias que também não o conhecem, pois estavam no ventre de sua avó quando ele foi detido. Seus sentimentos? Está arrebatado pelas emoções, ele diz, “tudo é muito surreal”. Tem dificuldade de falar e respirar. Agora o menino aparece de novo no vídeo e afirma, com ares de depoimento:

⁷¹⁶ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 135-136.

“Meu avô tem 65 anos de idade e não consegue andar. Meu nome é Odai Haitham Musa Ismael al-Qeimari. Essa é a primeira vez que eu vejo meu avô. Então, meus sentimentos são tão... Eu não consigo descrever. Nem consigo começar a... Meu coração quer explodir com essas emoções avassaladoras.”

Sobe a vinheta de um veículo de mídia árabe e o *reel* termina.]]⁷¹⁷

Em Bracher, ao que me parece, os trechos de sua obra descritos acima — com sonhos; desabafos adolescentes em diário; um caderno de notas de escrita livre, com traço solto; os momentos em que uma mulher costura e pinta para preparar sua casa e o enxoval do filho... — são aqueles em que essas expressões e efeitos mais sutis ganham lugar no texto. Além disso, o estilo e a forma da linguagem adotados em sua literatura remetem ao discurso científico: ainda que seja crítico e reflexivo, como é próprio do ensaio, é marcadamente investigativo, analítico, distanciado, cerebral. Até mesmo as imagens e ambientações adotadas em alguns de seus textos — com ênfase aqui para *Anatomia do paraíso* —, evocam a atitude do anatomista estudando o cadáver.

O caráter de sua linguagem seria, portanto, uma das razões que me leva a argumentar que sua literatura não abre muito espaço para a emergência das influências da escrita na produção das subjetividades para além do âmbito do poder, sendo possível então entrevê-las apenas em suas brechas, que eventualmente se abrem em seu texto. Além disso, esse cenário me faz refletir sobre as potências do texto de dar lugar a essas outras instâncias que investem as produções de subjetividade, ainda que pela própria via da escrita. Em outras palavras, escrever é uma técnica que ativa as mais variadas esferas de dentro e de fora do indivíduo, deixando seu corpo e sua existência em estado de vulnerabilidade, passíveis de serem afetados subjetivamente em vários níveis. Disso sabemos e, quando expostos à leitura ou à produção de um texto, o sentimos. Porém, finda a experiência, o quanto a linguagem é capaz de transmiti-la, traduzi-la?

Nesse momento, me vem à mente o que mais disse ao longo dos últimos dois anos: sobre o quanto minha pesquisa me transformara, o quanto sentia haver uma relação íntima entre ela, minha vida e tudo que acontecera comigo nesse tempo, mesmo eu não sabendo definir exatamente como. É como se todo o vivido nesse período só tivesse sido possível por conta da

⁷¹⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/DFiK3AmOWKl/>>. Acesso em: 1 fev. 2025.

minha pesquisa, ainda que não houvesse relação clara entre meu tema, meu *corpus* e tudo que experimentei.

Um sonho recorrente que venho tendo desde o início da escrita deste trabalho ilustra bem a situação. Nele, eu sempre estou no apartamento onde hoje resido, porém, como é típico da linguagem dos sonhos, ele está sempre modificado: é e não é a minha casa. Às vezes está representado por alguma outra casa em que já morei, a localização sempre muda ou então é indefinida. Mas havia sempre um acontecimento que se repetia: eu descobria algo no imóvel até então oculto ou desconhecido. Um cômodo ou todo um andar que eu não sabia existir. Às vezes uma varanda ou área de lazer/recreação no condomínio. Uma vez eu abria um armário e ele estava repleto de itens do antigo proprietário.

Mas foi só mais recentemente que eu percebi que aquela casa era como se fosse minha pesquisa, porque as modificações que eu fazia ou estavam ocorrendo no imóvel eram muito similares aos meus movimentos de escrita na tese, ou então as coisas que eu descobria tinham muita identificação com os pontos do *corpus* em que eu detinha minha análise. Lembro de uma noite em que, depois de ter desenterrado contos de *Meu amor* que há muito não lia, e tê-los analisado e incorporado à tese, sonhei que eu descobria a existência de uma cozinha e um quarto de fundos no meu apartamento, ambos muito lindos, iluminados e com itens interessantíssimos. Ficava maravilhada: como pude morar esse tempo todo aqui e não usar essa cozinha linda e toda equipada, não pegar o abajur que estava dentro da gaveta da cômoda no quartinho dos fundos e pôr na sala? Nesse dia eu acordei, ri sozinha e pensei que meu inconsciente estava começando a ser um tanto “óbvio” demais.

A ideia da pesquisa e da tese como morada me faz pensar que, talvez olhando para mim mesma e tentando encontrar os efeitos da escrita na minha própria subjetividade, seja possível melhor acessar aquilo que está para lá das interrupções, para lá de cada linha traçada por Bracher em seus textos, daquela linha indicativa do fim de sua exposição.

Consigo mensurar hábitos e práticas que se intensificaram, ou que eu pude mapear e compreender como ocorriam. A escrita de diários foi uma delas, que, antes impulsionada apenas por acontecimentos que me marcavam (ou mesmo sonhos), passou a ser um híbrido. Um lugar onde eu corria para relatar, pensar, refletir, purgar e até mesmo me refugiar, quando me cansava da pesquisa e da escrita acadêmica. Uma necessidade que acabava sendo atravessada pela pesquisa, pela ficção, gerando uma certa agonia. Aquilo que eu escrevia e que dizia respeito à tese ou a uma produção ficcional precisaria ser depois encontrado e transposto/transcrito. O volume de páginas escritas aumentou muito. De cerca de um caderno por ano (em formato A5, com 240 folhas) para três.

Percebi também que crescia meu interesse no processo, em observar como meu pensamento se formava, como ele conduzia meu traço, seus modos de desenvolvimento. Também me dei conta do grande risco existente em um estudo sobre escrita: ele pode nunca acabar, por motivo de “apaixonamento” pelo tema. Há o perigo de não pararmos nunca de escrever, só para ficar eternamente observando como a escrita acontece. Nessa seara, passei a mapear também o que as pessoas me diziam sobre suas razões para escrever. A primeira vez aconteceu despretensiosamente, enquanto conversava com uma amiga em um café.

6.

Quinta-feira. 28 de setembro de 2023. Av. Nossa Senhora de Copacabana, 306. Rio de Janeiro. Me encontro com uma grande amiga, que não via pessoalmente há muito tempo. Uma das primeiras coisas que ela me pergunta é como anda a tese, pede que eu a lembre o que estou pesquisando mais exatamente. Conto a ela que estou analisando como, entremeado à ficção de uma escritora brasileira contemporânea, surge um belo ensaio, que explora uma porção de questões sobre a experiência com a escrita. Enveredamos pelo assunto: ler, escrever, editar, publicar. Pergunto a ela se parou mesmo de escrever. Ela diz que sim. Então, pergunto por quê e se não tem vontade de publicar o que já tem escrito. Nesse momento, me surpreendo com o fato de que, mesmo sendo amigas há oito anos, e tendo nos conhecido numa oficina de escrita literária, nunca havia lhe perguntado como começou a escrever (e me pergunto também como nunca tinha tido essa curiosidade).

Ela me conta que foi levada a isso, sem maiores reflexões, porque desde pequena lhe disseram que era excepcional na escrita (e ela é, de fato). Em casa, na escola, em toda parte, era o que lhe diziam. Quando chegou o momento de ir para a universidade, sua desenvoltura na produção textual fez com que ela optasse pelo curso de Comunicação. Hoje, julga sua escolha como um engano da juventude, porque, de acordo com ela, ser jornalista envolve todo um interesse investigativo e crítico que ela não possui. Acabou enveredando por uma carreira na área de tradução e revisão. Fez um mestrado em Literatura, que começou com um projeto sobre Fernando Sabino e terminou numa dissertação/romance, que foi publicado e bem recebido pela crítica (com resenha e indicação no jornal *O Globo*, inclusive). Pensou em fazer doutorado, mas desistiu. Em suas palavras, “eu percebi que era boa de ‘campanha eleitoral’, escrevia excelentes projetos, defendia meu argumento, mas quando eu comesse, não ia querer pesquisar, escrever uma tese. Ia querer escrever um romance de novo”.

Ela me conta que quando estava em seu segundo casamento, o hoje ex-marido, que é escritor, ensaísta e professor universitário, a incentivava a escrever. Assim como seus familiares e os professores do passado, ele achava que ela tinha que escrever, que era muito talento para ser desperdiçado. E ela manteve uns cadernos, eles liam as coisas um do outro, tudo sempre muito pessoal. Sim, essa foi uma das razões que a fizeram não querer publicar o que já tem escrito. Ela me afirmou, categórica, que tudo dela sempre foi muito pessoal, e que não fazia sentido publicar, ela não queria mais remexer tanta coisa, “expor tanto tudo”. Já não era mais aquela pessoa. Foi então que minha amiga usou duas frases muito contundentes, que eu tive que parar para tomar nota (embora estivéssemos numa conversa e não numa entrevista). Ela me

relatou que das vezes em que de fato se sentiu impelida a escrever, foi a dor que a motivou, e que uma conhecida tinha reparado e lhe dito que ela escrevia para trocar de pele.

Hoje, sua relação com a escrita se resume ao trabalho como revisora e tradutora, e a uma necessidade de manter o hábito da leitura. Mais uma vez, ela foi enfática: ler literatura, ficção, é algo intrínseco à sua vida, de que ela precisa, como uma rotina de saúde. Retomamos o começo da nossa conversa (o que eu estava pesquisando e a quantas andava a minha tese), ela me indicou um livro que julgava ter relação direta com meu tema: *Caderno proibido*, da italiana Alba de Céspedes. Segundo ela, muito entusiasmada, tratava-se de um romance sobre uma dona de casa sem vida interior nenhuma, que de repente sente o impulso de comprar um caderno e começa a escrever nele, só para si. E aquele ato, que se torna rotineiro, a transforma de maneira muito profunda. Anoto o título e o nome da autora.

Chega a hora do meu compromisso e do fechamento do café onde estamos; nos abraçamos e nos despedimos.

7.

Sábado. 19 de outubro de 2024. São Cristóvão. Rio de Janeiro. Na noite anterior estive com um dos meus melhores amigos, fomos a um bar com duas colegas de trabalho. Agora pela manhã ele me chama para tomarmos café na padaria do bairro dele. Pego uma moto de aplicativo e vou.

Na padaria, ocupamos uma das mesinhas de plástico, tipo de bar, que ficam na calçada. Dois queijos quentes e dois mates. Ele trouxe junto com ele um manuscrito de poemas meus, vai lendo os que mais lhe chamaram a atenção, que conversar comigo sobre eles. Começa com um sobre violência. Vai passando trechos do meu poema e meu próprio poema vai ecoando em mim como se não fosse meu. Ele lendo e aquilo ressoando em mim junto com Gaza e fazendo ainda mais sentido depois de Gaza. E me machucando.

Começamos a discutir a questão da violência. Ele me diz que os acontecimentos são violentos, que a vida é violenta, que as coisas o atravessam de maneira violenta. E que escrever era algo violento com ele, naturalmente. Eu pergunto se é por isso que ele nunca respondeu a nenhuma de minhas cartas.⁷¹⁸ “É... Talvez”.

Mudamos de assunto: vulnerabilidade. Ele me diz que vê muita intensidade na forma com que me coloco na vida, e se preocupa em como isso ressoa em mim. Diz que me vê como alguém que está sempre em processo de transformação, mas se pergunta se lido bem com todo esse atravessamento, essas mudanças todas. Conversamos longamente sobre isso. Depois pagamos a conta e nos despedimos.

⁷¹⁸ Quando me mudei para Belo Horizonte, em 2017, comecei a escrever cartas para este amigo, e enviá-las pelo correio. Ele nunca respondeu a nenhuma delas, eu porém nunca deixei de enviá-las e ele as mantém guardadas no gavetão de sua escrivaninha, com muito cuidado e carinho.

8.

Esses são apenas os dois momentos mais significativos desses meses todos de pesquisa, em que houve de fato uma conversa e ouvi depoimentos de pessoas sobre sua relação com a escrita. Mas entreouvi, me apercebi e experimentei muita coisa ao longo desse tempo. Por isso, posso afirmar que escrever é de fato um evento, quase uma viagem. Curiosamente, porém, tenho também uma dificuldade grande de identificar em mim pontos que teriam sido afetados pela escrita. Sou incapaz de fazer afirmações tais como: depois que escrevi me tornei assim e assim, ou não fui mais isso ou aquilo. Ou ainda: conforme escrevia, sentia que ficava de tal maneira. Ao mesmo tempo, embora eu sinta que precise sempre retornar para a escrita, e que, diferente da leitura, ela é uma atividade sem a qual não me imagino, ainda assim, não consigo precisar exatamente por quê.

Se minhas intuições estão bem orientadas, talvez seja por causa dessa dificuldade da linguagem de dar conta da experiência, de incorporá-la. Sabendo que há apenas poucas possibilidades de conseguirmos injetar no texto as experiências, de fazê-las brilhar e surgir quando se toca o texto (como os homens infames de Foucault), continuamos sem cessar. No que diz respeito a esta tese, a experiência de escrita e a formação de subjetividades, a ideia seria de que, se as chances são muito pequenas de, em dado momento, conseguir traduzir em texto o que a escrita me fez e como, preciso aumentá-las ao máximo. E então escrevo, escrevo, escrevo... em busca desse momento em que a experiência encontra uma brecha e surge, *a posteriori*, piscando na linguagem.

[...] livro único é aquele em que imediatamente se reconhece que *aconteceu alguma coisa* ao autor e essa coisa terminou por se depositar em um escrito. [...] o livro para ele era um resultado secundário, que pressupunha outra coisa. Era necessário que quem escrevia tivesse passado por essa outra coisa, que a tivesse vivido no íntimo e a absorvido na fisiologia, eventualmente (mas não de forma obrigatória) transformando-a em estilo.⁷¹⁹]

Por outro lado, se a escrita é uma experiência, talvez seja hora de admitir que não estamos querendo registrar, marcar ou encontrar nada quando escrevemos. Estamos fazendo é por gosto mesmo, do mesmo modo com que vamos a uma festa ou comemos um doce. É bom, acaba e uma hora vamos querer repetir. A questão é que, diferente das festas e dos doces, como a escrita também é utilizada para marcar corpos, para exercer poder, nossa moral “civilizada”

⁷¹⁹ CALASSO, Roberto. *A marca do editor*. Belo Horizonte; Veneza: Editora Âyiné, 2020, p. 14 (grifos do autor).

de certo modo se envergonha de confessar prazer em escrever. Quem hoje teria coragem de confessar que guerreia por gosto e não por necessidade?

[Os livros únicos também eram, portanto, livros que haviam corrido um grande risco de não chegarem a se tornar livros. A obra perfeita é aquela que não deixa rastros [...]. Os livros únicos eram semelhantes ao *resíduo*, *śesa*, *ucchita*, sobre os quais não cessavam de especular os autores dos Brāhmaṇa e aos quais o *Atharva Veda* dedica um hino grandioso. Não há sacrifício sem resíduo – e o mundo inteiro é um resíduo. Por isso é necessário que os livros existam. Mas é necessário também recordar que, se o sacrifício tivesse conseguido não deixar um resíduo, os livros jamais teriam existido.⁷²⁰]

Há também uma outra variável. Se há sacrifício e resíduo, é porque houve transmutação. Algo aconteceu. Podemos não saber bem, tampouco descrever. Mas sabemos que acontece e, uma vez terminado, nada é mais como antes. Afinal, não é porque os efeitos são imperceptíveis e/ou invisíveis que são inexistentes. Então, por essa perspectiva, se desejo me transformar, exponho minha subjetividade aos atravessamentos de diferentes níveis da escrita, certa de que haverá o resíduo, embora incerto.

Pensando assim, me sinto um pouco covarde. E vejo o porquê da afirmação de Bracher, em vários de seus textos, quando seus personagens e/ou narradores dizem que isso “não vai acabar nunca”. Pois, diferente de outras experiências e atividades de ordem prática, o exercício da escrita seria um sacrifício que não oferece risco de morte. O que não é o caso, por exemplo, da guerra.

⁷²⁰ CALASSO, Roberto. *A marca do editor*. *Op. cit.*, p. 15 (grifos do autor).

P.S.

Embora as guerras, enquanto disputas entre povos/territórios, não estejam diretamente presentes na literatura de Bracher até *Anatomia do paraíso*, o que pude constatar com a pesquisa é que as histórias de Bracher dão a ver as disputas e embates entre pessoas e grupos, e que acabam por se expressar e se refletir na escrita. Ou seja, abandonar, retomar, impor ou desenvolver uma leitura ou um modo de escrever é infligir uma marca em si ou em alguém. Uma marca que aparece no mundo, podendo inclusive afetá-lo. Como diz o personagem Gustavo de *Não falei* (já citado no capítulo três), quando pensa sobre a atividade do professor: “Assinalar, esse é o significado primeiro de ensinar, fazer um sinal em. [...] sinal que distingue um ser, ele tem o sinal, sinal dado pelo mestre, o que ensina”⁷²¹. Indo mais além, escrever pode ser também pôr uma marca no mundo, um instrumento para se ocupar e/ou reivindicar um território, como acontece com as guerras.

Nesse sentido, a escolha temática de Bracher em sua mais recente produção, a trilogia de romances *Guerra* (2024 -), não me parece destoar do restante de sua obra. Em *Anatomia do paraíso* (2015), o tema já começa a surgir de modo direto, não metafórico. Félix tem um relacionamento com Nildo, que é militar. O Forte de Copacabana é inclusive local onde se desenrolam algumas cenas do romance. Nos encontros que têm com o rapaz, Félix lê para ele partes da obra que estuda, *Paraíso perdido*, e Nildo se entusiasma com os confrontos entre as forças celestiais. Em vários momentos, quando Félix deseja conversar sobre as questões que o épico lhe evoca, o rapaz o interrompe, pedindo por mais da guerra. Seguem algumas passagens, que ilustram a situação:

— E então Miguel provoca Lúcifer, chama-o pra briga. Eles são os anjos mais fortes do Céu — Nildo fala com um tom épico-juvenil, provocando o amigo. — Continue, mineiro, quero ouvir você contar a guerra, a raiva toda. Você estava falando da briga entre Lúcifer e Miguel⁷²²

Félix prossegue ora com suas palavras, ora com as do livro [...] que mantém aberto à sua frente, sobre a areia.

— Eles continuam imortais, indestrutíveis. Recompõem-se tão rápido e completamente quanto os anjos fiéis, a matéria e a inteligência de ambos é a mesma, o que faz pender a balança para o lado dos obedientes a Deus é a dor. O motivo da guerra não é a busca da liberdade. Quer dizer, Lúcifer se descobre escravo, e então anseia pela liberdade apenas quando Deus resolve fazer nascer Um que será o Unigênito, um que será o Filho. [...]

— Siga na guerra, conte a história.⁷²³

⁷²¹ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 69.

⁷²² *Ibidem*, p. 63-64.

⁷²³ *Ibidem*, p. 75.

Ainda sem olhar para Nildo, ele fala:

— A história da filha de Milton me é muito cara.

[Félix segue, como que refletindo em voz alta, sobre a relação entre Milton e sua filha, a quem o autor, já cego, teria ditado *Paraíso perdido*. Nilton o interrompe.]

— Félix.

— Sim.

— Termine de contar da guerra dos anjos, antes da mulher. Por favor.⁷²⁴

Mais adiante no romance, as guerras continuam figurando. Nildo é enviado junto às Forças Armadas brasileiras à missão no Haiti. De lá, escreve para Félix:

Félix,

Aqui acampamos com os desabrigados e somos bons. O sol é como o de Belém e o mar é mais bonito. Os furacões e os terremotos não perdoam. [...] Apesar do mar bonito e da nossa bondade, de não existir uma guerra e de todos gostarem de nós, dos nossos capacetes serem azuis e não verdes, a vida aqui é triste pra burro, porque é muito sofrimento, muito mais do que aí no Rio. Sofrimento de miséria mesmo. Nunca tinha visto isso, não assim como aqui. Sinto saudades de poder rir de tudo, até da minha miséria. Aqui não dá. [...] Estou com saudades. Gosto de você. Gosto pra caralho.

Como vai você?

Acabou sua monografia? E sua mãe?

Nildo

Em *Anatomia do paraíso*, o interesse por depoimentos de situações de conflito em âmbito militar também surge, ainda que sutil, na cena da praia, quando Maria Joana, preocupada com o desaparecimento de Félix, o encontra. A menina havia visitado o Forte de Copacabana e copiado em seu caderno o testemunho de um soldado, em exposição no museu do Forte:

— Eu fui lá, nunca tinha ido, é bonito.

Ele se apruma e senta-se ao lado dela.

— É, é lindo.

— Eu copiei umas frases do museu, dos soldados que defenderam o forte.

Tira da mochila seu caderno escolar, de espiral de metal já meio amassada. Tudo cativa, tudo é inocência, ela lê:

— 7 de julho de 1922: “*Aos queridos pais ofereço um pedaço de nossa bandeira em defesa da qual resolvi dar o que podia, minha vida*”, Mario Carpenter. Estava escrito em um pedaço da bandeira do Brasil que acharam no bolso dele, morto, no meio da rua. Está lá a bandeira, suja, a letra dele. Não é bonito? “Resolvi dar o que podia, minha vida.” Ele não tinha mais nada para dar, e deu tudo. Eu chorei quando li.⁷²⁵

O procedimento da personagem Maria Joana — visitar um museu e colher de um documento do acervo um depoimento escrito — é o que faz Bracher em *Guerra*. Nessa trilogia, que teve seu primeiro volume publicado em outubro de 2024, a escritora faz uso do processo

⁷²⁴ BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. cit., p. 82-83.

⁷²⁵ *Ibidem*, p. 224 (grifos da autora).

narrado em *Anatomia do paraíso*, como ela própria afirma nas notas que precedem a narrativa de *Guerra I*:

São livros escritos com pedaços de textos, em sua grande maioria, de combatentes brasileiros da Guerra do Paraguai. Misturei esses pedaços entre si e os reorganizei em ordem cronológica [...] A maioria dos fragmentos foi retirada nos anos de 2016 a 2024 das edições existentes em sebos, coleções ou em livrarias. Alguns relatos, em menor número, recolhi de páginas que me pareceram confiáveis na internet e há também fragmentos de textos de jornalistas, políticos e de cartórios da época retirados de fontes primárias citadas em teses e artigos escritos recentemente.⁷²⁶

Nesses fragmentos, coletados e reorganizados por Bracher no primeiro volume da trilogia, estão presentes depoimentos movidos pelo patriotismo, tônica semelhante à do testemunho copiado por Maria Joana em seu caderno, em *Anatomia do paraíso*. Passagens em que os autores, homens alistados ao combate, também revelam sofrimento em ter que deixar sua cidade, amigos e, principalmente, seus familiares, e que mereceram um capítulo só para elas, intitulado “Partidas” (“Em que se conta da mobilização nacional, do alistamento dos autores e de outros brasileiros; do recrutamento forçado; do trajeto dos combatentes de suas cidades até o Rio de Janeiro; de suas despedidas.”⁷²⁷). Transcrevo abaixo apenas alguns poucos trechos, para que quem leia possa fazer uma melhor ideia:

No dia 30, ouvindo minha irmã soluçar com desespero, acompanhando minha mãe que chorava baixinho, como que acordei de um sonho. “Meu Deus”, exclamei de mim para mim, “faltam só um dia e poucas horas para as terríveis despedidas! E se não me for dado tornar mais a ver minha gente? [...]”

O dia 31 foi cruel. Mal podíamos olhar uns para os outros sem que as lágrimas nos desviassem pela face. E quando abracei, na manhã de 1º de abril, minha mãe..., que momentos! Todo fardado e de espada e revólver à cinta, chorava como um menino que segue para o colégio.⁷²⁸

O exmo. Sr. presidente Couto de Magalhães, o dr. chefe de polícia Danin, o dr. Malcher presidente da Câmara e outras muitas pessoas foram também à noite fazerem suas despedidas. Meus filhos Alfredo, Adolpho e Joaquim me acompanharam até a bordo e quando se despediram choraram muito, menos o Joaquim, que por ser muito inocente ainda não compreendia o que se passava, julga ser algum brinquedo, e por isso mostrava-se satisfeito; coitadinho, não sabia a dor que seu pai sentia se despedindo d’ele e lhe beijando talvez pela última vez!⁷²⁹

O *Taquari* abordou-nos pelo lado de BB, e o *Salto* por EB.

Apenas guarnecido o segundo rodízio de BB, que disparou dois tiros de metralha, toda a guarnição defendeu a abordagem [...]

⁷²⁶ BRACHER, Beatriz. *Guerra I*. São Paulo: Editora 34, 2024, p. 13.

⁷²⁷ *Ibidem*, p. 81.

⁷²⁸ Registro de Alfredo Taunay. *Ibidem*, p. 102.

⁷²⁹ Registro de Albuquerque Bello. *Ibidem*, p. 103.

Nesta luta heroica em que cada oficial, marinheiro e soldado cumpriu com o dever de verdadeiro brasileiro, muitas vidas preciosas foram sacrificadas no altar da pátria. O capitão do 9º BI Pedro Afonso Ferreira e o Guarda-marinha João Guilherme Greenhalgh sucumbiram defendendo o pavilhão nacional, que chegou a ser arriado por um oficial do *Taquari*.⁷³⁰

Para além desses relatos dos combatentes, *Guerra I* também resgata cenas de coloração mais épica, principalmente quando há batalhas, que evocam o teor das narrações que Félix faz a Nildo dos combates entre os anjos de Deus e os de Lúcifer, como esta que transcrevo:

Os batalhões de Miguel aos poucos se reagrupam e, sob o comando do líder, reagem. Arrancam montanhas do chão e arremessam-nas com seu peso inteiro de águas, brenhas, cavernas e rochas sobre o inimigo, amassam as infernais máquinas rebeldes e seus guerreiros. Os traidores, subitamente sem ar, sem luz, com suas máquinas inutilizadas, perdem o tino. Quando se refazem, passam eles também a arrancar as serras vizinhas. Montanhas com montanhas nos ares se abalroam, o barulho é tremendo. Com exceção do trono de Deus, não há lugar onde não se sinta a vibração da guerra. Assim termina o segundo dia.⁷³¹

Em *Guerra I*, a passagem da Batalha do Riachuelo me parece a mais marcante nesse sentido, um confronto fluvial, no afluente do rio Paraná que lhe dá o nome. Trago aqui o excerto que julgo mais relevante, pelo que contém tanto de carga épica quanto de criação da imagem do herói-marujo, o Almirante Barroso:

Por volta do meio-dia e quando eu já tinha quatro homens fora de combate e uma porção de rombos no liso costado da *Araguary*, vi que lá em cima o *Amazonas* passara à fala do *Jequitinhonha* e virara águas abaixo. Palavra de honra que já não era sem tempo essa manobra, por isso que até então as pequenas caminhoneiras suportavam todo o fogo convergente do inimigo, enquanto as mais poderosas unidades se batiam quase fora do raio de ação. Não posso te ocultar a estranheza que me sugeriu tal fato...

Assim pois, quando vi o *Amazonas* descer majestosamente entre a nossa linha e a inimiga expandiu-se-me a alma; e, quando, ao aproximar-se descobri sobre o passadiço a figura de Barroso, ereto, impassível sob aquela saraivada de projetis, de porta-voz em punho acofiando com a mão esquerda longa barba branca que flutuava ao vento... senti pela primeira vez entusiasmo por esse Chefe brusco e pouco comunicativo que nunca me inspirara, nem simpatia, nem confiança.

chegando o porta-voz à boca bradou com voz forte e clara: *Siga nas minhas águas que a vitória é nossa!*⁷³²

⁷³⁰ Registro de Fernandes de Sá. In: BRACHER, Beatriz. *Guerra I. Op. cit.*, p. 188.

⁷³¹ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso. Op. cit.*, p. 77.

⁷³² Registro de Joaquim Francisco de Abreu. In: BRACHER, Beatriz. *Guerra I. Op. cit.*, p. 181 (itálicos do original).

Nesse momento, imagino que se estivesse lendo o romance ao personagem Nildo, ouviria dele, animado: “— Siga na guerra, conte a história”⁷³³, que de fato segue, repleta de ação e bravura, muito instigante, ainda que apenas em algumas ocorrências específicas. A maior parte do livro é, na verdade, um compilado de relatos de desorganização militar; baixas numerosas por razões que seriam facilmente evitáveis com fornecimento adequado e suficiente de alimentação e fardamento, vacinação das tropas e infraestrutura mínima nos acampamentos, que permitisse o básico da higiene; invasões violentíssimas e pilhagens vergonhosas do inimigo contra civis, com reações de proteção e defesa muito mal conduzidas por parte das Forças Armadas da Tríplice Aliança. Para usar as palavras de Wilhelm Hoffmann: “Isso não é uma guerra, mas um teatro de comédia”⁷³⁴.

No entanto, o que parece mais interessante do ponto de vista literário é como a guerra vem situar a escrita de Bracher. Desde o princípio, quando publicou seu primeiro romance, *Azul e dura*, em 2002, a autora já apresentava uma literatura marcada pelo seu entorno, muito permeada por questões envolvendo as complexidades da sociedade brasileira. No entanto, Bracher não parece usar seu texto como campo para crítica/denúncia social, mas sim como espaço para reflexão, e também para assumir um lugar no debate acerca do contexto sociocultural em que se insere. Mais do que denunciar, ela deseja analisar e questionar o mundo à sua volta, o *socius* em que vive e do qual faz parte.

Ao fim de *Azul e dura*, como já foi mencionado, quando Mariana, prestes a embarcar de volta para o Brasil, busca outras vozes dentro de si, que não as de suas ancestrais, pelas quais se sente oprimida, a canção que ouve, chamada “Canudos”, tem o seguinte texto:

Eu, viandante de um chão poento.
Dias queimosos, vida sem idílio.
Preces voltadas para sóis ardentes,
Luares claros a buscar o auxílio.
Para os meus olhos, confusão pasmosa,
Batalha surda, secular martírio.

Ai, desatino!
Ai, meu penar!
Ai, velho medo! sombra e malpassar!

Vi mamelucos, pardos, vi cafuzos.
Rostos marcados: um santo sudário.
Em bom conselho, bendegó, pontal,
Vi conselheiro rezar solitário.
E anunciando o inverno benfazejo,
Em monte santo subiu para o calvário.⁷³⁵

⁷³³ BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. Op. cit., p. 75.

⁷³⁴ BRACHER, Beatriz. *Guerra I*. Op. cit., p. 452.

⁷³⁵ NÓBREGA, Antônio; FREIRE, Wilson. Canudos. In: *Madeira que cupim não rói*. Brincante, 1997, 60’04”.

O canto que Mariana ouve reverberar dentro de si tem como tema uma guerra, curiosamente uma guerra travada pelo Exército da Primeira República contra os habitantes de um pequeno povoado no sertão da Bahia, dirigido pelo líder/missionário Antônio Conselheiro, que foi completamente dizimado. Uma guerra interna, como a da personagem Mariana. Uma guerra documentada por Euclides da Cunha, em *Os sertões*, ao testemunhá-la como correspondente de *O Estado de S. Paulo*. Texto em que Cunha não só registra o transcorrer do conflito, mas também constitui sua versão/estudo/análise de seu território e de seus habitantes: o Sertão e os sertanejos.

Em *Guerra I*, vejo surgir, dos textos coletados por Bracher, os modos com que A Guerra do Paraguai marcou o território e a sociedade brasileiras. De maneira mais elementar e evidente, em termos de guerra, através da invasão de povoados, ataques, destruições, mortes. De minha leitura do romance, guardei o modo como fica exposta a marca da guerra nos corpos, sobretudo dos homens, pois são nos tempos de guerra que os corpos masculinos serão abertamente reivindicados como propriedade dos governos, para deles dispor em seu favor.

Em *Guerra I*, narra-se o alistamento voluntário e obrigatório, mas também o alistamento “compulsório”, por assim dizer, com relatos jornalísticos de homens sendo sequestrados pelo Exército, a ponto de muitos fugirem para as matas ou então recusarem-se a sair de casa e desempenhar seus ofícios, ameaçando o abastecimento das cidades:

Começam as bárbaras cenas de um recrutamento infrene: ontem de manhã um carreiro trazia uma carrada de lenha para vender nesta cidade: no Largo da Cadeia foi assaltado pelos agentes do recrutamento, e porque teve a ousadia de correr e esconder-se no corredor de uma casa, foi dali arrancado a murros e pescções. O carro e bois lá ficaram no largo abandonados até que horas do dia.

Estamos ameaçados de fome. Não entram cargueiros na cidade, porque, com razão, temem o brutal recrutamento, em que não há isenção possível. Já no sábado passado, não apareceram senão quatro a cinco carros de madeiras, alguns dos quais conduzidos por mulheres.

com o apoio do dr. Delegado e do comandante da Guarda Nacional, os subdelegados do distrito do Pedrão formaram uma tropa [...] e deram um assalto no arraial daquele distrito, onde, aos domingos havia uma feira [...] e bem assim me informe se é certo andarem grupos para igual fim, emboscando pelas estradas e roças, perseguindo a todos que encontram, dispersando por esta forma o povo que, assim perseguido, tem abandonado as casas e as lavouras e vive embrenhado pelo mato.⁷³⁶

⁷³⁶ Trechos de artigos do *Correio Paulistano*, *Diário de S. Paulo* e *Jornal da Bahia*, respectivamente. In: BRACHER, Beatriz. *Guerra I. Op. cit.*, p. 112; 112; e 112-113.

Outra forma usada por Bracher para demonstrar como a guerra marca a “carne” dos homens é através da recolha de diários médicos, em que os profissionais de saúde descrevem de forma pormenorizada enfermidades e ferimentos, o tratamento aplicado e seu resultado. Aqui, identifico um traço de seu texto já presente em *Anatomia do paraíso*, quando Vanda, funcionária do IML, procedia de maneira similar, documentando em prontuário todas as etapas das necropsias que assistia. Em *Guerra I*, essas descrições estão presentes em meio aos relatos pós-batalha do Riachuelo, e em uma subseção do capítulo 4, intitulada “Gangrena e tétano”. Segue um trecho de cada parte, para ilustrar:

Canhoneira *Mearim*:

1^a

Guarda marinha Antonio Augusto de Araujo Torreão. Ferido por bala de artilharia na mão, e antebraço esquerdo com fratura cominutiva, contuso no abdômen, e escroto. Morte às 10h da noite.⁷³⁷

Cinco casos de tétano foram por mim vistos

[...]

A um dos nossos empreguei o álcool até à embriaguez. [...] Renovei a aplicação, ele chegou a ingerir doze onças do líquido, ficando completamente embriagado, e dormindo seis horas, depois das quais apliquei-lhe um clister de fumo [...] Tentei o emprego do clorofórmio em outro dos nossos, esperando obter resultados favoráveis, que tive a ocasião de observar na clínica do dr. Cabral no Hospital da Misericórdia, e com um doente a bordo do vapor *Paraense*. [...] ⁷³⁸

Além disso, o romance também deixa ver, pelo menos a partir da minha leitura, modos com que a guerra marca um território, ainda que de maneira sutil. Conforme ia lendo, identificava nas batalhas, generais, estadistas... nomes de ruas do Rio de Janeiro. Tantas, que listá-las seria extenso e exaustivo. Relato, portanto, apenas a descoberta mais impressionante (e a primeira, que me chamou a atenção para esse detalhe dos logradouros cariocas), a da Rua Voluntários da Pátria, uma das principais artérias do bairro de Botafogo, que eu sempre julguei (não sei por quê) fazer alguma referência a combatentes da Segunda Guerra Mundial, mas que na verdade homenageia os voluntários da Guerra do Paraguai.

Por outra perspectiva, *Guerra I* permite que se observe como os territórios marcam a interação das subjetividades entre si e com o próprio território. Afinal, é ele que dispõe o confronto, que oferece dificuldades ou vantagens, um elemento importante a ser considerado em termos de estratégia. A leitura do romance me fez refletir sobre o caráter fronteiro e fluvial da Guerra do Paraguai, evidenciando a história de uma relação complexa, muitas vezes

⁷³⁷ Registro do Dr. Joaquim da Costa Antunes. In: BRACHER, Beatriz. *Guerra I. Op. cit.*, p. 196.

⁷³⁸ Registro do Dr. Caminhoá. *Ibidem*, p. 276-277.

problemática, entre o Brasil e seus vizinhos ao Sul. A presença de mapas e desenhos no texto ajuda na formação dessa interpretação. Eles nos mostram como os rios criam as principais divisas, e também como a navegação e a interação com os rios são fortes nessa região: além de mapas fluviais, há ilustrações de margens de rios, das batalhas travadas com navios e, a mais peculiar: um desenho feito por Alfredo Taunay dos peixes dos rios de Mato Grosso.⁷³⁹

No texto, há também um registro da relação entre os diferentes grupos humanos do Brasil e dos países vizinhos (Uruguai, Paraguai e Argentina), melhor observada na ocasião da reunião e do embate mais intenso entre estes: a guerra. É o mesmo Taunay quem observa a atitude entre indígenas e paraguaios, ao mesmo tempo em que começa a entrar em contato com sua cultura, costumes e língua dos primeiros:

Nossas forças devem pôr-se em marcha lá para os primeiros dias de maio. Montam, creio a dois mil e alguns homens a que poderemos agregar quinhentos índios, constituindo excelente guarda irregular. Desde o começo da invasão são eles somente os que hostilizam os Paraguaio de maneira tão terrível e cruel que se tornaram temidos mais do que ninguém.

Não há dois meses puderam apanhar dois pobres diabos, após haverem morto cinco ou seis em um encontro. Queimaram-nos a fogo lento durante três dias. A guerra do outro lado faz-se com eles segundo as mesmas normas de modo que, creio, seja o receio recíproco.

[...] Estamos aqui no meio de quatro grandes tribos — os terenas, os quinquinaos, os laianas e os guaicurús. [...] Já compus pequeno dicionário do idioma de cada uma das nações.⁷⁴⁰

E Conde D'Eu é um dos que nota como a Companhia dos Zuavos Baianos, apesar de condecorada e experiente, foi excluída de postos de combate:

Compõe-se unicamente de negros [...] Os oficiais são também todos negros, negros retintos; e nem por isso são piores oficiais, pelo contrário. Estive propositadamente a conversar muito tempo com eles; estão inteiramente a par de todos os pormenores do seu serviço e orgulhosos do seu batalhão. Quase todos eram oficiais inferiores da Guarda Nacional; um tem a medalha de prata de 1852. [...] pois que estes zuavos não foram incluídos na numeração geral dos corpos de Voluntários.⁷⁴¹

E também cria seu retrato da consideração dos gaúchos aos brasileiros de outras regiões e estrangeiros:

o sentimento que ao rio-grandense inspiram homens que, em primeiro lugar, não são da província, e que, além disso, andam a pé, é sempre de certo desdém. De fato, para ele só há no mundo três denominações, três classes de habitantes: rio-grandense, ou “filho do país”; castelhano, ou hispano-americano; e baiano. Para o gaúcho rio-

⁷³⁹ “Peixes dos rios de Mato Grosso”. In: BRACHER, Beatriz. *Guerra I, Op. cit.*, p. 358.

⁷⁴⁰ Registro de Alfredo Taunay. *Ibidem*, p. 442.

⁷⁴¹ Registro de Conde D'Eu. *Ibidem*, p. 305.

grandense, quer um homem tenha nascido à sua porta, na província de Santa Catarina, quer venha da Lapônia, é sempre baiano. E se, para ele, o gaúcho castelhano é um rival odiado, ao menos considera-o seu igual, pois sempre é gaúcho; ao passo que o baiano é um ser inferior, porque não maneja bolas nem laço, não se entende por “centauro” e não entende ser desonra andar a pé.⁷⁴²

[Quarta-feira. 12 de março 2025. Belo Horizonte. A tarde está caminhando para o fim, estou no escritório lendo *Guerra I*, quando meu celular sinaliza chegada de mensagem. É de um amigo historiador, com uma foto da capa do romance, acompanhada de: “Conhece?”. Devolvo com a imagem do meu exemplar do livro e a mensagem: “Estou na página 168”. Ele explica que foi à universidade fazer sua matrícula no doutorado e o viu na livraria; se lembrou de mim. E pergunta: “Tá gostando de ler sobre a guerra do Paraguai?”. “Tô.” “É um livro meio chato como história.” “Mas é interessante.” “Metade das ruas do Errejota são nomes inspirados na guerra né?” “De generais, marechais, políticos da época, batalhas.” Ele responde: “Sim”. “Falo isso pros alunos.” “A memória da guerra está aí.” “Mesmo que não notemos rs.” Eu continuo: “E é uma guerra que a gente não fala.” “Quase não se estuda.” “Fala-se mais em Canudos, nas guerras de fora.” Ele rebate: “Em história, academicamente, até tem sim. Ricardo Salles. Doratiotto.” Eu me explico: “Aí são outros 500s.” “Estou falando por exemplo no cinema, nas novelas, no teatro, na escola mesmo.” “Guerra do Paraguai é só mais um ponto lá, como muitos e muitos outros.” Ele concorda e interage: “Ah sim.” “Foi a maior guerra internacional do continente.” “Só não foi maior que a guerra civil americana.” Complemento: “Novela e filme já teve de Canudos, dos Farrapos...” “Mas a Guerra do Paraguai, *niente*.” Ele assente: “Isso é verdade sim.”

A conversa continua. Meu amigo comenta pontos e aspectos que *Guerra I* está abordando: terreno inóspito, gente morrendo mais de doença do que em combate, desconhecimento logístico-militar brasileiro. Mas aí aproveito para fazer algumas perguntas e ele me manda áudios, com explicações bem detalhadas, que aqui resumo. Paraguai era menor mas tinha mais exército, Brasil tinha exército de tempo de paz muito pequeno, mal treinado e mal equipado. Paraguai tentou jogar com a descentralização política da Argentina, com províncias muito autônomas. Resultado, nas palavras dele: “Foi uma tragédia monumental pro Paraguai”. E eu aproveito para perguntar por que o Paraguai resolveu invadir o Brasil, afinal, *Guerra I* começa pela invasão das vilas no Mato Grosso, sem explicar a motivação.

“Vou te explicar sim rs.” “Claro que vai sair no sentimento rs.”

⁷⁴² Registro do Conde D’Eu. In: BRACHER, Beatriz. *Guerra I. Op. cit.*, p. 289-290.

Ele me manda três áudios de cerca de três minutos cada. Me chama a atenção — além do conteúdo, bem concatenado e detalhado, que elucida meus questionamentos — que ele muda a entonação e o ritmo da voz, ganha ares de professor... mas também de narrador. Como ele disse, contar uma história trouxe um sentimento. Um gosto em contar.

Enquanto ouço, me lembro do estrangeiro, também professor (mas não historiador), que me disse, quase um ano atrás:

“A gente chegou aqui foi contando histórias.”

Naquele dia, depois que encerrei a conversa com meu amigo, passei um longo tempo pensando sobre a curiosa e íntima relação entre escrever/ensinar História e contar histórias. Agora, enquanto escrevo, penso em todas as histórias que, de um modo ou outro, fui contando, até chegar aqui. E também em como cheguei até aqui, com as histórias contadas por Bracher.

Penso então que talvez seja a hora de parar de contar histórias. Depois de abrir um bocado de sendas reflexivas, ao sair pelo mundo e pelos textos de Bracher, é chegado o momento de fazer algumas considerações conclusivas, mais rigorosamente restritas às análises do tema e *corpus* desta tese.

Acerca da hipótese inicial — de que Bracher constrói um ensaio em sua obra —, estopim para delimitação do tema a ser explorado neste trabalho — a relação entre escrita e a (de)formação de subjetividades —, seria possível contrapor essa asserção, argumentando que a literatura já há bastante tempo tem feito uso da forma ensaística, e que portanto nada haveria de original nessa hipótese, apenas o fato de que a autora teria incorporado ao seu modo de composição a forma de proceder do ensaio, assim como uma série de outros escritores de ficção já vem fazendo, sobretudo romancistas.

Pois bem, a esse respeito o que venho apontar é que, diferente de escritores que possam ter construído sua ficção (e até mesmo toda sua obra) à maneira do ensaio, Bracher não apenas se apropria do ensaio como técnica, como também faz de sua obra um único ensaio. E isso é possível afirmar, em primeiro lugar, pela insistência temática. Em meio às suas histórias, através de diferentes técnicas ensaísticas (testagem, análise reflexiva, contato e experimentação com o objeto...), Bracher mantém o interesse em um único objeto — a relação das subjetividades e sua (de)formação a partir da escrita —, que vai sendo explorado por múltiplos vieses ao longo de seus textos, ainda que abordem assuntos variados.

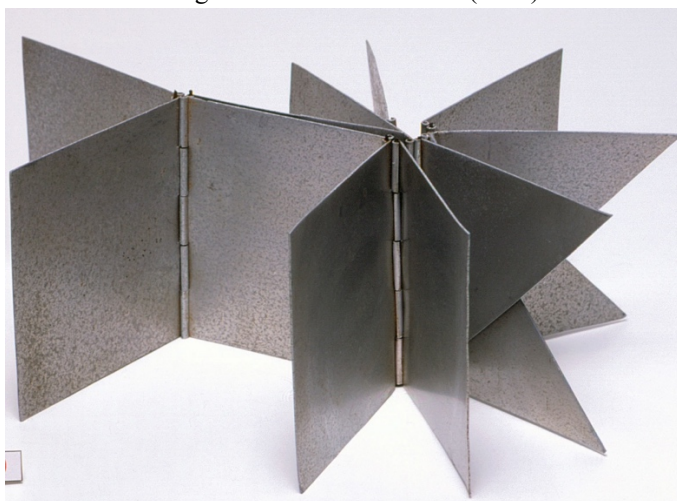
Por esse aspecto, também é possível reforçar a hipótese colocada. Afinal, se um autor pode escrever, digamos, vários romances em que toca num mesmo assunto (seja um amor não

correspondido ou a ditadura militar), isso não garante que isso se dê de forma ensaística, isto é, com aprofundamento reflexivo, verve questionadora e persistência em encontrar perspectivas diversas acerca daquele assunto. E, tampouco, que os textos desse autor se liguem, formando o ensaio “maior”, por assim dizer. E aí reside, a meu ver, a grande diferença da obra de Bracher; a marca textual que me fez afirmar seus escritos como um longo ensaio: a interconexão.

A imagem que corporificou minha percepção veio num dia em que conversava sobre minha tese e fui questionada a esse respeito. Nesse momento, tinha todos os livros de Bracher publicados diante de mim, dispostos sobre a mesa. Enxerguei então cada um deles como partes do ensaio de Bracher sobre escrita e subjetividade, entremeando-se; como se uma ponta solta deixada num romance fosse apanhada e então ligada ao texto de um conto, ou de outro romance, e assim por diante. A cada texto, é como se Bracher não houvesse terminado sua reflexão e, tendo se dado conta de algum outro aspecto a ser desenvolvido sobre seu tema, o retomasse em outro escrito.

No dia seguinte a essa discussão, uma outra imagem também me ocorreu, e acredito que ela sintetize muito bem a ideia da obra de Bracher como um longo ensaio: a dos Bichos, de Lygia Clark. Nesse trabalho, iniciado em 1960, Clark afirma que nomeou suas esculturas metálicas, dentre outras razões, pelo modo com que uniu os planos que as constituíam: uma dobradiça, lembrando uma espinha dorsal.⁷⁴³

Imagem: Bicho de bolso n. 2 (1963)



Fonte: Portal Lygia Clark

⁷⁴³ CLARK, Lygia. Sobre os “Bichos”. In: *Acervo Lygia Clark*. Fase - Obras literárias, 1960, Obra: “Bichos”, s/p. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59268/os-bichos>>. Acesso em: 02 jul. 2025.

A imagem parece se adaptar bem à estrutura da obra de Bracher. As dobradiças que unem as chapas de alumínio seriam cada parte do ensaio construído por dentro de sua obra, unindo e interligando cada um de seus textos. Já as chapas, mais proeminentes ao observador, seriam as histórias que ela conta enquanto reflete e ensaia. Porém, mesmo que menos evidentes, uma vez que o leitor explore seus textos um pouco mais atentamente, será capaz de perceber a presença desse elo que une suas histórias: espinha dorsal de sua obra, o longo ensaio sobre escrita e sua relação na (de)formação de subjetividades.

Além disso, uma outra característica ressaltada por Clark sobre seus Bichos também auxilia no entendimento da constituição do ensaio que permeia a obra ficcional de Bracher. Como a artista relata:

Ele [Bicho] não é composto por formas isoladas estáticas que possam ser manipuladas à vontade e indefinidamente, como num jogo. Ao contrário, suas partes são funcionalmente relacionadas entre si como as de um organismo verdadeiro, e o movimento dessas partes é interdependente.⁷⁴⁴

De fato, como já afirmei anteriormente ~~ao longo desta tese~~, é possível identificar ao longo dos textos de Bracher pontos de conexão, sobretudo no que diz respeito a uma alternância entre exposição de ideias sobre o que seja escrita e seus potencialidades, e aplicação dessas ideias à composição das histórias. Inclusive, essa interpenetração de proposta e sua aplicação, presente na literatura de Bracher, é uma das razões pelas quais acredito ter me fechado no momento da análise textual no terceiro capítulo, não tendo sentido necessidade de criar uma rede muito grande de diálogo com autores que discutissem os assuntos retratados, retroalimentando minha análise com as próprias premissas e ideias lançadas por Bracher através de seus personagens e narradores, e mantendo a presença de aporte teórico-filosófico mais como um meio de fundamentação dos conceitos que nortearam minha forma de aproximação do *corpus*.

Feitas essas considerações, resta ainda mais uma. No início da tese, afirmei que Bracher operava em seu texto o que chamei de “fuga da escritora”, apoiada na constatação de que havia forte presença de rastros de experiência e material subjetivos em sua escrita literária, sendo porém inseridos de maneira não pessoalizada e/ou (auto)biográfica. Desse modo, é difícil “pôr os olhos” na escritora ao longo do texto. A sensação é de se estar diante de um criminoso ou de um desses seres fantásticos-míticos-monstruosos: sempre um passo à frente de seus captores,

⁷⁴⁴ CLARK, Lygia. Sobre os “Bichos”. *Op. cit.* Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59268/os-bichos>>. Acesso em: 02 jul. 2025.

que chegam sempre tarde demais, nem que seja por muito pouco; a cena do crime às vezes ainda “fresca”, exalando o cheiro de seu infrator, que acabou de se evadir. A confirmação dessa hipótese de “fuga da escritora” se deu através da leitura do conto “Comida em Parati”, detalhado e analisado no primeiro capítulo, o único texto ficcional da autora em que se pode afirmar haver de fato alguma “pessoalidade”. Nele, a personagem B., uma escritora, descreve a sensação de estar presente, lendo e conversando com o público. Sem saber como se colocar na situação, o que dizer, a saída da personagem é escrever um conto em terceira pessoa. Exatamente o caso do conto, que Bracher afirma em nota ter sido escrito para sua apresentação em uma mesa de uma das edições da Feira do Livro de Parati, a FLIP.

Em *Guerra I*, primeiro volume da trilogia sobre a Guerra do Paraguai, esse processo de evasão se aprofunda. Bracher parece operar uma “fuga da autora”. Isso porque a escolha narrativa de *Guerra I* é justamente por uma “não narrativa”, no sentido estrito do termo. De dar voz e versão a uma história, como dizemos, em linguagem não técnica, usando nossas próprias palavras. Bracher se posiciona de forma oposta e afirma que “nenhuma outra palavra é minha”⁷⁴⁵. Essas outras palavras são o romance, em sua íntegra. Dela portanto, são “as palavras das dedicatórias, dos agradecimentos, destas notas, dos títulos e resumos dos capítulos e subcapítulos”⁷⁴⁶.

As vozes que narram são, na maior parte, de combatentes da Guerra do Paraguai. Bracher foi a responsável pela coleta, seleção e organização dos trechos coletados. No entanto, seu nome figura (na ficha catalográfica inclusive) como autora e não como organizadora ou editora. Na introdução, que funciona como uma espécie de guião, ela nos diz que “*Guerra* é um livro de romancista e, acima de tudo, de leitora”⁷⁴⁷. Mas é possível dizer que Bracher é a autora dessa história?

De maneira agora radical, Bracher foge à autoria, pela via do silêncio. Cala sua voz e deixa os autores dos escritos falarem conosco diretamente. Recusa-se a contar uma história. Em vez disso, opera uma montagem. Entretanto, Bracher não adota uma estratégia mais livre de apropriação, que toma sem indicar as fontes e dar crédito. Ela não “brinca” com a palavra do outro, mas problematiza a ideia de autoria ao exacerbá-la em seus dois polos. Pois, se por um lado afirma não ter escrito palavra alguma de *Guerra I*, cada palavra tomada de outrem será devidamente sinalizada, às margens do texto. Ao fim do corpo do romance, inclusive, há o cuidado de se inserir uma breve biografia de cada uma das pessoas autoras dos trechos

⁷⁴⁵ BRACHER, Beatriz. *Guerra I. Op. cit.*, p. 16.

⁷⁴⁶ *Loc. cit.*

⁷⁴⁷ *Ibidem*, p. 13.

utilizados, em anexo elaborado pela historiadora Lúcia Klück Stumpf.⁷⁴⁸ Há uma preocupação em sinalizar a propriedade de cada um dos escritos coletados e utilizados, reforçando ao máximo sua autoria (vide as bios do “anexo”), em consonância com o que afirma Compagnon, acerca do esforço da citação:

Com efeito, na perigrafia, é da edificação da propriedade intelectual, literária, artística, estética, que se trata. A perigrafia faz da paisagem textual um campo cultivado; põe fim ao debate, ao delírio quanto à utilização do já dito; resolve de uma vez por todas os litígios de usufruto, pois regulariza, no duplo sentido de dar as regras e tornar regular, o funcionamento da máquina de escrever ou de discorrer.⁷⁴⁹

A discussão, portanto, da autoria em Bracher não reside na produção, ou seja, em definir quem é o autor de algo, quem criou ou produziu, ou em que consiste ser criador ou produtor, mas sim numa problematização sobre o que seja narrar. Ser autor de ficção é narrar? Narrar é contar uma história, “com suas próprias palavras”?

Enquanto folheava *Guerra I*, em busca das passagens que desejava trazer para demonstrar meu ponto de vista na análise, notei uma peculiaridade. A sinalização com o nome do autor, ainda que discreta, em fonte menor, à margem direita da mancha gráfica. Bracher não usa notas de rodapé, nem insere os nomes em sequência, em meio ao corpo textual, como se fossem subtítulos ou cabeçalhos. Uma estratégia que facilita muito a identificação de início e fim de cada fragmento, e a atribuição de autoria, sem tirar a fluidez da leitura. Mas uma estratégia que também se assemelha à das exposições de arte.

Os artistas costumam assinar na parte inferior do objeto, contemporaneamente há uma tendência pela assinatura atrás da obra, e que parte do princípio de que assinatura não é um elemento artístico, o que significaria uma espécie de invasão do não-artístico no espaço artístico. Agora, o procedimento da curadoria se mantém, em larga medida, quando se afixa a etiqueta com os detalhes técnicos ou na parte inferior da moldura ou então na parede, ao lado da obra. Essa percepção me remeteu imediatamente à última exposição a que fui. Não sei por qual razão, mas dessa vez me ative à atitude do profissional na entrada da galeria: pegando os ingressos, explicando o percurso a ser seguido ao longo das salas, o que era permitido ou não fazer, e desejando boa exposição. E ao texto adesivado logo na primeira parede à esquerda, da

⁷⁴⁸ “Anexos. Sobre os autores dos fragmentos e sobre a guerra.” In: BRACHER, Beatriz. *Guerra I. Op. cit.*, p. 471-512.

⁷⁴⁹ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação. Op. cit.*, p. 139.

curadora, que me lembrou o longo e detalhado introito a *Guerra*, em que Bracher fornece um guia da montagem dos romances da trilogia.

Pensar na montagem de uma exposição me remeteu ao trabalho de edição da *Revista Quarup*. Depois de selecionarmos as obras que serão publicadas, há o que chamamos de “reunião de sumário”, quando definimos a ordem de cada matéria na revista. O outro editor sempre chega com quadradinhos de papel colorido, cada cor correspondendo a um eixo da revista (Agênero, Artes, Ensaio, Poesia, Prosa, Tradução). Neles vão escritos os nomes dos participantes e os títulos dos trabalhos. Em geral, passamos algumas horas nessa atividade. Ao fim, temos diante de nós, sobre a mesa, uma espécie de quadro montado, que é imediatamente desmontado, porém em ordem, e preso por um grampo grande e bem forte. Essa ordem não pode ser desfeita.

Essa ideia de uma montagem de fragmentos, organizados segundo a ideia de um curador e/ou editor, é semelhante à concepção da leitura por conjuntos de imagens, reunidas para produzir um “atlas”, conforme Georges Didi-Huberman concebeu, a partir do projeto do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. Pensei então que os capítulos ou seções de capítulos de *Guerra I* poderiam ser considerados como as pranchas de Warburg, com “imagens” associadas entre si. Essa associação é, porém, silenciosa. Nas palavras de Didi-Huberman,

O atlas faz, então, imediatamente, explodir os quadros. Ele quebra tanto as certezas autoproclamadas da ciência, que não duvida de suas verdades, quanto as da arte, que não duvida de seus critérios [...] Ele desconstrói [...] os ideais de unicidade, especificidade, pureza, conhecimento integral.⁷⁵⁰

Qual o quadro que Bracher explode com seu atlas da *Guerra*? Qual critério de sua arte — a literatura — ela estilhaça ao se colocar e ao mesmo tempo se retirar enquanto autora? (Afinal, escreve uma obra que afirma ser de romancista, mas sem uma única palavra sua).

Por um lado, essa atitude traz à tona a autoridade e a autoria espectrais da figura do editor e do curador. Responsáveis por captar, selecionar e organizar o material/as obras que serão publicado/expostas, porém sempre ocultos, ou como presenças marginais: nomes em fichas técnicas, autores de um paratexto (editoriais, prefácios e/ou textos/falas de aberturas de exposições e mostras).

Mas, por uma outra perspectiva, o texto de Bracher em *Guerra* pode ser considerado como uma desterritorialização da voz narrativa. Afinal, há como encarar essa montagem de trechos de várias testemunhas da Guerra do Paraguai como uma recusa ou ausência da narração

⁷⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto* [o olho da história 3]. *Op. cit.*, p. 19.

(resolvo não contar, apenas mostrar), mas também como uma operação de deslocamento da voz narrativa (em vez de criar um narrador, deixo que o outro seja esse narrador. Deixo que os testemunhos dos sobreviventes falem por meio da montagem que faço). A multiplicidade de vozes também amplia os ângulos possíveis de visão da história contada, e me remete a um excerto de Deleuze, com quem gosto de “conversar” às vezes sem propósito fixo. Quando “conversávamos”, ele dizia, a respeito dos personagens de Thomas Hardy, que:

Seus personagens não são pessoas ou sujeitos, são coleções de sensações intensivas, cada um é uma coleção dessas, um pacote, um bloco de sensações variáveis. Há um peculiar respeito pelo indivíduo, um respeito extraordinário: não porque ele se destacaria como uma pessoa, e seria reconhecido como uma pessoa, à francesa, mas pelo contrário, justamente porque ele se experimenta e experimenta aos outros como “chances únicas” — *a chance única que essa ou aquela combinação proporcionou*. Individuação sem sujeito. E esses pacotes de sensações a sangue frio, essas coleções ou combinações, alinham-se a linhas de sorte, ou de azar, no ponto em que se dão seus encontros, [...]. Pacotes de sensações, indivíduos, alinham-se à terra como linha de fuga, ou linha desterritorialização da terra.⁷⁵¹

E eu julguei que essa fala se aplicava muito bem à discussão. As muitas vozes que Bracher coloca em seu texto criam possibilidades de contar, e falam de forma mais ampliada do que, talvez, apenas uma voz, que pretendesse ser a voz de todos, poderia falar. Em suma, talvez a pergunta que Bracher provoque em nós seja: Por que buscar palavras de uma única subjetividade para contar? Por que não ajuntar as palavras de muitas subjetividades e deixar que todas elas narrem?

Assim, mais do que a ideia de autoria, ao se colocar como autora, ao mesmo tempo em que age como curadora e/ou editora, montando pranchas da Guerra do Paraguai, o que Bracher parece embaralhar é a ideia do que seja narrar. E também para o outro lado da relação com o texto, o do leitor. Pois, ao assumir que escreve uma trilogia de histórias somente por meio da seleção e associação de fragmentos, sem qualquer arremate, condução... ou seja, sem levar o leitor pela mão, Bracher parece abandonar a pretensão de autoridade narrativa também para quem lê. Seu olhar está ali, na escolha de cada evento, de cada documento, da ordem em que eles foram dispostos. Ela renuncia porém à imposição do ponto de vista, pois ao mascarar o seu

⁷⁵¹ No original: “*les personnages chez lui ne sont pas des personnes ou des sujets, ce sont des collections de sensations intensives, chacun est une telle collection, un paquet, un bloc de sensations variables. Il y a un curieux respect de l’individu, un respect extraordinaire: non pas parce qu’il se saisirait lui-même comme une personne, et serait reconnu comme une personne, à la française, mais au contraire, justement, parce qu’il se vit et parce qu’il vit les autres comme autant de “chances uniques” — la chance unique que telle ou telle combinaison ait été tirée. Individuation sans sujet. Et ces paquets de sensations à vif, ces collections ou combinaisons, filent sur des lignes de chance, ou de malchance, là où se font les rencontres [...] Des paquets de sensations, individus, filent sur la lande comme ligne de fuite, ou ligne de déterritorialisation de la terre.*” DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996, p. 51 (tradução minha, grifos dos autores).

próprio, presente em cada etapa da montagem, ela não só admite e acolhe a possibilidade da formação de outros pontos de vista acerca da história contada, mas de certo modo os demanda do leitor, afinal, as associações que podem ser feitas a partir do conjunto de imagens do “atlas” estão em aberto.

A montagem, por esse aspecto, seria uma constelação de pontos de vista em potencial, e por isso obra em aberto, com toque de inacabamento, de ajuntamento de certo modo aleatório. No entanto, não hierarquizar os pontos de vista e interpretações não presume aleatoriedade, ou falta de critério. Mas sim uma aposta nas possibilidades múltiplas, talvez infinitas, de leitura. É um convite a ampliar conexões e a uma leitura mais ativa, mais livre. Pois, como aponta ainda Didi-Huberman: “A mesa é o suporte de um trabalho sempre a retomar, a modificar, se não for para iniciar. Ela é somente uma superfície de encontros e disposições passageiras. [...] acolhe sem hierarquia”⁷⁵².

Seria possível afirmar então que Bracher conta a história da Guerra do Paraguai? Ela chega até aqui contando histórias?

Contando histórias ou não, parece que Bracher não deixa de ensaiar, agora por meio da reflexão sobre uma técnica da escrita ficcional: a narrativa. Colocando-nos (e se colocando) o desafio da pergunta: um “bicho” que escreve narra? O que é narrar? Escrever histórias e narrar implicam “inventar”? Inventar se faz apenas com “nossas próprias palavras”?

A ver...

⁷⁵² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto* [o olho da história 3]. *Op. cit.*, p. 24-25.

REFERÊNCIAS

Obras de Beatriz Bracher

BRACHER, Beatriz. *Anatomia do paraíso*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BRACHER, Beatriz. *Antonio*. São Paulo: Editora 34, 2007.

BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. São Paulo: Editora 34, 2010.

BRACHER, Beatriz. *Garimpo*. São Paulo: Editora 34, 2013.

BRACHER, Beatriz. *Guerra I*. São Paulo: Editora 34, 2024.

BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. São Paulo: Editora 34, 2009.

BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: Editora 34, 2004.

Entrevistas concedidas, artigos e trabalhos acadêmicos sobre Beatriz Bracher

BARROS, Rubens. Autora do premiado *Anatomia do paraíso* fala sobre sua relação com a leitura e sua experiência como professora: escritora Beatriz Bracher fala em entrevista exclusiva à *Educação*. In: *Revista Educação*, 19/09/2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3GaFFFU>>.

BRACHER, Beatriz. In: PIETRANI, Anélia; GENS, Rosa. Beatriz Bracher: a leitura de textos teóricos me doou o acesso a centenas de livros de ficção (entrevista). *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 3, n. 5, p. 211-226, 2011.

BRACHER, Beatriz. Notas para o depoimento sobre “literatura e vida: experiência e gesto criador”. In: DE SOUZA, Eneida; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (orgs.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 263-276.

BRACHER, Beatriz. Paiol Literário (entrevista). In: *Revista Rascunho*, n. 127, out. 2010. Disponível em: <<https://rascunho.com.br/noticias/beatriz-bracher/>>. Acesso em: 27 mar. 2024.

CRUZ, Lua Gill da. *(Sobre)viver: luto, culpa e narração na literatura pós-ditatorial*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017, 189f.

FREDERICO, Grazielle. *Ausências e silenciamentos: a ética nas narrativas recentes sobre a ditadura brasileira*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016, 105f.

FREIRE, Silvia Barros da Silva. *O belo trágico na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2018, 183f.

GRÜNNAGEL, Christian; WIESER, Doris. “Há 200 anos era a mesma coisa”: entrevista com Beatriz Bracher. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 45, p. 425-443, 2015.

LEME JÚNIOR, Norival. *Resquícios trágicos em Antonio, de Beatriz Bracher*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, 83f.

NOTARGIACOMO, Tanay Gonçalves. *Uma trilogia de balanços afetivos: Azul e dura, de Beatriz Bracher, Hotel novo mundo, de Ivana Arruda Leite, Nada a dizer, de Elvira Vigna*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013, 130f.

OLIVEIRA, Mariana Matheus Pereira de. *Entre o factual e o factível: o caráter insidioso dos narradores no romance Antonio*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018, 133f.

OLIVEIRA, Marisa Cardoso de. *A construção do romance em Antonio, de Beatriz Bracher: polifonia, tempo e memória*. Dissertação (Mestrado) – PUC-Minas, Belo Horizonte, 2017, 68f.

PERETI, Emerson. *As ruínas e o condor: breves escritos sobre alegoria, memória e ausência*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015, 208f.

SILVA, Amanda Barcellos Taranto. *Não falei*, o livro audacioso de Beatriz Bracher. Garrafa, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 5, n. 16, p. 1-15, jul-set. 2007.

SILVA, Gabriella Kelmer de Menezes. *Para não dizer que Não Falei das dores: violência e silêncio no romance de Beatriz Bracher*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021, 129f.

TEIXEIRA, Jorge Luís. *A figuração da elite em Azul e dura, de Beatriz Bracher*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, 119f.

VIANA, Karina Gisele Cevalles. *Leitura e sexualidade em Anatomia do paraíso, de Beatriz Bracher*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2022, 77f.

Referências gerais

ABREU, Fernanda. Kátia Flávia: a Godiva do Irajá. In: *Raio X*. EMI, 1997, 60’16”.

ABREU, Fernanda. Rio 40°. In: *SLA 2 ~ Be Sample*. EMI-Odeon, 1992, 46’22”.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Infanzia e Storia*: distruzione dell'esperiença e origine dela storia. Turim: Einaudi, 2001.

A.I. – Inteligência artificial. Direção: Steven Spielberg. EUA: Dreamworks Prod; Amblin; Stanley Kubrick Prod., 2001, 145'.

AMELIO, Gianni. *Il primo uomo*. França/Itália, 2011, 100'.

ARANTES, Guilherme. Aprendendo a jogar. In: REGINA, Elis. *Elis*. Odeon, 1980, 35'56".

ARTAUD, Antonin. A eterna traição dos brancos. *Sopro 99*, s/l., p. 6-8, dez. 2013. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/sopro99s.pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2023.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993, p. 114-119.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*: antologia serrote. São Paulo: IMS, 2018, p. 110-125.

BERARDINELLI, Alfonso. *La forma del saggio*: definizione e attualità di un genero letterario. Veneza: Marsilio, 2000.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

BODANZKY, Jorge; GAUER, Wolf. *Jari*. Brasil, 1979, 58', DCP.

CALASSO, Roberto. *A marca do editor*. Belo Horizonte; Veneza: Editora Âyiné, 2020.

CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente*: ficção brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARVALHO, Alexandre Filordi de. *História e subjetividade no pensamento de Michel Foucault*. 242 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CHARBEL, Felipe; MAGRI, Ieda; GUTIÉRREZ, Rafael (orgs). *Experimento aberto*: invenções no ensaio e na crítica. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

CLARK, Lygia. Sobre os “Bichos”. In: *Acervo Lygia Clark*. Fase - Obras literárias, 1960, Obra: “Bichos”. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59268/os-bichos>>. Acesso em: 02 jul. 2025.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

COMUNIDADE CATÓLICA SHALOM. “Maria, a mulher do Gênesis ao Apocalipse?”. 02/07/2007. Disponível em: <<https://t.ly/wrEha>>.

CRUZ, Eliana Alves. *O crime do cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1: l'anti-œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Postulats de la linguistique. *Capitalisme et Schizophrénie 2*. Mille plateaux. Paris: Les éditions de minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DESPENTES, Virginie. *Teoria king kong*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DIAS, Simone Regina. 34 Letras: pós, trans, inter. In: *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 2, n. 3, UFSC – Ilha de Santa Catarina, p. 23-29, 1998.

DIAS, Simone Regina. José e 34 Letras através do espelho. 261f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Ilha de Santa Catarina, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto [o olho da história III]*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DINUCCI, Kiko. Cobra rasteira. In: *Metá Metá: Metal metal*. YB Music, 2012, 41'01".

DUARTE, Pedro. Ensaio de linguagem ou linguagem de ensaio. In: *Viso – cadernos de estética aplicada*, n. 1, Rio de Janeiro, p. 52-67, jan.-abr. 2007.

DUARTE, Pedro. O elogiável risco de escrever sem ter fim. In: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, s/p, 28 fev. 2016. Caderno Ilustríssima. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>>. Acesso em: 31 mar. 2024.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, s/d.

FERRECCHIA, Maria. *Il saggio come forma letteraria*. Lecce: Pensa Multimedia, 2000.

FOLHA DE S.PAULO. Em 2007, menina de 15 anos ficou presa com homens. 19/09/2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1909201118.htm>>.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. La vie des hommes infâmes. In: *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994, v. 3, p. 237-253.

- FOUCAULT, Michel. L'écriture de soi. *In: Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, v. 4, texto n. 329, p. 415-430.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. *In: A grande estrangeira: sobre literatura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 73-136.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *O belo perigo*. Belo Horizonte, Autêntica, 2016.
- GENET, Jean. *Um cativo apaixonado*: romance autobiográfico. São Paulo: Arx, 2003.
- GIORDANO, Alberto. Del ensayo. *In: Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2005.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GUTIÉRREZ, Rafael. *Formas híbridas*. Rio de Janeiro: Circuito, 2017.
- HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Crônica marginal. *In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÒ, Ettore (orgs.). Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.
- HOOKE, Johnny. *Entre o bem e o mal*. Single. TV Globo, 2024, 3'19".
- HOOKE, Johnny. *Vou fazer uma macumba pra te amarrar, maldito!*. JDMusic, 2015, 42'18".
- IJPMA, Frank FA; MIDDELKOOP, Norbert E.; VAN GULIK, Thomas M. Rembrandt's anatomy lesson of Dr. Deijman of 1656 dissected. *In: Neurosurgery*, v. 73, n. 3, p. 381-385, 2013. Disponível em: <https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/120829910/neurosurgery_73_3_381.pdf>.
- IMS Paulista. *Cinema*: abril 2024.
- JEAN Genet Agora. Direção: Miguel Zeballos. Argentina: Ojo Blindado, 2023, 75'.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- LAGE, Claudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- LAGO JUNIOR, Sylvio. O ofício do ensaísta. *In: Logos*, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 5-9, 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14790>>. Acesso em: 31 mar. 2024.

LARROSA-BONDIA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. *In: Educação e realidade*, 28(2), p. 101-115, jul./dez. 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da feira, 2012.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. *In: Revista UFG*, Goiânia, v. 9, n. 4, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48186>. Acesso em: 31 mar. 2024.

MAGDALENO, Renata. *Uma literatura que se quer crítica: diluição de fronteiras entre a crítica literária e a ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2019.

MAGRI, Ieda; CHARBEL, Felipe; GUTIÉRREZ, Rafael (orgs.). *Leituras do contemporâneo: literatura e crítica no Brasil e na Argentina*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

MALU. Direção: Pedro Freire. Brasil: Bubbles Project; TvZero, 2024, 100'.

MIRANDA, Wander Melo. Ficção 2.0. *In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lílían (orgs.). Agenda Brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011, p. 180-189.

MORICONI JR., Ítalo. A mão que escreve – entre a literatura e a história. *In: Abralic – Anais V. III*, Porto Alegre, p. 103-108, 1 a 4 jun. 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NOBREGA, Antonio; FREIRE, Wilson. Canudos. *In: Madeira que cupim não rói*. Brincante, 1997, 60'04".

ORLANDO – minha biografia política. Direção: Paul B. Preciado. França: Les Films du Poisson, 2023, 98'.

PADRE ZEZINHO, SCJ. Maria de Nazaré. *In: Histórias que eu conto e canto*. Paulinas, 1974, 38'44".

PEDROSA, Célia et al. (orgs.). *Indiccionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *In: Travessia*, n. 33, UFSC - Ilha de Santa Catarina, p. 47-59, ago. - dez. 1996.

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

PORTAL G1 MT. Voo 1907: Tragédia que matou 154 pessoas em MT completa 15 anos. 29/09/2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mt/mato-grosso/noticia/2021/09/29/voo-1907-tragedia-que-matou-154-pessoas-em-mt-completa-15-anos.ghtml>.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÒ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SALDÍVAR, Norma Garza. El ensayo como una poética del pensamiento: entrevista com Liliana Weinberg. In: *Andamios*, v. 4, n. 7, Distrito Federal, México, p. 271-287, 2007.

SANTOS, Lulu. Apenas mais uma de amor. In: *Pop Brasil*. Warner, 1983, 47'56".

SCOTT, Paulo. *Marrom e amarelo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: *Remate de Males*. Campinas-SP, (31.1-2), p. 13-24, jan./dez. 2011.

UNO, Kunichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VAN RIJN, Rembrandt. *A lição de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp (1623)*. Disponível em: <<https://www.mauritshuis.nl/pt/descobrir-a-colecao/descobrir-a-colecao/146-a-licao-de-anatomia-do-dr-nicolaes-tulp/>>.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote*. São Paulo: IMS, 2018, p. 242-249.

WEINBERG, Liliana. El lugar del ensayo. In: *CELEHIS*, ano 21, n. 24, Mar del Plata, Argentina, p. 13-36, 2012.

WOOLF, Virginia. *A roof of one's own*. London: The Hogarth Press, 1929.