



Filipe Cerqueira Castro

**Pensamento político como inscrição estética da literatura
brasileira dos últimos dez anos: poéticas do contemporâneo
recente.**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção
do grau de doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação
em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do departamento
de Letras e Artes da Cena da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro
Abril de 2025



Filipe Cerqueira Castro

**Pensamento político como inscrição estética da literatura
brasileira dos últimos dez anos: poéticas do contemporâneo
recente.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da
PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do
grau de Doutor em Letras

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz
Orientador
Departamento de Letras — PUC-Rio

Prof. Frederico Coelho
Departamento de Letras — PUC-Rio

Prof^a. Giovanna Dealtry
UERJ

Prof. Antonio Marcos Da silva Pereira
UFBA

Prof. Gustavo Silveira Ribeiro
UFMG

Rio de Janeiro, 28 de Abril de 2025

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Filipe Cerqueira Castro

Graduou-se em Letras em 2018 pela Universidade Federal da Bahia. Iniciou suas pesquisas em Literatura em 2013, quando ingressou como bolsista no PET-Letras e no grupo de pesquisa O Escritor e Seus Múltiplos — Migrações. Dentro do PET-Letras, realizou diversas atividades de ensino, pesquisa e extensão, além de ter sido revisor da Editora da Universidade Federal da Bahia, professor de língua francesa, língua portuguesa, literatura, produção textual e iniciação à leitura, ambos entre 2015 e 2018. Como mestrando, além da participação em eventos sobre literatura dentro e fora da PUC-Rio, participou da comissão organizadora do Seminário de Qualificação “do fim pra frente”, evento promovido pelo corpo discente do PPGLCC da PUC-Rio, em 2020. Como doutorando, integra o grupo de pesquisa Textualidades Contemporâneas: Processos de Hibridação, da Universidade de Brasília, e o NELIM - Núcleo de Estudos em Literatura e Música, da PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Castro, Filipe Cerqueira

Pensamento político como inscrição estética da literatura brasileira dos últimos dez anos : poéticas do contemporâneo recente / Filipe Cerqueira Castro ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2025.

117 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Literatura e pensamento. 3. Contemporâneo recente. 4. Literatura contemporânea. 5. Narrativa. 6. Personagem. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

A Santo Amaro, minha casa, forja de pessoas que equilibram perfeita e magicamente a doçura, o sorriso e a resistência, traços sem os quais seria impossível traçar estas linhas.

Agradecimentos

A Grão e a Núbia, que me ajudaram muito em um dos momentos mais difíceis, permitindo a existência das condições mínimas para que eu pudesse finalizar essa tese.

A Gorky e a Denise, que me receberam em suas casas, durante o curto período em que nem isso eu tinha, e me permitiram, por isso mesmo, ter o mínimo de estrutura — não de ímpeto, de estrutura — para continuar a escrever e a seguir.

A Laisa, a mais recente grande amiga que fiz, que, além de compreender totalmente o meu processo de escrita, me cobriu diversas vezes no trabalho que realizamos juntos e, por vezes, encerrou todas as mensagens que me mandava com “vá escrever”. Isso fez toda a diferença.

A Giovani Cidreira, que mesmo no olho do seu próprio furacão, se lembrou, se importou e, sempre que pode, me lembrou de onde a gente veio e para que a gente faz o que a gente faz.

Aos meus pais, por terem me lembrando, quando eu mais precisei, o que de fato era o mais importante.

Aos meus colegas da PUC-Rio.

Aos professores que participaram da Comissão examinadora.

A todos os professores e funcionários do Departamento .

E, por fim e em posição de destaque, ao meu orientador Júlio Diniz, que por muitas e muitas vezes me orientou dentro e fora da tese, quando foi preciso, sempre com enorme carinho, atenção, dedicação e imenso conhecimento. Com ele aprendi que o trabalho acadêmico é muito mais a respeito das pessoas do que até mesmo das palavras ou das ideias.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Castro, Filipe Cerqueira; Diniz, Júlio César Valadão. **Pensamento político como inscrição estética da literatura brasileira dos últimos dez anos: poéticas do contemporâneo recente.** Rio de Janeiro, 2025, 116p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Nos últimos dez anos, o Brasil e o mundo viram um crescimento exponencial, e inevitável, do pensamento político lastreado por questões relacionadas aos dilemas da inédita intensidade da vida no ambiente digital, às epistemologias do sul, ao pensamento decolonial e à retomada de narrativas historicamente apagadas de segmentos sociais marginalizados, como as narrativas de povos africanos e afrodiáspóricos. Com esse movimento, diversas produções literárias do mesmo período, aqui chamado de contemporâneo recente, utilizaram-se destas teorias para produzir estratégias literárias inovadoras de escrita e em total comunicação com estas correntes de pensamento, não só em nível temático. Esta tese busca, então, discutir e analisar algumas destas estratégias de escrita, observando o que de fato esta inscrição política gera, enquanto potência criadora de significado, nas produções literárias analisadas pelo corpus do texto em questão. Tomando a narrativa, a personagem e a temporalidade como categorias literárias de observação mais detida, esta tese reflete sobre as formas através das quais esta relação — pensamento político-literatura brasileira do contemporâneo recente — se deu — se dá —, em níveis mais complexos de produção do texto literário, além de apontar esquinas outras de interpretação direcionadas por este cotejo.

Palavras-chave

Literatura e pensamento; contemporâneo recente; literatura contemporânea; narrativa; personagem; temporalidade.

Résumé

Castro, Filipe Cerqueira; Diniz, Júlio. **La pensée politique comme inscription esthétique dans la littérature brésilienne des dix dernières années: poétiques du contemporain récent.** Rio de Janeiro, 2025, 116p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Au cours des dix dernières années, le Brésil et le monde ont connu une expansion inévitable et exponentielle d'une pensée politique fondée sur les dilemmes liés à l'intensification de la vie numérique, les épistémologies du Sud, la pensée décoloniale et la réhabilitation de récits historiquement effacés de groupes marginalisés, en particulier ceux des peuples africains et afro-diasporiques. Dans cette dynamique, plusieurs productions littéraires de cette période — ici appelée contemporain récent — ont intégré ces théories pour développer des stratégies d'écriture innovantes, en dialogue direct avec ces courants de pensée, au-delà du simple niveau thématique. Cette thèse vise à analyser certaines de ces stratégies en observant comment cette inscription politique fonctionne comme une puissance créatrice de sens dans les œuvres étudiées. En s'appuyant sur trois catégories littéraires — le récit, le personnage et la temporalité —, cette recherche explore les différentes manières dont la relation entre pensée politique et littérature brésilienne contemporaine récente se manifeste dans la construction du texte littéraire, tout en proposant de nouvelles perspectives d'interprétation suscitées par ce rapprochement.

Mots-clés:

Littérature et pensée; contemporain récent; littérature contemporaine; récit; personnage; temporalité.

Sumário

1	Considerações Iniciais	11
2	Interseções entre pensamento e narrativa no contemporâneo recente	29
	Alguns aspectos importantes sobre a Narrativa	29
2.1.	<i>O Averso da Pele</i> (2020)	37
	Valores civilizatórios afro-brasileiros: Ancestralidade	37
	Presença de aspectos políticos do contemporâneo recente na sua construção narrativa	41
	Memória, narrativa, identidade e fabulação	53
	Cotejo de estratégias fabulatórias com o <i>No Muro da Nossa Casa</i> (2024)	59
2.2.	<i>O Último Ancestral</i> (2021)	65
	Ancestralidade, Religiosidade e Afrofuturismo	65
	Processo de Serialização e sua relação com o contemporâneo recente	70
3.	Pensamento, construção da personagem literária e temporalidade no contemporâneo recente	75
	Personagem, personagens no contemporâneo e no contemporâneo recente: perspectivas teóricas	75
3.1.	Afrofuturismo e fazer literário: a reelaboração da trajetória do herói através da construção dos personagens e suas relações	80
3.2.	Alguns tipos de narrador-personagem característicos do contemporâneo recente	88
	Narrador entidade em <i>Torto Arado</i>	88
	O narrador ambiente em <i>A Árvore Mais Sozinha do Mundo</i>	94

Temporalidade, Circularidade e Temporalidade Espiral na construção do personagem em *O Averso da Pele* 101

4. Conclusão 108

Referências 114

*Jóias no meu corpo, pedras no meu corpo, ouro pro meu povo todo. Vida que entra nos olhos,
brilho que entra no corpo. Vida e ouro pro meu povo. Jóias.
Giovani Cidreira*

1. Considerações Iniciais

De repente, não me lembro muito bem como nem porque — em uma das várias madrugadas que passei pensando no que, no como, no porque e, principalmente, no para que eu escreveria este texto —, o significado político da minha formação, suas circunstâncias e o seu ineditismo dentro da minha casa e da minha realidade me pareceram um bom ponto de partida para tocar em temas que hoje me parecem importantes no campo do pensamento sobre literatura, cultura, contemporaneidade e construção do futuro. Principalmente no Brasil de 2024/2025. Principalmente depois de ter feito um trabalho de conclusão de curso que não tinha absolutamente nada a ver com esse espectro do pensamento. Principalmente por tanger meu mestrado pela mesma ideia: era imprescindível para mim nesses momentos ser a pessoa atravessada por tudo que passou por mim e não falar sobre isso.

Era imprescindível falar da coisa mais complexa, pelo ponto de vista mais complexo, colocando em contato os textos, os autores e os pontos de vista mais diversos, para deixar claro para quem tivesse contato com o trabalho que isso era possível: não só estar ciente do que acontece dentro desse universo político, racial, social contemporâneo de discussão como, simultaneamente, e tão bem quanto, falar sobre outra coisa. Sobre o que de mais complexo eu conseguisse. Porque era possível. Porque isso tinha e tem uma força política enorme. Essa era a lei. Era importante deixar o mais claro possível que aquele lugar de construção complexa do pensamento, e até do futuro, não exatamente me pertencia. Mas, por vezes, me pertencia mais do que a quem “deveria” pertencer, muitas vezes.

Hoje é o contrário. Interessa-me muito mais me sentir contribuindo com o fim de certas ideias, posturas e práticas que estão por aí e que tanto nos incomodam. Me interessou muito mais a ideia de ver, não o texto que eu queria escrever, mas o texto que eu acharia importante ver pronto, terminado. Fiquei curioso com a ideia de produzir o texto que eu gostaria de ler. Além disso, e começando a abandonar completamente o tom pessoal em um texto acadêmico, que eu tendo, apenas por gosto pessoal, a não usar, acho que tudo o que eu disse e tudo que virá depois daqui partiu da percepção de que pensar literatura sozinha, apartada, perdeu um pouco a graça.

Se colocada em dimensão isolada, a literatura se basta, como também ocorre quando é compreendida em uma dimensão mais física, no plano prático. E basta a milhões. Ela vai confundir e explicar em níveis distintos de compreensão. Simultaneamente. Vai ser muito

simples, pessoal e extremamente complexa. Esse é um dos seus trabalhos: mudar as coisas de lugar. Apresentar a olhos vistos o que nunca foi pensado e, por isso mesmo, dito impossível.

Assim como ela, e a arte em geral, o pensamento de uma época também responde aos mesmos estímulos e serve, na maioria das vezes, aos mesmos objetivos: ler, interpretar, criticar, construir, derrubar práticas e pensamentos de uma época. Por vezes, é quase como jeitos diferentes de fazer a mesma coisa. É nisso que tenho acreditado nos últimos anos, e por isso o que virá a partir do último ponto final desta seção não trata de literatura de maneira isolada. Trata de pensar literatura no Brasil hoje. Trata de pensar o pensar. Trata de propor possibilidades de pensarmos de outros jeitos.

Não existe poder em Roma sem a narrativa de que Roma é poderosa, sem a personagem do imperador quase deus, sem a destruição de tudo que ela acha que não vale a pena ser mantido do ponto de vista cultural dos povos invadidos. Portanto, para dominar, tenta-se a todo custo criar lugares sem história, sem passado, sem narrativa, sem personagem no qual se ancorar para tomar coragem, sem mitologia e sem tantos outros elementos essenciais para a construção da ideia de um povo e de um indivíduo social. Constrói-se um ambiente sem narrativa, sem personagem, sem história, portanto, sem tempo.

Produções literárias, textuais, orais, narrativas, histórias e personagens se mostram ao longo da história como absolutamente essenciais para a construção e a sustentação de um povo, de um sujeito, através da sua autovalorização, do reconhecimento e do respeito ao seu legado. Exatamente por isso a manutenção da conquista de povos e territórios, demanda inegociavelmente a destruição destes elementos culturais de pertencimento, para que se acenda ou se apague o que se quer que seja visto ou suprimido.

É nesse sentido que autores como Nego Bispo falam sobre a necessidade de “entrar valendo nessa guerra de narrativas” (Bispo, 2023), tanto no sentido de lembrar, pesquisar ou contar as narrativas que já existem quanto no de derrubar as narrativas criadas exclusivamente no intuito do manutenção do poder, ou ainda da desvalorização daquilo que não se compreende ou não se valoriza. Tendo isso em vista, sigamos mais diretamente em direção aos aspectos que serão observados neste texto, partindo exatamente deste tema: a necessidade de desconstruir narrativas que sustentam desconhecimentos e/ou estratégias de poder.

Sem dúvida, uma das razões que me levou ao tema desta pesquisa de doutorado, e consequentemente a este texto, foi uma “surpresa” que tive na minha pesquisa de mestrado. Precisei, para o desenvolvimento dessa pesquisa citada, ler – muito – sobre teorias psicanalíticas e igualmente sobre psicanálise contemporânea. Em uma dessas leituras,

encontrei um autor que me serviu muito para o desenvolvimento do pensamento psicanalítico do texto: Charles Melman, de quem, do que foi usado na dissertação, 99% o foi por similitude e 1% por completa discordância. O que o que me traz aqui, naturalmente, é esse 1%.

Melman, em seu vasto trabalho sobre a mente do indivíduo contemporâneo, fez um comentário que me incomodou profundamente por seu saudosismo e desconhecimento do que é produzido principalmente no mundo não europeu. O autor gasta boas páginas (no sentido quantitativo do termo) falando sobre o quanto o indivíduo e o tempo contemporâneo são improdutivos do ponto de vista do pensamento político. Em suas próprias palavras:

O progresso, sabemos, sempre é pago, de uma forma ou de outra. [...] Nenhuma sociedade jamais conheceu uma expressão do desejo tão livre para cada um. [...] Uma formidável liberdade, mas ao mesmo tempo absolutamente estéril para o pensamento. Também nunca se pensou tão pouco! (Melman, 2003, p. 29).

Dois aspectos sobre essa citação de Melman me impressionaram bastante: primeiro, o desconhecimento e o saudosismo, e segundo, a última frase que ele utiliza, “nunca se pensou tão pouco” (Melman, 2003, p. 29). Isso só me leva a crer que aquilo que se produz em literatura e em humanidades sobre os novos/nossos temas, principalmente pelo eixo sul do mundo, o que hoje se discute sobre sociedade e sobre literatura, as pautas contemporâneas de gênero, raça etc., não importa ao autor, assim como os jeitos de produzir esse pensamento também não. O cerne deste raciocínio é: as discussões políticas deste tempo, por não serem as dele e nem serem pensadas como as deles eram, para ele, não existem.

A partir daí, e sabendo da vastíssima e variada produção política e literária da contemporaneidade recente (termo aqui utilizado para dar conta do período que vai de 2014 a 2024), lastreada por temas como a importância das pautas políticas de recortes sociais minorizados, a necessidade da retomada de narrativas politicamente apagadas, o reconhecimento da existência das cosmogonias do sul, surge a dúvida: até que ponto essa agenda política do contemporâneo recente interfere na produção literária brasileira do mesmo período?

Partindo daí, cheguei a outra pergunta: será que estes aspectos políticos tiveram o “poder” de se entranhar nas chamadas “estruturas” literárias, além do tema das produções? será que hoje, com tanto desses traços políticos sendo usados para produzir literatura no Brasil, os conceitos literários, já há muito observados, não sofreram nenhuma alteração graças a essa interferência? se sim, quais foram elas?

Esta pesquisa, portanto, se debruça mais diretamente sobre algumas estratégias literárias utilizadas em segmentos da produção brasileira dos últimos dez anos, todas elas relacionadas a algum nível de presença teórico-política em si mesmas, principalmente do ponto de vista estrutural dessas produções. Dito de outra forma: esta pesquisa e este texto observam a presença e a interferência de aspectos teórico-políticos produzidos, ou acentuados, nos últimos dez anos em algumas produções literárias brasileiras do mesmo período.

Essa tentativa de explicação do tema supõe para mim a necessidade de elucidar alguns pontos teóricos importantes para que ela faça mais sentido, por exemplo, o detalhamento do recorte historiográfico levantado. A ideia não é, nem poderia ser, levantar a produção brasileira dos últimos dez anos e dizer como cada aspecto teórico-político trazido pela pesquisa interfere em cada uma delas. Não sei sequer se estaria disposto a dedicar a esta pesquisa hipotética todos os anos que ela exigiria. A estratégia escolhida, na verdade, diz respeito apenas à delimitação do período do qual serão retiradas as produções literárias observadas pela pesquisa. É só como se eu dissesse “só vou trabalhar com textos do século XXI”, e nem de longe me passa pela cabeça a ilusão de trabalhar com todos eles.

Além disso, ainda pensando este recorte, também julgo pouco produtivo levantar um *corpus* extenso e realizar uma análise minuciosa e também extensa sobre todo e qualquer aspecto possível e relacionável com aspectos políticos de todas as naturezas produzidas. Pensando do ponto de vista das “pautas”, isso seria absolutamente inexecutável, visto a quantidade de segmentos que produzem pensamento político denso na contemporaneidade e mais ainda a complexidade (e o respeito ao lugar de fala) de todos eles. Com certeza muitas produções, ainda que esta fosse a ideia do projeto, ficariam de fora, inevitavelmente. Isso sem contar os inúmeros questionamentos possíveis e prováveis a respeito dessa migração quase irresponsável por todas estas teorias, supondo um domínio impossível.

Outra preocupação a este respeito refere-se à possível construção, equivocada, da ideia de que se estaria ventilando o surgimento de um movimento ou algo similar. Não é disto que se trata. Não é este o ponto aqui. Não se trata de um movimento, trata-se de uma movimentação. Movimentação natural, inclusive, que, de tanto perceber o quanto este recorte temporal está imerso — finalmente — nestas questões e aspectos políticos, simplesmente justifica um recorte de produção perpassado por tais questões. Inevitavelmente. A ideia aqui não é generalizar ou categorizar ou mapear nada nem ninguém, mas sim observar

detalhadamente o que ocorre quando um aspecto político do contemporâneo recente se transmuta em um traço estético de produção literária.

O segundo ponto que julgo importante elucidar é sobre o que está sendo chamado aqui de interferência teórico-política. Sobre isso, explico que esse termo é utilizado apenas para evitar o uso da terminologia pautas contemporâneas, o que julgo importante inclusive para não correr o risco de esvaziar o trabalho denso e importantíssimo produzido por elas, apenas por certa deterioração deste termo por parte segmentos sombrios ainda presentes ao nosso redor. Esta escolha foi tomada no apagar das luzes e o foi como tal exatamente pelo mesmo motivo: para evidenciar o quanto essa deterioração é, ou pode ser, infundada. Apesar da escolha, julgo importante dizer que, neste texto, esta terminologia não será usada por uma escolha teórica, não política, para que se torne mais simples compreender que o que aqui será usado também diz de um recorte das teorias, ou pautas.

Ao que me refiro é, diretamente, ao trabalho político realizado pelas teorias afrodiáspóricas, dos povos originários, relacionadas às epistemologias do Sul, dentre outras neste mesmo espectro de produção de conhecimento, marca infável do período aqui recortado: os últimos dez anos (2014 a 2024), tratados nesta pesquisa como contemporâneo recente. A ideia, então, é observar os níveis de interferência de algumas destas teorias em obras literárias produzidas neste período.

O último ponto que julgo ser importante elucidar é o uso da palavra estrutural. Em minha defesa, tenho usado este termo apenas para dar a ideia de que as interferências teórico-políticas citadas agem de forma profunda na narrativa, em suas entranhas, naquilo que a alicerça, e não apenas em aspectos mais superficiais, como a escolha estereotípica de personagem, por exemplo. Interessa muito mais como esse personagem é construído e como ele se movimenta na narrativa do que, por exemplo, o fato dele ser uma mulher ou um homem negro, pura e simplesmente.

Por isso foram escolhidas três categorias — temporalidade, narrativa e personagem — para receber uma observação mais detida a respeito da interferência aqui mencionada, para que a discussão fique nestes elementos mais complexos de construção narrativa, alvos mais suscetíveis ao toque de traços, assinaturas e estratégias estéticas. No caso, observando as mudanças que o cenário político contemporâneo realizou, e vêm realizando, neles, a cada texto e a cada autor trazidos.

A proposta aqui, em certa medida, também se assemelha à pesquisa do mestrado citada pelo aspecto de que ambas percebem uma conexão entre literatura e alguma outra área não estritamente literária — a psicanálise lá e o pensamento político aqui —, mas pelo recorte do sujeito. Lá, a ideia parecia fazer sentido porque era nítido que o tempo tinha mudado, já que é claro que, por exemplo, os anos 1970 e os anos 2000, na maioria de seus aspectos, são completamente diferentes. Sendo assim, e desconsiderando a questão “quem muda quem, o tempo ou o sujeito”, ainda era inevitável a presença deste último na equação, e isso bastava porque ele é o responsável por criar o que se apresenta neste ou naquele “presente suspenso”, nas palavras de Agamben, inclusive a literatura.

Assim sendo, se o tempo mudou e o indivíduo mudou, era plausível pensar que a literatura produzida por este indivíduo também teria mudado, e mais, nas mesmas, ou quase nas mesmas, proporções ou nos mesmos aspectos que o indivíduo. Essa era a hipótese, confirmada neste último trabalho, se pensada dentro do raciocínio das teorias psicanalíticas abordadas, já que, à medida que a pesquisava andava, cada vez mais aspectos compreendidos como modificações no/do indivíduo contemporâneo iam encontrando paralelos literários.

Certo, isso é o que foi feito. A semelhança com o que será feito aqui é quase como uma espécie de continuação. Percebendo-se essa mudança passada pelo indivíduo contemporâneo, também é plausível pensar que o seu pensamento também tenha mudado, que tenham surgido novas questões, novos problemas, novas soluções, novas teorias, ou até mesmo, o que se percebe com facilidade, a tentativa — ferrenha neste período do contemporâneo — de dar às vistas problemas graves de outros tempos. E lutar contra eles.

A partir desta percepção, também é possível perceber com certa facilidade que a arte, e mais especificamente a literatura deste tempo, deste sujeito, também é perpassada por todas estas mudanças pelas quais passou o seu pensamento, por todas as suas novas prioridades. A partir daí estabelece-se a comparação e justifica-se o tema de pesquisa aqui trabalhado. Parecia profícuo observar de que forma este pensamento, essas prioridades, essas teorias interferiram internamente no texto literário produzido neste tempo, por este indivíduo.

Com esta expressão — este tempo — surge ainda a necessidade de traçar algumas linhas sobre esta categoria aqui trazida: o contemporâneo recente. Isso que aqui está sendo tratado como “pensamento contemporâneo”, claro, é muito maior do que o que aqui será utilizado e observado. Os pontos a este respeito trazidos nesta tese dão conta de um recorte

dessa produção, mais precisamente aqueles com os quais eu me conecto mais e conheço melhor, o que me ajudou, inclusive, a perceber suas incidências nas produções literárias aqui abordadas.

Para a tese, uma das marcas mais proeminentes deste pensamento contemporâneo é a preocupação política com povos e segmentos sociais minorizados, subalternizados, violentados, através, por exemplo, da busca estratégica das origens dos mecanismos de dominação que ainda permitem tais circunstâncias. Além disso, o pensamento contemporâneo vai muito além neste sentido e se dedica muito intensamente à busca ou à invenção de formas de lutar contra essas dinâmicas e à descoberta de estratégias de fortalecer estes povos e segmentos, reconhecendo e valorizando a sua existência, força, potência e modos de ser e de viver.

A proeminência deste aspecto do pensamento contemporâneo é tanta que é possível afirmar que cada grupo citado gerou inúmeras teorias dentro das questões caras para si, o que, por sua vez, gera uma gama monstruosa de pensamentos, pensadores, pensadoras, esquinas do pensamento, documentos, pesquisas e, principalmente, grupos, que se reconhecem como iguais, ou pelo menos que compreendem o fato de passarem pelas mesmas questões, o que, por sua vez, une um número enorme de pessoas em torno de determinadas causas comuns.

No entanto, a honestidade discursiva obriga a deixar claro que nada, ou quase nada, disso que foi citado nasce nesse período. Não é esse o mérito desse recorte cronológico. As teorias e as produções acerca destas questões existem há décadas, sendo exatamente destes outros tempos que surgem as teorias e os textos que vão sustentar os pensamentos e as descobertas do contemporâneo recente. Autores como Fanon, Butler, Spivak, Silviano, Homi Bhabha, Stuart Hall, dentre muitos outros, tratam destas questões de forma muito profunda, seminal, muitas vezes, já há muitas décadas, o que tornaria ingênuo supor que a marca do contemporâneo recente é criar estas teorias.

Não sendo a criação, restou a este período o que de fato esta tese considera ser sua maior contribuição, que é acentuação, elevada à última potência, do grau de importância que este tempo dá a tais questões. Hoje, é impensável uma sala de aula em qualquer universidade do Brasil, em qualquer nível de profundidade acadêmica, em qualquer semestre, que não aborde tais questões, seja porque o tema da discussão é este, seja como elemento de

comparação das formas de estudo, seja ainda por alguma conexão percebida, sob a prerrogativa de inovação.

Pensando a divisão clássica dos períodos históricos e literários, que considera o surgimento do contemporâneo entre os anos 50 e 60 do século XX, seria possível concordar que o que acaba de ser dito se encontra em todo este período, porém — e este é um dos primeiros posicionamentos mais diretos desta tese —, parece bastante claro que os últimos dez anos do chamado “contemporâneo” vivem uma acentuação vertiginosa da proliferação destas formas do pensamento. A isso, inclusive, responde uma das características mais proeminentes deste recorte cronológico e desse termo, “contemporâneo recente”.

A partir dos anos 2000, houve, sem dúvida, um debate muito mais acirrado sobre estas questões políticas, com um número cada vez mais ascendente de produções e de teorias abordando esses aspectos políticos. Debate inclusive que, pensando o universo universitário, por exemplo, trouxe uma mudança muito relevante, que foi uma aproximação muito maior desta com o mundo fora dela. Não o mundo global, conectado, acadêmico, mas o mundo mais próximo, da rua, das pessoas que se encontram por aí, passando, vivendo, se divertindo, pensando. Essas pessoas também, em um movimento simultâneo, começaram a poder frequentar mais, e melhor, este ambiente universitário, que, com isso, inevitavelmente, se modificou de forma irreversível.

No entanto, e é a isso que responde o termo “contemporâneo recente”, é possível concordar que, de 2014 a 2024, houve um crescimento exponencial não só na quantidade de pessoas pensando tais questões políticas, não só na diversidade de temas, mas, e centralmente, na quantidade de produções a este respeito, de textos, de livros, de dissertações, de teses, de artigos, de filmes, de discos e de tudo mais que se possa produzir nesse sentido. Muito vem sendo feito nesses últimos dez anos, e quase em produção industrial.

Sobre a melhor compreensão deste tempo, período, época, é preciso compreender que existe, hoje de forma que recebe bastante mais atenção, uma terminologia e uma discussão importantes ao pensar o tempo que, por ser categoria central desta tese, precisa ser, aqui, melhor observada. É comum, inclusive como método científico indicado ao estudo das artes e das ciências humanas, que se deixe claro de que “momento histórico” estamos falando, sob pena de cometer incongruências graves de pesquisa e de posicionamento — salvo a perspectiva intencional e também metodológica do anacronismo de Didi-huberman (2000).

No entanto, pode-se dizer que a delimitação de determinados “tempos” é bastante mais complexa do que outras, tendo esta última, a do contemporâneo, talvez o nível mais alto de complexidade a esse respeito. Há discussões sobre quando ele começa, sobre em que fase estamos, sobre quando ele termina (se termina), já houve longa discussão — entre os anos 1980 e 2015, aproximadamente — sobre a terminologia adequada para usar ao se referir a ele, além de diversos outros aspectos a seu respeito.

Sobre isso, esta tese traz três perspectivas sobre o tempo, sobre recorte cronológico, e, principalmente, como observá-lo, que serão aplicadas ao contemporâneo recente. É importante ter em vista que este texto não observa o presente, ou o contemporâneo ou mesmo o contemporâneo recente como uma consequência temporal, ou uma evolução, uma comparação com uma expectativa do que poderia ou deveria ser, e muito menos um saudosismo ou uma comparação sequer do que foi. A ideia aqui é basicamente entender esses dez anos que abarcam o que aqui se chama de contemporâneo recente como um período no qual determinadas características políticas e literárias, no nosso caso, são mais evidentemente observáveis.

Essa perspectiva de análise do tempo, acredito, tem um teor muito mais historiográfico do que cronologicamente consequente, o que se absorve das visões sobre o tempo e sobre o presente em Agamben, Jameson e Koselleck. Ambos usam expressões muito semelhantes para tratar de recortes históricos, apesar dos textos dos três que trataram do tema terem sido escritos em momentos históricos bastante distintos e afastados — principalmente o de Agamben, que se distancia dos outros dois em quase trinta anos. Já que estamos falando de tempo, vamos aos autores por ordem cronológica então. O primeiro dos três citados a abordar o tema é Koselleck, no seu *Futuro Passado - Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos* (1979), quando afirma que:

O espaço de experiência é o passado presente, enquanto o horizonte de expectativa é o futuro presente. Entre ambos situa-se o presente como tal, que sempre se determina a partir de sua relação com o passado e o futuro. [...] A distinção entre ambos é uma condição antropológica fundamental, mas sua relação varia historicamente (Koselleck, 2006, p. 23).

Neste trecho, o autor alemão relaciona, de forma quase imbricada, os três tempos, mas com certa primazia ao presente, não no sentido valorativo da palavra, mas naquele que entende que a perspectiva, o olhar e o recorte são sempre da época na qual o observador se encontra. Isso é justamente o que dá o tom historiográfico desta visão, já que é exatamente o

que ocorre com o contar, o recontar e o atualizar da história: inúmeras vezes é o passar do tempo e, portanto, o mudar da perspectiva, que valoriza, apaga, relembra ou desconstrói a informação ou o que se considerou fato. Na mesma linha, poucos anos depois, Jameson, no seu super lido *Pós-modernidade e Sociedade de Consumo* (1972), já traz o tema de maneira mais direta e nos oferece a terminologia dos “presentes perpétuos”:

Neste caso, os dois traços da pós-modernidade sobre os quais muito me alonguei — a transformação da realidade em imagens, a fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos — são ambos extraordinariamente consentâneos com este processo. (Jameson, 2006, p. 26).

Aqui Jameson, inclusive já com uma postura um pouco mais incisiva ou decidida sobre o tema, levanta um aspecto muito importante que retorna nesta tese, que é justamente a possibilidade, por um agrupamento mais ou menos claro de práticas ou produções, de observar determinado recorte temporal a partir de, e até onde for, suas próprias características, claro, sem negar, ou sendo proibidos de vislumbrar, o futuro, mas se detendo a observar o que de fato lhe é pertinente de maneira mais detida. Por fim, ainda nesta linha, Agamben, em um dos textos mais lidos das últimas décadas pela universidade brasileira, certamente, produz o *O que é o contemporâneo?* (2006), no qual, a este respeito, e em concordância quase explícita com Jameson neste ponto, afirma:

O contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Os ‘presentes suspensos’ são esses momentos em que o tempo, em vez de fluir linearmente, parece coagular-se, abrindo brechas através das quais podemos interromper a continuidade do tempo homogêneo e vazio (Agamben, 2006, 62-63).

Aspectos nacionais e globais justificariam a afirmação de que este período cronológico destacado tem uma relevância distinta. Movimentações políticas inesperadas, ascensão de uma direita radical e caricata, sua queda, sua permanência nos subterfúgios, mudança de polos de poder global, surgimento de inteligências artificiais novas por semana, dentre muitos outros traços extremamente marcantes e com aproximadamente dez anos de existência. No máximo. Por movimentos e, talvez, marcos como estes é que a escolha de um termo específico para designar este período cronológico pareceu algo que tendia a contribuir na observação dos aspectos que, para esta tese, eram mais importantes.

E a literatura? onde ela entra nessa equação toda? Sabe-se que um dos papéis exercidos pela literatura, deliberadamente ou não, é o de retratar, narrar, comentar, antagonizar determinados traços sociais da época na qual a produção em questão se encontra.

Vale o risco dizer que é praticamente impossível fugir disso: a produção literária de um período dará conta de determinados pensamentos da época na qual ela se insere, por antagonismo ou concordância.

Seria possível, ainda que desnecessário, criar uma lista gigantesca de casos nos quais isso acontece, mas uma outra proposta parece mais instigante: por vezes, a produção literária de um período se vale do que está sendo pensado teoricamente nele para se construir. É desta percepção que esta tese parte. Seria este período, o contemporâneo recente, um dos exemplos nos quais o pensamento político produzido determina ou direciona a (ou uma) produção literária presente no mesmo recorte cronológico?

Seria possível dizer que existe hoje uma produção literária que, mais como uma movimentação mas quase como um movimento, se preocupa, exclusiva ou quase exclusivamente, com o que está sendo produzido pelo pensamento político do país? É certo que existe uma produção nacional que (se) pensa (por meio de) tais questões, mas até que ponto? Existindo, ela é mais localizada em uma estética literária específica, ou esta estratégia de escrita está pulverizada em diversas manifestações da produção literária nacional? Estas foram algumas das perguntas que me fizeram perceber que a curiosidade já tinha ocupado seu espaço dentro do pensamento.

Mas ela foi mais longe. Este texto se interessa bastante, talvez até mais, pela seguinte questão: quando o pensamento político entra na estratégia estética de determinado autor ou autora, o que ele faz com o texto literário produzido? Será que apenas o tema é trabalhado pelo autor ou autora, ou estes aspectos políticos permeiam outros procedimentos da produção literária? Esta pergunta foi responsável por me levar a lugares mais curiosos e observáveis da produção desta pesquisa.

Como dito, esta tese observa determinadas produções literárias brasileiras, pertencentes aos últimos 10 anos, que são atravessadas pelo pensamento político do mesmo período, em busca de investigar o quanto este interferiu, interfere e pode interferir no texto literário quando utilizado como parte de um procedimento estético. A partir daí, a pesquisa mostrou que essas interferências podem acontecer de diversas maneiras diferentes, em seções diferentes da produção literária, em intensidades diferentes, por motivos diferentes. Por vezes, ela se deu de maneira deliberada, por outras, instintiva. Por vezes o autor disse em entrevista que a ideia era realizar esse cotejo, por outras, a dúvida nos leva à interpretação e à liberdade de cotejar, de maneira responsável, claro, os dois tipos de texto. Por vezes, um vídeo de uma

conferência falava sobre um aspecto teórico que, na próxima leitura literária, brilhava mostrando que ela estava ali. Enfim, sobre isso teve de tudo.

Um exemplo que pode ser citado aqui a esse respeito são os conceitos de circularidade, ancestralidade e de temporalidade espiralar, respectivamente das pensadoras Azoilda da Trindade e Leda Martins. A partir do momento em que tive contato com estes conceitos específicos, comecei a procurar paralelos entre eles e o que eu ia encontrando em determinadas produções literárias. Frustrrei-me quando não vi relações imediatas e experimentei grande prazer quando, em outras produções, o cotejo parecia mais do que fazer sentido, parecia ter sido feito para isso. O que significou para mim e para a pesquisa dois pontos opostos e igualmente importantes: esse cotejo é possível porque existe teoria, existe esse pensamento político em produções literárias específicas, mas também há aquelas que se comunicam com outros aspectos dos mais diversos, ou seja, eu não estava simplesmente vendo meu objeto de pesquisa em todos os lugares.

A esta altura deste capítulo de introdução, acredito ser válido citar breve e mais diretamente alguns movimentos analíticos que serão realizados durante o corpo da tese, quando chegar o momento de observar mais detidamente cada produção literária de maneira mais cuidadosa. Uma das relações que foram constatadas primeiro certamente foi a que observa a relação entre a Ancestralidade e a Temporalidade citadas e a estrutura narrativa do livro *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório.

Nesta produção, a Ancestralidade assume um papel central na estrutura narrativa à medida que inúmeras chaves de sentido são abertas através dela, por exemplo através do fato de grande parte da narrativa girar em torno das memórias dos ancestrais da personagem principal, mas não só isso (e este é exatamente o ponto), e sim como elemento norteador, “desenrolador” da narrativa. É quase possível compreender, de certa maneira, a Ancestralidade como uma personagem, ou como uma presença narrativa em toda a produção.

As maneiras através das quais o autor se utiliza da noção de Ancestralidade na narrativa criam, inclusive, algo que, na produção, ganha um enorme destaque e se repete em outras produções do *corpus* — delineando uma recorrência estética —, que é o que aqui vai ser chamado de “ancestralidade de luta”. Mencionam-se, por diversas vezes, inúmeros personagens políticos que vieram muito antes dos personagens narrativos, assim como suas lutas, portanto, de maneira tal a desvelar, a tanger fragmentos, sentidos, sensações da trama, ganhando um espaço significativo nas estratégias de produção de sentido dentro da narrativa, o que, inclusive, se aponta, ou se comprova, como dito, por sua reincidência dentro e fora desta produção, em relação ao *corpus*.

Ao mesmo tempo, o livro também movimentou de maneira bastante inusitada o tempo narrativo, o que será aqui relacionado ao conceito de Temporalidade. Por diversos momentos durante a narrativa, os tempos verbais são colocados de maneira “indiscriminada”, misturada, quase caótica dentro do parágrafo e até mesmo do período, o que causa efeitos de sentido de enorme potência dentro do texto. Em determinado momento da narrativa, há três personagens, de mesma família e basicamente mesma condição social além de alvos dos mesmos ataques raciais e de classe, que são distintos uns dos outros por marcas temporais — por exemplo, um pai no passado, um filho narrando do presente e uma mãe que não está no momento da cena, gerando, portanto, expectativas de reação do narrador, por não saber exatamente o que ela de fato faria, lidando com ela, portanto, no futuro. O tempo verbal é quem dá, nesta e em outras cenas, a compreensão ao leitor de “quem é quem”.

No entanto, o autor realiza este movimento de tal maneira a deixar confusa a definição, ao misturar os tempos verbais determinadores dos personagens, o que gera, brevemente, a sensação de não se saber exatamente de quem se está falando. Então, a confusão que esse embaralhar temporal causa começa a soar mais como algo feito para mostrar que, em relação àquilo que ali está posto, é indiferente saber de quem se trata, já que certamente aquela cena se repetiu com todos os envolvidos, devido aos recortes sociais e raciais que compartilham. Parece ter sido o jeito que o autor — ou o texto — achou para dizer, mais uma vez, que a Ancestralidade e a Temporalidade sempre circundam as discussões acerca das questões sociais e de raça, sendo exatamente isso que permite a conexão de maneira mais direta.

Outro movimento, este assumidamente com a intenção de utilizar aspectos políticos para criar estratégias estéticas de escrita, ocorre no *O Último Ancestral* (2021), de Ale Santos, que se utiliza da percepção — também presente em *Azoilda da Trindade* — de que a vida nas comunidades, nas favelas, majoritariamente negras, só é possível quando compreendida em comunidade. A trama se passa em um futuro distópico no qual os habitantes de uma favela gigantesca, afastada do centro, desassistida e brutalmente atacada se reconectam com o seu último ancestral e travam uma série de batalhas contra seus inimigos, os Cygens. O argumento do autor, então, é que, pelo ambiente no qual a trama se passa, as batalhas, as vitórias, as reviravoltas, as superações só são possíveis porque os personagens se entendem enquanto comunidade e se unem contra o inimigo em comum, apesar de suas diferenças e admiração, simultaneamente.

Diante disso, o autor relaciona, de forma inversa, esta percepção com o conceito da trajetória do herói, no qual, existiria um padrão muito bem determinado de como as narrativas

mitológicas são e, a partir daí, como as narrativas deveriam ser para atingir ao máximo seus interlocutores — será feita, mais à frente, uma discussão considerável sobre este aspecto da teoria narrativa, bem como os resultados de sua pesquisa, sua utilização massiva, para autores e analistas do texto literário, para criar ou observar, seu tom normativo, dentre outros aspectos.

Apesar de haver diversos elementos que unem a narrativa em questão a esta teoria da narrativa, a percepção citada do autor leva-o a construir sua trama quase que através de uma “trajetória desconstruída do herói”: sem herói propriamente dito, sem o arco clássico da redenção e, principalmente, por se passar nesse cenário, sem a solidão do processo de melhoramento individual, justamente porque não haveria este conceito, desse jeito, de indivíduo isolado, para onde se direcionam todas as tarefas e todos os louros. Esse talvez seja o exemplo mais claro do que esta tese está se propondo analisar: aqui há um aspecto político, relacionado à negritude e à vida nas comunidades periféricas, que direciona uma estratégia de escrita, que, por sua vez, fissa, atualiza, uma teoria altamente sólida do campo dos estudos narrativos, e tudo isso de forma deliberada, pensada pelo autor.

Além deste traço narrativo importantíssimo para a tese, existem ainda outras diversas formas através das quais o livro movimenta aspectos teóricos já mencionados aqui, principalmente relacionados com as teorias de Azoilda da Trindade, como Ancestralidade, Comunidade e Religiosidade. Sobre isso, é bastante instigante o fato de que, além de movimentar tais aspectos, alguns que foram movimentados o foram também em outras narrativas, como em *O Avesso da Pele* (2020), já citado, porém, de formas, com estratégias, finalidades e chegando a lugares completamente diferentes.

Debruçando-me minuciosamente sobre diversos aspectos da narratologia, principalmente através de autores como Adorno, Blanchot, Barthes, Bruner, às vezes, Silviano e outros, e realizando movimento semelhante nas produções do *corpus* literário da pesquisa da qual esta tese se desprende/se une, quase inevitavelmente a figura do narrador vem à cena como elemento de observação extremamente potente, principalmente quando observado sob seu prisma político. É Silviano, por exemplo, que, no Brasil, deixa isso muito claro nos anos 1980 ao tratar do que chamou de “O Narrador pós-moderno” (1988), ressaltando fortemente as características desse narrador e suas implicações nos textos, principalmente nos contos de Edilberto Coutinho. Além disso, ainda em Silviano, é no “O entrelugar do discurso latino-americano” (1978) que já está há muito presente a observação do lugar em que esta parte do mundo se encontra, geográfica, política e culturalmente, e produzir através disso.

Se o trabalho é produzir pensando nisso, precisamos de um indivíduo. Se assim o é e a estratégia que ele escolhe é narrar, então temos, portanto, um autor e um narrador. Do ponto de vista desta tese, ao pensar o narrador, por hora rapidamente, através destes dois textos citados, é possível ver os três: o político, o jornalista e o benjaminiano, e mais: por vezes, político porque jornalista (apenas observador), por outras político porque Benjaminiano (fruto/leitor da experiência). Em ambos os casos, o que se percebe é que, ao menos nas produções aqui trazidas, ele será sempre político e sempre terá algo novo a dizer.

Para ouvir mais atentamente o que este personagem do fazer literário (o narrador) tem a dizer, nestes casos, precisei elaborar duas categorias para observar dois tipos de narrador cada vez mais frequentes e potentes dentro de produções literárias: o narrador entidade e o narrador ambiente. Essas duas estratégias de narrar presentes no contemporâneo recente sem dúvida causam curiosidade e desejo de mover nossas antenas a elas. Em ambos os casos, os narradores comunicam pelo que falam e principalmente pelo como falam, girando/gerando a sensação (ou a certeza) de que se assim não o fizessem, o impacto seria consideravelmente menor.

O que aqui está sendo chamado de narrador ambiente é um tipo de voz narrativa presente em intensidades diferentes em algumas produções contemporâneas e que se apresenta através de personagens inanimados presentes nos ambientes nos quais personagens animados convivem. Em *A Árvore Mais Sozinha do Mundo* (2024), seres inanimados, de dentro e de fora da casa, contam as histórias e leem as sensações de uma família do interior do Rio Grande do Sul, produtora de tabaco. Essa estratégia narrativa tem algumas particularidades bastante específicas, principalmente do ponto de vista político: além de ser uma estratégia de evidenciar o silêncio deste recorte da população brasileira, a do campo (não um silêncio, mas um silenciamento), ela mostrar as lacunas das histórias, do cotidiano, dos afetos, dos medos desse povo, metaforizado nesta família.

Como os objetos são inanimados, eles não se movem, portanto alcançam um recorte limitado de ponto de vista. Ainda assim, por serem a maioria muito antigos, já viram determinadas movimentações se repetirem à exaustão, bem como outras novas, o que vai construindo nestes personagens as narrativas de cada membro da família, antes de nos contar. No caso específico desta produção, ainda há, relacionado ao aspecto político, o fato da ideia do livro ter vindo de uma situação real e absolutamente trágica: a epidemia de suicídios de trabalhadores rurais no Rio Grande do Sul devido ao trabalho extremamente exploratório e às dívidas impagáveis e abusivas que muitos tinham. Nesse sentido, que será detalhado mais à frente, essa escolha narrativa tem um poder enorme de geração de sentido para comunicar

através da forma, do tom narrativo, dentre outras muitas possibilidades, os silêncios, a união, a dor, os sonhos, as histórias, as habilidades deste te recorte social brasileiro.

Outra categoria pensada para esta tese e que se mostrou bastante importante para observar este traço de alguns dos tipos de narrador da contemporaneidade recente é o que está sendo chamado aqui de “narrador entidade” e que se encontra principalmente no livro *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior. Nesta produção, extremamente política, sobre um recorte social pouco comentado no país, com inúmeras nuances e cenas impactantes, o último capítulo é narrado pela entidade Santa Rita Pescadeira, que, por ser uma entidade, tudo observou desde muito antes do momento em que a narrativa do livro começa. Ela viu as origens do que levaria ao desenrolar das cenas que nem mesmo os próprios personagens tinham como ter visto, inclusive por sequer terem nascido quando tais fatos aconteceram.

Essa estratégia narrativa dá à personagem a possibilidade de narrar de um ponto de vista muito mais completo a respeito das fundações não só das pessoas da narrativa propriamente dita como do ambiente que as cerca. Muito além disso, é uma das primeiras vezes, sem dúvida na qual uma entidade, foco maior das religiões indígenas e de matriz africana, ganha voz direta e argumenta, fala, sente, se indigna, se lembra. Narrativamente, essa amplitude temporal que a entidade possui dá a ela um tom de propriedade muito maior, enquanto, do ponto de vista político, este movimento tem uma potência muito grande no sentido de que a entidade não se comunica através de seu cavalo, mas sim com sua própria voz, direta, sem nenhum tipo de intermediação, existindo, portanto, neste plano diretamente.

Saindo um pouco da esfera de pensamento a respeito do narrador, outro aspecto que a tese aborda mais detalhadamente é a ideia das formas através das quais os personagens ganharam novas roupagens no contemporâneo recente, e para isso as obras escolhidas foram, além desta última citada acima, o livro *A árvore mais sozinha do mundo* (2024), de Mariana Carrara.

É latente em toda a obra que as personagens que narram as histórias estabelecem jogos entre presença e ausência, fala e silêncio, metaforizando — como leitura possível — a vida das personagens humanas, já que elas, estas personagens, são, todas elas, objetos ou personagens inanimados de diversas naturezas, como um espelho português, uma caminhonete, uma capa de proteção contra produtos químicos e uma árvore. Além deste movimento, a autora ainda imprime características humanas aos tons de fala destas personagens, imprimindo a cada uma delas não só uma humanidade, mas uma “escrita”, uma construção narrativa. Quem é narrado, o é enquanto narra. Com isso, a narrativa tem o poder

de criar um novo jeito de de criar, pertinente e totalmente inserido nas questões do contemporâneo recente, que abordaremos mais à frente.

É basicamente o que afirma Jerome Bruner, por exemplo, no seu ensaio “A Construção Narrativa da Realidade” (1991), sobre os conceitos narratológicos de canonicidade e violação:

Mas os enredos e as suas violações também provêm bases ricas para a inovação, como testemunha a invenção literário-jornalística contemporânea do enredo “yuppy” ou a formulação da violação do criminoso de colarinho branco. E isto é, talvez, o que torna o contador de histórias inovador uma figura poderosa em uma cultura. Ele pode ir além dos enredos convencionais, levando as pessoas a verem acontecimentos humanos de um novo ponto-de-vista, de uma maneira que elas nunca haviam “notado” nem sequer sonhado (Bruner, 1991, p. 11).

No entanto, e essa é exatamente a proposta da tese, além de um aspecto estético como esse, existe também, e nele mesmo, um aspecto político sério que se movimenta ao seu lado; importante e muito debatido aproximadamente entre 2014 e 2021, que é imensa necessidade de permitir a fala de personagens marginalizados, mas que sempre estiveram ali, participando ativamente dos campos de batalha possíveis para a existência, a criação e a propagação da literatura, da vida e da história. Para a execução do que aqui se propõe, e mais uma vez, a primeira certeza é a de que não é possível que este trabalho seja de mapeamento de, por exemplo, quantas obras foram produzidas neste período usando ou não um aspecto político como procedimento estético.

Nela, interessa muito mais observar quais procedimentos já foram usados e onde é possível chegar lendo a literatura através da lupa do pensamento político do período recortada. Hoje, depois de tanto tempo de pesquisa, é possível afirmar que essa interferência é muito mais profunda do que parecia quando a ideia era apenas algo que acordaria alguém de madrugada. Já é possível afirmar que determinadas “estruturas” literárias passaram por enormes reestruturações e foram alvo de grandes movimentações estéticas quando trabalhadas ou lidas sob este ponto de vista. Por isso, selecionei três categorias literárias para observar mais detidamente: a temporalidade, a narrativa e a personagem, pensando como a produção de pensamento do contemporâneo interfere nelas, especificamente.

Claro, provavelmente esta escolha me pareceu sensata pela sensação, até o momento da decisão inicial, de que estas eram as três categorias mais afetadas pelo pensamento político do contemporâneo recente. Apostando nessa perspectiva, segui com a pesquisa e encontrei inúmeros procedimentos estéticos ora novos — em função do uso de tecnologias inéditas e pertinentes ao período —, ora relidos, ora ainda usando esses tais temas da

contemporaneidade como ponto de partida e como método para dessacralização de estratégias de escrita há muito conhecidas e pouco maculadas, como a trajetória do herói.

2. Interseções entre Pensamento e Narrativa no contemporâneo recente

Alguns aspectos importantes sobre a Narrativa

Muito provavelmente, a narrativa, o ato de narrar, o narrador, porque narrar, como narrar, para que narrar são alguns dos temas mais observados pelo pensamento literário há séculos. Atrás de referências nesse campo, é possível chegar até a *Poética*, de Aristóteles, por exemplo, que constrói um pensamento bastante denso sobre a Epopeia, gênero narrativo central da época, opondo-o, por exemplo, ao texto lírico e ao texto dramático. Dando um grande salto, em muitos outros períodos da história da humanidade houve um interesse muito grande do pensamento e das ciências pela narrativa, principalmente na era moderna e contemporânea, inclusive por áreas não literárias, como a psicanálise e a análise do discurso.

Autores como Benjamin, Adorno, Barthes, Bruner, Freud, Lacan (mais focado na ideia de narrativa pessoal e do que ela diz sobre o enunciador), Lukács, Silviano, dentre muitos outros ao redor do mundo, se debruçaram sobre este elemento/gênero literário de maneira bastante aprofundada e, cada um, sob um aspecto distinto dele. Digo elemento/gênero porque é possível analisá-la, a narrativa, pelos dois prismas: ora como elemento de uma produção, ora como marca de um modo de fazer literário. Quando observada sobre o primeiro olhar, desvelam-se estratégias que vão intervir no fluxo da leitura, na retenção da atenção do leitor, em algumas das principais marcas de inovação do texto literário, dentre diversos outros aspectos. Já quando analisada pelo segundo ponto de vista, nos dá, e muito, sobre as distinções entre o texto narrativo e o texto lírico, suas aproximações, as formas através das quais se manifesta fora da escrita, e por aí vai.

Marca fortíssima de uma época, quase uma foto de interpretação debulhada, lenta, cuidadosa de um período, de um movimento, de um tempo e suas características, a narrativa, por vezes, por similitude ou discordância, pode ser tranquilamente um dos elementos mais potentes para se observar e se compreender uma época. É o que ocorre no século XVIII, por exemplo, com a narrativa romântica. É fato que esse grupo de estratégias de escrita virou o bibelô da burguesia recém posta no lugar de “dona do mundo” pelo mundo afora, inclusive por aqui. E é aqui também, e também é fato, que, com o passar do tempo, os analistas percebem que essa foto era tão marcada pelo que mostrava do que pelo que escondia, percepção usada, em forma de chiste, principalmente pelo realismo do século XIX, como estratégia estética e política.

Mesmo que esse movimento ocorra mais fortemente em determinados momentos

históricos do que outros, ainda assim, vale o risco dizer que ela está presente como marca das preocupações, das atrocidades, das ideias, das mudanças, dos conservadorismos e das inovações de uma época. Ou de todas. Assim sendo, e aqui entra um ponto central para esta tese, a narrativa carrega consigo, repito, por similitude ou discordância, traços fundamentais do pensamento do tempo no qual ela se insere. A questão é, também existem níveis e formas distintas através das quais os autores, autoras e suas narrativas podem se inserir no pensamento político de uma época. Por vezes o tema insere, por si só, a narrativa neste cenário, por vezes uma personagem, por vezes, ainda, um título, mas é possível ir mais longe: existem narrativas, principalmente no contemporâneo recente, por exemplo, que permitem/instigam/recebem/convidam o pensamento político da época, para modificá-la por dentro.

Tratando sobre narrar, não é possível também esquecer de certo traço de prazer ou necessidade. Para muitos autores e autoras, narra-se por uma questão de sobrevivência, de saúde mental, de necessidade de expressão — seria preciso outra tese para pensar porque se narra. Para outros ainda, narrasse por certa diversão, assim como também se diverte quem se vê diante de uma narrativa que já foi escrita. Porém, dentre esses motivos para se escrever, se narrar, o que mais nos interessa aqui é aquele que impele ou obriga o autor ou a autora a escrever pela necessidade e possibilidade de criar um texto que possa interferir no seu entorno politicamente. Esse tipo de narrativa tem um potencial enorme de disrupção, muito mais do que aquela que possui finalidades que não passem pela linguagem.

É exatamente o que ocorre no contemporâneo recente. Neste período, nos últimos dez anos, portanto (2014 a 2024) houve um considerável crescimento na discussão, teórico-acadêmica e popular, nas ruas, nos bares e nos ambientes escolares, por exemplo, a respeito das questões relacionadas aos povos e/ou segmentos sociais minorizados no país, bem como as inúmeras mazelas pelas quais estes grupos passam. Não que isso tenha sido exclusivo destes dez anos (nem de longe, na verdade), mas é flagrante o “boom” da frequência destas discussões em quais ambientes.

Depois de muitos e muitos (e muitos) anos de pressão popular, de atrocidades cometidas, de movimentos com e sem resposta, de gente morta e de gente chegando a lugares nunca antes acessados, no contemporâneo recente, nem os veículos de comunicação, atuais ou tradicionais conseguem mais se furtar a entrar nessa discussão. Claro, por ainda fazer totalmente parte da estrutura que mantém o motivo das lutas vivo, estes mesmos veículos, mesmo que façam tal movimento, geralmente o fazem como uma criança de colo, que balbucia mal e tenta andar de um cômodo a outro sem muito sucesso. No entanto, em relação

aos traços específicos da narrativa e ao fato da impossibilidade de “fingir que não sabia”, a isso sim deve-se um sorriso, mesmo que discreto.

Desde esse ponto da discussão, já é possível perceber a relação muito íntima que existe entre a disseminação destes elementos do pensamento contemporâneo e a literatura no sentido de que, por estarem ligados, ambos acabam sendo “alvo” de dinâmicas parecidas de produção e veiculação. É o que afirmam, por exemplo, os pesquisadores Tânia Mariza Kuchenbecker Rosing e Cleber Nelson Dalbosco, quando dizem:

Não só a narrativa, mas também a cultura e a maneira de disseminá-la são potencializadas enquanto dependentes de processos de comunicação midiática. Desse modo, no transcorrer do século XX, inclusive a narrativa cinematográfica apresenta mudanças. Essas mudanças são também denominadas “narrativas pós-modernas”, em que as histórias em “quebra-cabeças” ganham expressão acentuada, oferecendo constantemente perguntas ao invés de prontas respostas (Rosing; Dalbosco, 2019, p. 30).

Um adendo pessoal: particularmente, esse é um dos momentos do trabalho de pesquisa que mais me diverte, que ocorre quando a pesquisa concorda apenas em parte com a referência que utiliza. Parece claro que a movimentação descrita de fato ocorre como posto, mas não de todo, ou não até agora. O que uma observação mais detida do contemporâneo recente permite observar muito claramente é que, aqui, importam bem mais as respostas do que as perguntas. Respostas diretas, por afirmação, por dado histórico, por processos de metaforização. São muitos os caminhos. Existe uma vontade de dizer, uma necessidade de dizer, e mais do que isso, uma necessidade de ser entendido. Em nome disso criam-se as cenas, complexificam-se os personagens, diversificam-se os cenários, misturam-se os tempos. Marcas do contemporâneo recente, sem dúvidas.

Curioso pensar que esse traço do contemporâneo recente, apesar de latente neste período, já é “previsto” em observações já mais antigas de narrativa, como a de Adorno, no seu *Notas de Literatura I* (1962). Neste texto, além de diversos outros pontos sobre literatura e seus diversos elementos, o autor observa algo como de onde viria a necessidade de narrar:

Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo [...]. (Adorno, 2003, p. 57).

Muito em função desse cenário, em relação à produção, publicação e uso como

personagens centrais, a comunidade preta, por exemplo, experimentou e experimenta um crescimento, ainda que modesto, de sua representação, o que evidencia alguma relação entre a mudança do entorno e a produção literária que a comporta¹. Sendo assim, parece correto afirmar que esse traço do tempo já se evidencia de maneira bastante clara na produção literária brasileira, mesmo que ainda em números e porcentagens insuficientes. Mas não só por aí.

Como dito acima, a narrativa, quando entendida enquanto elemento, enquanto componente essencial da produção de um texto literário (não lírico ou dramático, para manter-se na subdivisão aristotélica), possui um potencial monstruoso de inovação do texto literário em si. Pensar na narratividade, no narrador, na estrutura da narrativa parece, ainda mais em tempos de efervescência política, um ótimo caminho, senão um dos melhores, para o autor ou autora que busca inovação. Sendo isso verdade, uma das características mais louváveis da literatura produzida no contemporâneo recente é justamente esse duplo movimento de conseguir, ao mesmo tempo, lograr inovações estéticas diversas e jogar com, contribuir com e ser atravessado por questões políticas absolutamente ligadas ao cotidiano popular mais imediato.

Sim, o jovem brasileiro ainda consome muito menos literatura do que música e cinema, por exemplo; sim, não é comum ver as livrarias lotadas de pessoas na casa dos 16 anos; sim, um filme tem mais potencial de fazer um jovem ler o livro no qual ele foi baseado do que este livro por si só ser atrativo ideia de que vai fazer com que esse jovem compreenda melhor determinadas esquinas sociais. No entanto — e isso a prática docente me mostrou e me mostra diariamente —, as salas de aula, em qualquer “nível” da educação brasileira, estão cada vez mais cheias de indivíduos que se importam cada vez mais com essas lutas, porque, muitas vezes, já é a luta deles acontecendo ali diante dos olhos. Ao mesmo tempo, existem comunidades mais específicas, como os geeks, por exemplo, que se interessam muito por essas pautas muito devido ao fato delas estarem sendo tratadas aberta e diretamente nas horas que eles consomem. Mas isso é outra questão.

Importante ressaltar que, nesse ponto específico, a palavra “narrativa” refere-se muito diretamente às formas do narrar, às estratégias que os autores/as autoras usam para

¹ Matérias e artigo a respeito:

<https://almapreta.com.br/sessao/literatura/editoras-independentes-aceleram-o-crescimento-de-publicacoes-de-pessoas-negras/> ;

<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/participacao-de-autores-negros-na-literatura-tem-avancado-no-brasil/> ; <https://jornalfato.com.br/cultura/brasil-tem-aumento-de-publicacoes-com-personagens-negros,406495.jhtml> ;

DALCASTAGNÉ, Regina. Quando o preconceito se faz silêncio: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Gragoatá*. n. 24, p. 203-219. Niterói, 1. sem. 2008.

potencializar, acender, ascender, destruir, reconstruir, reorganizar esse ou aquele aspecto do tempo ou da linguagem, e essas estratégias também são dramaticamente ligadas ao que está mais vivo do ponto de vista político e teórico em determinada época. É um duplo movimento, na verdade, já que na mesma proporção que as estratégias estéticas de narração têm o poder de interferir em discussões em ambientes sociais de existência, estas entram de maneira muito viva e ativa no texto literário. Difícil — e desnecessário — dizer quem leva a que, basta saber, pelo menos por hora, pelo menos aqui, que ambas interferem uma na outra de forma muito potente e disruptiva.

Assim como as personagens, as cenas, as descrições geográficas e históricas, no caso de narrativas que se passam em momentos e lugares muito nitidamente marcados, e, por exemplo, a citação de alguma personalidade ou pessoa importante no enredo, o que situaria a narrativa em determinada época, sem dúvida as estratégias estéticas de produção narrativa também a situam em determinado tempo/espço. É o que ocorre com a ironia realista, ou com a velocidade moderna, ou com o certo regionalismo moderno de 1950, ou ainda com a “serialização”² no contemporâneo recente, assim como sua disposição pela elaboração de tipos disruptivos de narrador, seu enorme interesse por algo de biográfico ou autoficcional e, principalmente, a quase onipresença de forte teor político e teórico nas suas produções.

Outro traço visível com facilidade é o fato de que, pelo menos em um recorte considerável de produções do período, tanto ou mais do que político, tem uma disposição muito grande ao jogo e à produção diretamente ligada a aspectos teóricos de diversas áreas, principalmente aquelas que se relacionam mais diretamente com o pensamento político do período. Poucas linhas atrás, comentou-se sobre “teor político e teórico”, de forma mais geral; estas agora focam mais no quanto as teorias construídas no período têm um peso bastante relevante na produção literária dele. Só neste trabalho, e só sobre parte das questões possíveis de serem abordadas, muitas delas serão abordadas.

Por vezes, como será constatado mais à frente, uma questão política salta na frente de uma questão teórica, e vice-versa, ocorrendo, ambas, em momentos distintos, na mesma proporção em que também aparecem reunidas. Explico: por vezes uma produção do contemporâneo recente se vale de uma experiência do autor/autora ou da personagem, de uma circunstância específica, de uma cena presenciada dentro ou fora do livro que marca autor/autora ou personagem, mas que não é percebida por ele ou passada ao leitor de forma organizada em torno de uma teoria. É uma cena, “apenas”, que, exatamente por isso, tende a aproximar o leitor da narrativa, sendo precisamente um dos lugares onde mora a emoção.

² Este termo será largamente abordado mais à frente.

No entanto, gerando um outro campo vasto de sentidos, a literatura do contemporâneo recente também se vale de conhecimentos organizados deliberadamente para serem compreendidos através de uma lupa política. É o que ocorre com a estratégia narrativa do *O Último Ancestral* (2021), que deliberadamente é pensada como tal a fim de questionar (ou atualizar ou reestruturar) a teoria da trajetória do herói. Ou ainda o que ocorre no *No muro da nossa casa* (2024), no qual a estratégia narrativa da autoficção é escolhida e utilizada deliberadamente para dar conta de todos os silêncios e de todas as fabulações necessárias para a elaboração, através da memória e do desejo, da narrativa que a mente tanto tentou apagar por autopreservação.

Esses são dois bons exemplos de momentos em que produções da literatura brasileira do contemporâneo recente se valeram, consciente e deliberadamente, de aspectos teóricos (também políticos, mas mais abertamente teóricos, nesses exemplos) para que a narrativa produzida comunicasse mais por sua forma. Não é exatamente uma cisão, já que, em ambos os casos, por exemplo, o racismo no primeiro e a tortura no segundo ainda são pontos temáticos centrais para as narrativas e de cunho absolutamente político. Só julgo importante deixar claro que estas duas instâncias aqui analisadas (o teórico e o político), ainda que estejam sempre juntas na concretização da escrita das produções aqui observadas, trabalhando em lugares e criam interferências distintas em cada momento de participação das narrativas.

Daria certo trabalho encontrar um momento da produção literária brasileira (ou humana) que não tenha algum ímpeto de crítica, de observação política acentuada do período no qual ela foi escrita. A diferença talvez seja o fato de que alguns recortes de alguns movimentos, por exemplo o já citado momento da produção romântica do século XIX que é absolutamente burguês, de folhetim, muitas vezes consumidos pelo público feminino para aliviar o tédio da vida de uma mulher deste período, falam pelo silêncio. Falam pelo que outros tempos e outras questões vão perceber que deveria/poderia ter sido trabalhado e não foi. Ou seja, para alguns momentos da produção literária, a relação com aspectos políticos de seu tempo chega depois.

Por outro lado, há a produção literária de um período que escreve “pura e simplesmente” (se é que é possível achar momentos literários que sejam assim), por exemplo, com uma descrição vasta do tempo, da cidade, da roupa, dos ritos e, com isso, dar um parecer quase fotográfico do período, que vai ser usado como alvo ou empurrão para os mais variados tipos de observação do período. Além disso, o tempo, aquele tempo, aquela produção literária, daquele momento, produzir pensando nos aspectos políticos que a cercam, como o faz o contemporâneo recente, no recorte aqui trazido.

É importante, no entanto, ressaltar que essa movimentação, essa predileção política do contemporâneo recente não é (mesmo) um traço de ineditismo para a produção literária. Claramente, o contemporâneo recente não é o momento histórico que inaugura esse movimento, mas se insere nele. Adorno comenta longamente sobre esse ímpeto que a literatura contemporânea (dele) teria de ser objeto de questionamento político, de observação social, principalmente, em sua visão, através da forma:

O encolhimento da distância estética e a consequente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir (Adorno, 2003, p. 63).

Sabe-se que Adorno, com essas linhas, fala da literatura contemporânea de si, mas este trecho especificamente poderia ser, de maneira absolutamente confortável, um resumo, uma epígrafe deste recorte da literatura produzida no contemporâneo recente. É como se esse trecho tivesse ficado esperando todos esses anos para fazer seu total sentido entre 2014 e 2024: a “realidade demasiado poderosa, que deve ser transfigurada no plano real” é exata e precisamente o que este recorte de produção literária do contemporâneo recente tenta atacar (e ataca). Cada segmento no seu front, no seu flanco, realizando as reuniões e os acordos necessários, quando possível. Isso sem esquecer que esse campo de combate é literário, dentre outras razões, porque essa realidade é “uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir”.

Esse último trecho ressalta enormemente outro traço desta literatura, que é uma busca curiosa, de linguagem, também por aspectos formais. Nela, parece existir uma reestruturação da forma dentro da forma. Há um enredo, há um narrador, há um cenário, há uma temporalidade, mas cada elemento desse passa por uma observação, por um ímpeto de reestruturação, por uma possibilidade de renascimento expressivamente grande. Em comparação grosseira, é diferente dos concretos propondo a obliteração da forma. Por vezes o enredo se assemelha ao roteiro de uma série, por outras o tempo não é linear, mas circular, por outras ainda a narrativa literária se confunde com a narrativa pessoal dos autores e autoras, mas tudo isso ainda dentro de um objeto que ainda “tem cara de” romance.

Essa estratégia se mostrou muito potente, inclusive, porque mais paulatina, mais sutil, mais sorrateira: não há um susto inicial, um rompante, como quando se está sonhando e sonha-se que cai. Há na verdade a o ímã da capa, do título e tudo mais que se pode usar a favor neste sentido mercadológico, que leva o leitor a um “romance normal”, ou a “um livro lindo”, e o oferece todo este universo tratado aqui: de adaptação, recriação, reestruturação,

destruição, renascimento, observação e, principalmente, crítica da literatura e, mais centralmente, do tempo na qual ela está sendo produzida. Sobre isso comentam (aqui mais uma vez) Tânia Rosing e Cleber Nelson Dalbosco:

É, portanto, na narrativa, mais enfaticamente no conteúdo, no enredo, que reside a força das histórias. A expressividade desse conteúdo, que ora vigora em páginas estáticas impressas, ora no recurso da imagem em movimento, em uma profusão quase interminável de efeitos intersemióticos, não é o principal a fazer de uma narrativa uma narrativa. É a representatividade, a capacidade de abarcar o imaginário e significar e, conduzir a experiência das pessoas que tomam contato com as histórias que fazem com que algo sobreviva e tenha valor cultural. (Rosing; Dalbosco, 2019, p. 34).

Além deste aspecto da narrativa e principalmente das narrativas no contemporâneo recente, um outro ponto a esse respeito não pode, em hipótese alguma, não ser tratado aqui, que é o que ocorre, com grande frequência neste período, a respeito do termo “narrativas” se referir às narrativas políticas e históricas. É nítido que estes dois conceitos não se confundem: as narrativas históricas e as literárias são instrumentos de produção de sentido abertamente distintos, sendo o primeiro com um compromisso muito mais histórico enquanto o segundo, absolutamente artístico. No entanto, não de hoje, mas muito mais hoje, essas duas categorias de representação textual de algo que ocorreu no domínio da realidade ou da linguagem também se entrelaçam e de interpenetram em diversas circunstâncias.

No contemporâneo recente, a narrativa literária, muitas vezes, se relaciona diretamente com a “recontação” ou com o resgate de narrativas históricas apagadas por interesses políticos do poder. Sem dúvida, um dos aspectos mais proeminentes do contemporâneo recente é a retomada do discurso, da voz, do reconhecimento da existência de povos e de culturas historicamente explorados, como os povos africanos, afrodiáspóricos e originários. Sobre isso, a professora Azoilda Trindade, a respeito da relação entre esse combate e os valores civilizatórios afro-brasileiros, que serão abordados de forma muito mais elaborada mais à frente, comenta que:

Ao redescobriremos os valores civilizatórios afro-brasileiros, podemos compreender que vivemos embates terríveis, sociais e históricos, determinados pelo racismo. Perceber que não estamos condenados a um mundo euro-norte centrado, a um mundo masculino, branco, burguês, monoteísta, heterossexual e hierarquizado. Outros modos de ser, fazer, brincar e interagir existem (Trindade *apud* Silva, 2021, p. 53).

Aqui surge um dos pontos centrais para esta tese: um outro olhar para ideia de narrativa literária através do seu viés político, menos falado pela visão mais teórica de literatura nos últimos anos, na mesma proporção em que se observa o quanto a narrativa literária também tem colaborado significativamente na ideia de narrativa histórico-política. A

proposta passa por pensar como o contemporâneo político acrescenta nas formas através das quais as narrativas do mesmo período comunicam e como estas podem ser utilizadas para pensar o contexto político disso que está aqui sendo chamado de contemporâneo recente. Esse pensamento acha concordância na fala de um dos intelectuais mais importantes do Brasil nos últimos anos, Nego Bispo, que chega a utilizar a expressão “guerra de narrativas” para tratar do assunto, quando afirma, em palestra na USP, em 2023:

Eu preciso dizer o seguinte: se hoje, hoje, agora, eu estou aqui, mas se chegar dez pessoas lá na minha casa, dez... come, bebe e dorme, porque a nossa casa é grande, a nossa cozinha é grande, a nossa panela é grande. Aqui na cidade, por mais generosos que sejam nossos amigos... Guilherme é super generoso, me hospedei na casa dele... mas a casa dele não cabe dez pessoas pra comer, beber e dormir. E ele ganha um salário vinte vezes maior do que o meu, que é um salário mínimo da aposentadoria rural. Mas a minha casa é maior do que a dele, porque a minha casa é feita para recepcionar, não é feita só pra mim dormir. Então esse povo da cidade que fica dizendo que é rico, na casa dele não cabe a mãe! Que riqueza é essa? Então, para concluir, dizer que nós precisamos entrar valendo nessa guerra das narrativas. Pobres são vocês que não podem receber os amigos, pobres são vocês que não podem passar um dia sem trabalhar, pobres são vocês que são escravos do sistema colonialista, porque trabalhar... trabalhar é castigo, está lá na Bíblia. Eu sou é vagabundo. Eu gosto é de vadiar (BISPO, 2023. Grifo nosso).

Considerando, como Bispo, a existência mesma de uma “guerra” nesse sentido, há, portanto, a necessidade de um posicionamento a respeito dela, a certeza da existência de um inimigo e, por fim, a certeza de que ele sabe de tudo que sabemos a respeito da situação. Dentro desse cenário, o que será abordado mais detalhadamente muito em breve, tanto a teoria, quanto o pensamento político quanto a literatura do contemporâneo recente trabalham, com interseções, metáforas, estudos, eventos, palestras, produções editoriais e mais diversas outras estratégias no sentido de fazer frente ao combate dos cenários de poder que nos trouxeram até aqui, em uma belíssima (e complexa) organização, na direção do que, muitas vezes, tem um cheiro de construção do futuro.

O Averso da Pele (2020)

Valores civilizatórios afro-brasileiros: Ancestralidade

Inegavelmente, a quantidade de teorias a respeito de questões políticas e sociais produzida no contemporâneo recente, ou até um pouco antes dele, que tiveram poder de mover drasticamente, ou dar sustentação a essa movimentação, é gigantesca e impossível de ser mapeada ou utilizada em sua totalidade em um só texto de forma a respeitar o cuidado que trabalhar com estas questões exigem. Sabendo disso, esta tese seleciona alguns destes aspectos teóricos e políticos do contemporâneo recente — e um pouco antes — que acabaram

tendo uma frequência considerável em produções deste recorte cronológico.

Por hora, detalharemos mais a Ancestralidade, que aparece pela primeira vez com tal no ano de 2006, quando a professora Azoilda Loretto da Trindade (Azo, como era conhecida entre os seus e as suas), desenvolve um completíssimo e muito sensível pensamento sobre o que chama de “Valores e referências afro-brasileiras”, que se tornará a chave epistemológica chamada de “Valores civilizatórios afro-brasileiros”.

Através deste trabalho, Azoilda propõe pensar as particularidades dos traços culturais brasileiros perpassados pela imensa influência dos povos africanos na formação do Brasil, metonimizado na figura de seu povo. É como um raio-x do povo e da cultura do país, mas sobre a ótica do que os povos africanos que aqui desembarcaram compulsoriamente trouxeram de sua terra e aqui depositaram ao longo de séculos. Esse parece ter sido, inclusive, lendo a linha de raciocínio, o pensamento inicial: o mapeamento e a observação, delicados e criteriosos, dos aspectos relacionados à negritude especificamente que nos formam enquanto povo. Sobre isso, vale um parêntese importante.

Azoilda não pensa que os valores afro-brasileiros referem-se à construção cultural afro-brasileira, mas brasileira, como um todo. Em suas próprias palavras:

Todos, absolutamente todos, se relacionam, afinal, temos... valores que esperamos introduzir e/ou fortalecer no nosso cotidiano. Sabemos que não só os/as afro-brasileiros/as carregam a alegria no coração como um valor existencial. Contudo, é importante ressaltar esse aspecto, no caso deste projeto, porque, se não tivermos consciência das várias ascendências que coexistem dentro de nós, seremos brasileiros cindidos, com fendas existenciais, com vergonha, de cabeça baixa, sem autoestima. Estamos nos referindo à autoestima da nossa brasilidade. Rompendo com o racismo que marca nossa brasilidade e valorizando a nossa afro-brasilidade, trabalhamos na direção do orgulho, da positividade de ser brasileiro. Ora, todo mundo tem, no Brasil, um pouco de africano dentro de si. Todos temos a África dentro de nós! (Trindade, 2006b, p. 17-18).

Neste raciocínio, Azoilda não prefere ou pretere um segmento ou um povo ou uma origem, colocando, assim, a “culpa”, a responsabilidade do processo que combate no racismo, que envergonha, que agride, que mata, que emburrece, que endurece e que, em sua visão, impede o reconhecimento positivo e o orgulho de um povo, o nosso, em assumir que tem o que tem e que é o que é. E ver beleza nisso. Esse pensamento, no contemporâneo recente, tem um peso gigantesco, porque justifica um dos mais graves problemas do país: a recorrente percepção de “inválido”, de “menor”, de “pior” relacionado a tudo que se refere às suas maiores qualidades, como seu povo, sua diversidade, sua “malandragem”, dentre outros. Não satisfeito em detectar o problema, o pensamento em questão apresenta uma solução: conhecer, reconhecer, lembrar, exercer, respeitar e cultivar — como uma plantação mesmo, com cuidado, rega diária, tosa regular etc. — os traços de brasilidade que nos unem e que têm

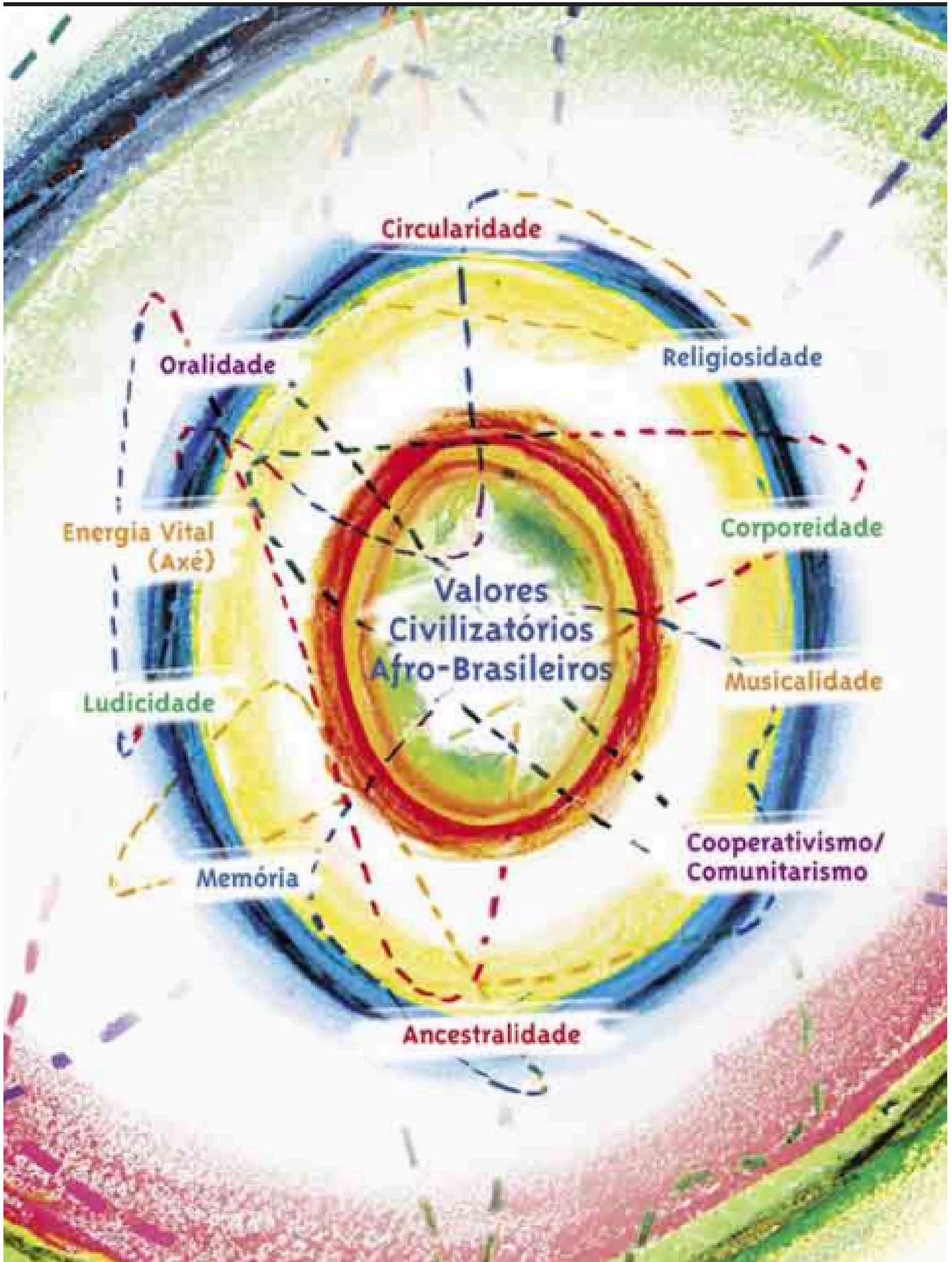
origens, ao fim e ao cabo, muitíssimo claras.

Não quero parecer simplório e criar a sensação de que aqui se utiliza o discurso do “se orgulhe do que você é e seja feliz com isso”. Não é do que se trata. Trata-se, na verdade, de compreender que, sim, há muito do que se envergonhar na nossa formação, há muita gente a quem pedir desculpas e baixar a cabeça, há muita gente a que se devia ter ouvido ao invés de falar de forma patológica como o mundo é, e pior, como uma parte do mundo pensa que o mundo é. Como é o jeito certo de pensar como o mundo é. No entanto, há o que foi feito com isso, há uma alegria, há uma história secular de lutas de muitos povos e segmentos sociais, que dura até hoje, inclusive, há uma certa diplomacia, há um respeito próprio. Parece que o centro da ideia, portanto, é perceber que, na verdade, não se tem escolha. Resta se ver como resultado de um processo ambivalente e contribuir com a construção de uma ideia de nação (finalmente) ou repetir (inutilmente) mil vezes para si mesmo que se é de outro lugar e continuar alimentando muito do que há de pior no que se refere às relações sociais do contemporâneo.

Nas palavras da professora Azoilda Trindade:

Temos valores marcados por uma diversidade, somos descendentes de organizações humanas em processo constante de civilização — digo processo, e não evolução. Como afro-brasileiras e afro-brasileiros, ciosas/os e orgulhosas/os dessa condição, em diálogo com valores humanos de várias etnias e grupos sociais, imprimimos valores civilizatórios de matriz africana à nossa brasilidade, que é plural (Trindade, 2015, p. 143 *apud* Silva, 2021, p. 53).

Assim sendo, pode-se ler estes valores como o grupo de elementos que contribuem para construção de características presentes em todos os segmentos do povo brasileiro, e que vêm dos povos e das filosofias africanas e afrodiaspóricas, sendo que parte de sua gigantesca importância é evidenciar que “outros modos de ser, fazer, brincar e interagir existem” (Trindade, s.d. *apud* Silva, 2021, p. 53). Sobre essa teoria de composição e necessidade de reconhecimento de si do povo brasileiro, segue a representação visual de tais valores:



Conhecendo, então, o universo de pensamento no qual está contida a proposta dos valores civilizatórios afro-brasileiros, é possível navegar (ou girar ou dançar) mais confortavelmente e mais especificamente sobre alguns deles que aqui nos são mais caros. Começemos pela Ancestralidade.

O conceito de Ancestralidade inevitavelmente passa pela ideia de memória, de referência e de reverência, portanto passa também pelos conceitos de história e de narrativa, o que nos leva às interferências historicamente violentas do poder. De maneira extremamente direta, esse raciocínio coloca a ancestralidade e a violência do poder em polos diametralmente opostos da equação, e por isso mesmo serão tratadas aqui como tal.

A ancestralidade, no campo semântico dos valores civilizatórios afro-brasileiros, mais na superfície, refere-se ao conhecimento, ao respeito e à valorização das histórias, da história, daqueles que nos antecedem. Nas palavras de Azoilda:

Ancestralidade: O passado, a História, a sabedoria, os olhos dos/das mais velhos/as tomam uma enorme dimensão de saber-poder, de quem traz o legado, de quem foi e é testemunha da História e também sobrevivente. A dimensão ancestral carrega o mistério da vida, da transcendência. (p. 100).

Se está vivo porque existe uma linhagem da qual se faz parte. Do ponto de vista religioso, mais especificamente das religiões de matriz africana e originárias da América do Sul, a Ancestralidade é uma fonte de conhecimento, de proteção, de armazenamento de informações e, pelos mesmos motivos, de reverência. Reverencia-se o mais velho porque ele sabe mais, porque ele viu mais. Ponto final.

Sendo, portanto, o conhecimento a matéria maior deste poder (oposto ao outro, que ele combate) e desta reverência, trata-se de uma ligação indissociável com a memória e com a narrativa, por motivos óbvios: é preciso guardar a informação e é preciso passá-la. Ancestralidade (conhecimento/memória/narrativa) é proteção, é poder, é autodefesa, é um artifício do intelecto, do espírito e do povo para perdurar, para permanecer, e, principalmente, para se melhorar.

Presença de aspectos políticos do contemporâneo recente na sua construção narrativa

Este será — palavra de honra — o último preâmbulo para preparar o terreno para uma observação mais detida do *corpus* literário desta tese. Há, como dito, uma divisão analítica para a observação da interferência do pensamento político do contemporâneo recente em sua literatura, representada pelas categorias narrativa, personagem e temporalidade. Disso

sabemos. Porém, julgo importante ressaltar que é claro para este texto que essa organização não passa de uma estratégia metodológica utilizada para dar conta de observar cada categoria de forma mais detida e cuidadosa. No entanto, isso não significa, e não poderia significar, uma ideia pueril de que estas categorias são, de maneira nenhuma, totalmente apartadas ou apartáveis.

Haverá momentos na leitura do *corpus* literário desta tese em que um ou outro traço será mais detalhadamente observado pelo ponto de vista da personagem ou da temporalidade, mas é imprescindível lembrar que a manipulação da temporalidade e a construção da personagem são, indiscutivelmente, ações que interferem diretamente na construção narrativa da obra. Afinal, o termo “narrativa”, enquanto palavra guarda-chuva para “estratégias de escrita”, abraça todo tipo de ação, plano, método de escrita que tenha a finalidade de elaborar uma produção literária em prosa (tão estranho usar essa terminologia em 2025...).

Sendo assim, é importante deixar claro que este texto entende que uma manipulação específica da personagem é uma escolha narrativa, assim como um jogo de temporalidade também o é. Portanto, quando se escolhe aqui a estratégia metodológica de observar aspectos da “narrativa” mais detidamente, por isso de forma segmentada, o que se faz de fato é pensar escolhas de condução de tom narrativo, de fluxo, de fôlego, de ritmo, de comentário, de organização e principalmente de determinados elementos que passam por questionamentos de estruturas narrativas já canônicas.

Portanto, sem assombro: haverá momentos em que um livro será mais analisado por um de seus personagens ou por sua temporalidade, mas aqui é sabido que esses elementos também compõem a estratégia narrativa, ou seja, por tabela, ainda estaremos, em certa medida, falando de narrativa o tempo todo. No entanto, no fim das contas, também é posto aqui que essas categorias geram tipos diferentes de contato e de reação, e por isso julgou-se importante observar essas produções, pensando nestas categorias, de maneira segmentada e tentando deixar o mais claro possível quando uma salta aos olhos mais do que outra. Era importante evidenciar que o imbricamento é fato, mas também que existe uma malícia, uma delicadeza, um cuidado, um detalhe, uma esquina que por vezes ressalta, por debaixo dos panos, uma categoria mais que outra.

A primeira produção literária observada aqui mais detidamente será o *O Avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório, e, por hora, mais especificamente pensando os efeitos de linguagem que a relação que este texto estabelece com traços políticos e teóricos característicos do contemporâneo recente gera na construção narrativa. No livro, acompanhamos a vida de Pedro, um homem negro que cresceu no Rio Grande do Sul, filho de

Henrique, um professor de literatura, também negro, apaixonado por livros e por palavras, e de Martha, também negra, que sai de casa quando ele era ainda criança. A narrativa começa — e isso será muito importante mais à frente — com Henrique morrendo e com Pedro refletindo sobre sua infância e sua relação complexa com o pai, um homem que, apesar de amoroso, carregava muitas dores e frustrações.

Henrique era um homem que, mesmo sendo culto e dedicado, enfrentava grave racismo em seu trabalho como professor em uma escola predominantemente branca. Ele tenta proteger Pedro dos mesmos preconceitos, ensinando-o a se impor através do conhecimento e da literatura, mas quase nunca consegue blindá-lo da violência racial que permeava suas vidas.

Pedro, já adulto, vive em Porto Alegre e é casado com Marina, uma mulher branca de classe média, com quem tem um relacionamento amoroso, mas também marcado por tensões raciais não ditas. Marina, apesar de amá-lo, não compreende totalmente as experiências de Pedro como homem negro, o que gera um distanciamento silencioso entre os dois. A vida de Pedro muda drasticamente quando ele recebe a notícia de que seu pai foi assassinado pela polícia em uma abordagem violenta e injustificada. A morte de Henrique, um homem pacífico e intelectual, choca Pedro e o lança em uma jornada de luto, raiva e busca por justiça. Não aquela justiça franca, aberta, gritada, como indo à imprensa, por exemplo, mas ao contrário: procurando compreender, lidar com e lutar contra as interpretações que têm sobre o ocorrido de forma muito mais individual, mais psicanalítica, digamos.

Ao investigar as circunstâncias da morte do pai, Pedro se depara com a brutalidade do sistema policial e a impunidade que cerca casos de violência contra homens negros, principalmente na região onde vive: um bairro de classe média-baixa de Porto Alegre. Ele tenta entender o que aconteceu na fatídica noite, mas esbarra em burocracias, omissões e descaso das autoridades. Enquanto isso, revive memórias da infância, lembrando os momentos em que seu pai o ensinou a amar os livros e a resistir através da educação, assim como lembra das vezes em que o viu ser humilhado por diversos motivos, mas todos eles sociais ou raciais.

Essas lembranças se entrelaçam com a dor do presente, e Pedro começa a questionar sua identidade e o peso de ser um homem negro no lugar onde vive. Não como se ele não soubesse. É claro no texto que ele sentiu na pele inúmeras vezes o que tudo isso significa, mas, neste momento, a diferença é que parece haver uma busca deliberada por compreender o entorno do tema, os “porquês”, os “para quês” e principalmente o “como lidar” com o assunto. Parece surgir um interesse quase obsessivo sobre o racismo e suas vicissitudes, tanto

ou mais sobre todas as vezes em que ele já esteve imerso, como alvo, nestas práticas e, finalmente, sobre como lidar/reagir com/a tudo isso. “Tudo” no sentido de cenário, realidade, trauma, enfim, todas as esferas possíveis.

Paralelamente, Pedro precisa lidar com a reação de Marina e de seus amigos brancos diante da tragédia. Ele percebe que, mesmo entre pessoas próximas, há uma dificuldade em reconhecer o racismo como um problema grave, de expressões sutis e violentas, e não como uma fatalidade isolada. Marina tenta apoiá-lo, mas suas tentativas muitas vezes soam vazias ou desconectadas da realidade de Pedro. Essa tensão os afasta ainda mais, e ele se vê cada vez mais isolado em sua dor.

Durante o caminhar da narrativa, Pedro busca diversas formas de resgatar a memória de Henrique e, ao mesmo tempo, denunciar a violência racial para si mesmo como algo que já não pode mais ficar velado. Ele mergulha em suas próprias recordações e nas histórias que o pai lhe contava, reconstruindo a trajetória de um homem que, apesar de tudo, nunca deixou de acreditar no poder de fazer tudo o que estava a seu alcance para que a sua vida e a dos seus fosse o máximo possível. Como uma arma, como quem percebe que uma das formas centrais de reagir a todo esse cenário é se permitir ter respeitada a sua própria vontade.

No final — os protocolos de um trabalho acadêmico me obrigam a contar o final—, Pedro não recebe a justiça desejada, já que o assassino de seu pai não é punido, mas encontra uma forma de resistir através da memória e da inscrição de si e dos seus em si mesmo, no/pelo rememorar, transformando sua dor em instrumento de resistência e de sobrevivência — esta estratégia de escrita voltará em breve muito mais detalhada. Morre um Henrique, mas nasce um novo Pedro, muito mais consciente de si, dos seus — o que também receberá, muito em breve, uma atenção especial —, da importância de saber, da importância de resistir e de lutar, mesmo que silenciosamente, mesmo que ninguém veja, “apenas” para dormir sabendo que ele não é um daqueles que vive sem noção do seu entorno. E no nível mais profundo possível. O livro termina em um rompante, como um *flash*, com Pedro olhando para o futuro, consciente de que a luta é longa, lenta e coletiva.

As percepções de que a história contada é sempre a história de alguém e de que aquele que conta escolhe um ponto de vista, mesmo parecendo óbvias, guardam em si primeiro a percepção do que foi contado e, segundo, e para o contemporâneo recente, o mais importante, o que não foi. Tornou-se fundamental para o nosso tempo tratar dessas duas perspectivas no sentido de entender o que e como tudo que foi dito o foi, além do que e o porquê daquilo que não foi não ter sido. Em ambos os casos, uma leitura que pode ser feita nesse sentido passa pela noção da finalidade. É como se existisse certo incômodo em deixar tudo que o

pensamento produz dentro dos ambientes em que é produzido, como os terreiros e a universidade. É como se circulasse no ar um desejo de fazer essas percepções e suas consequências voltarem a andar (ou começarem a andar) pelas ruas, nas cabeças, nos discursos, nas brigas, nos planos das pessoas.

Não que não houvesse finalidade no que se foi feito antes, mas parece que ela mudou. Saber “o porquê” hoje parece tão ou menos importante do que saber o “para que”. Parece ter de haver uma finalidade prática, cotidiana. Hoje. O mais cedo possível. Para que as pessoas parem de morrer, por exemplo. Só nisso já mora uma grande diferença. É o que está inscrito na estratégia de escrita de Tenório, quando ele usa a narrativa do fluxo da memória para que sua personagem narre a história de si e dos seus. Isso já deixa evidente que essa história existe, que eles têm uma história, e que ela é, ao mesmo tempo, individual e de uma comunidade. Essa memória se conecta diretamente com a noção trazida de Ancestralidade, já que esse movimento permite à personagem se compreender, se entender e se fortalecer diante da tragédia da morte de seu pai. Essa estratégia de escrita fortalece enormemente a leitura política de que a ancestralidade protege, fortalece, através da memória.

Dentro dos espaços de pensamento, também já relidos, na contemporaneidade, já é “menos novidade”, se é que a expressão é possível, o fato de que “A” história é algo muito mais próximo de “Uma” história. Um dos momentos em que esse conhecimento desponta, inclusive dentro do pensamento filosófico tradicional europeu, é no pensamento de Walter Benjamin, talvez em uma das suas citações mais referenciadas no pensamento moderno, que diz da percepção de que, na verdade, o que foi compreendido como “dado”, na verdade foi produzido pelas mãos de alguém:

Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. [...] Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1987b, p. 223-224).

Não sei sequer se é possível, ou necessário, dizer mais a este respeito depois dessas linhas. Benjamin, neste trecho, não só evidencia com absoluta clareza o que aqui está sendo levantado como esboça o próximo passo. O deste tempo. “Escovar a história a contrapelo” é o

que o contemporâneo recente não só propõe, como reivindica em caráter de urgência. Por perceber a importância desse grupo gigantesco de atitudes na vida das pessoas, principalmente aquelas que compulsoriamente nunca ouviram falar em Walter Benjamin, e cuja existência mesma prova do argumento.

Não por acaso, é no próprio Benjamin em que se encontra a relação direta entre toda essa discussão e sua relação com a construção narrativa e o fato dela se relacionar diretamente com a memória. Para este autor, a narrativa é, sempre ela, direcionada, em alguma instância, pela memória, ou seja, a grosso modo, alguém que viveu ou ouviu algo conta “como foi”. A esse respeito, afirma:

Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica. Esse nome chama a atenção para uma decisiva guinada histórica. Se o registro escrito do que foi transmitido pela reminiscência — a historiografia — representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às várias formas épicas [...], sua forma mais antiga, a epopeia propriamente dita, contém em si, por uma espécie de indiferenciação, a narrativa e o romance. [...] A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. (BENJAMIN, 1987a, p. 211. Grifo do autor).

Até o momento atual do pensamento, esta afirmação não causava exatamente problemas posta como está. Hoje, no entanto, apesar de não ser tida como equivocada, levanta um questionamento novo: a narrativa é direcionada pela memória. Tudo bem. Mas a pergunta do contemporâneo recente, centralmente, é: a narrativa é direcionada pela memória de quem? Assim começa todo o embate.

Tornou-se, neste recorte histórico, absolutamente central deixar o mais evidente possível a perspectiva de que a história, o jeito de viver, de se enxergar e de enxergar o outro, os julgamentos valorativos acerca de absolutamente tudo que nos cerca são direcionados dramaticamente por um tipo específico de pensamento, focado na visão dos vencedores, daqueles que, ao longo da sua história de dominação, se mantêm até hoje como detentores, mantenedores e naturalmente — ou divinamente — merecedores do poder. Esse raciocínio em si não é, definitivamente, particular do contemporâneo recente, já sendo largamente abordado por autores como Nietzsche e o próprio Benjamin. A diferença é que, hoje, abordar essas questões e suas consequências históricas e, acima de tudo, cotidianas, além de fazer essa percepção habitar o dia-a-dia dos sujeitos, se tornou não mais um aspecto possível de observação, mas sim um dos que mais importa.

Além dessa percepção mais direta e mais frequentemente debatida da questão da narrativa a respeito da releitura do mundo, da história e das histórias, existe, no entanto, todo

um espectro mais específico da mesma questão, e os exemplos disso já são menos raros do que se pensa. Um deles, dentro do ambiente do pensamento acadêmico, é o texto “Necropolítica”, hoje imprescindível, de Achille Mbembe, no qual é tecido um longo comentário, quase como um elogio, à biopolítica foucaultiana, mas que se percebe ser uma longa introdução ao que mais interessa: a crítica ao comentário do pensador francês de que o governo nazista seria o paroxismo do autoritarismo e do poder do estado sobre a vida e, principalmente, nos termos desse texto, sobre a morte dos indivíduos. Mbembe comenta que, em sua visão, o paroxismo desse nível de interferência do poder seria a escravidão sofrida pelos povos africanos a partir do início da chamada “idade moderna”, por inúmeras questões, práticas, inclusive, como tempo de duração, quantidade de povos submetidos ao sistema, em posições de opressor e de oprimido, dentre muitas outras.

A importância de um comentário como esse nos termos das discussões levantadas nestas linhas se dá centralmente pelo fato de deixar claro o quanto essa incongruência argumentativa passou “despercebida” pelas últimas décadas, o que sugere que, para o público desse tipo de produção, é, ou era, normal pensar de tal maneira, ou ainda que, no limite, ninguém se incomodou. O comentário citado não acha um erro, mas sim uma incompletude, e isso, por si só, evidencia dois aspectos muito importantes para essa discussão: 1- a incompletude passou décadas despercebida e, 2- a incompletude não inviabiliza a discussão. Esse parece ser um aspecto central ao contemporâneo: reler. E com essa releitura pinçar o que se acha necessário e colocar no jogo novamente, submetido às novas demandas. Não dizer “sim” nem “não” à toa.

De forma mais direta, isso diz da luta pela retomada de uma narrativa. Pelo trabalho de recolocar no hoje, por outros pontos de vista, determinados momentos históricos que, por vezes, o pensamento parece ter feito certo movimento no sentido de fingir que não viu. Diz do movimento estético de trazer para dentro do corpo do texto literário o que parece ter sido entendido por grande parcela de produtores e de consumidores deste tipo de linguagem como nota de rodapé.

Essa sem dúvida é uma das pontas mais proeminentes da discussão levantada nesta tese a respeito da interseção do pensamento político e da escrita literária no contemporâneo recente, justamente porque é a estratégia narrativa escolhida pelo autor que permite todo esse tipo de pensamento a respeito do que, por exemplo, o que a escolha do tom narrativo direcionado pelo fluxo da memória nesse contexto. Pedro se lembra de si, dos seus, cria, fabula várias vidas enquanto se lembra, enquanto se esforça em se lembrar, enquanto se fortalece por lembrar, enquanto faz uso do reconhecimento da sua ancestralidade.

Existe, nessa produção, um “detalhe” muito importante a esse respeito: quando o leitor tem contato com as linhas que vão conter a narrativa apresentada, ele, inevitavelmente, vai “conhecer” aqueles personagens que ali, naquele tempo, naquele cenário, viverão ou construirão as cenas. Pedro é o primeiro deles, mas ele não se apresenta exatamente, mas sim ao seu pai, que acaba de morrer. O autor faz essas “apresentações”, de Pedro e de seu pai, de maneira simultânea, mas na voz de Pedro, que descreve características do pai lastreadas por sua memória e por seus traumas, deixando quase evidente que ele morreu. Ou seja: Pedro nasce para a narrativa (se apresenta) quando seu pai morre, ou, se outro jeito, quando a noção de ancestralidade entra, de forma inegociável, em sua vida. Ela já estava lá, mas a morte de seu pai faz com que ele se relacione com ela de forma direta e impossível de ser negada ou revertida. Pedro, na narrativa, nasce quando, em tempo real, se depara com o primeiro processo de ver alguém que amava virar um ancestral. Quando vê a ancestralidade se materializar em sua vida. Vejamos a primeira cena da narrativa:

Às vezes você fazia um pensamento e morava nele. Afastava-se. Construía uma casa assim. Longínqua. Dentro de si. Era esse o seu modo de lidar com as coisas. Hoje, prefiro pensar que você partiu para regressar a mim. Eu não queria apenas a sua ausência como legado. Eu queria um tipo de presença, ainda que dolorida e triste. E apesar de tudo, nesta casa, neste apartamento, você será sempre um corpo que não vai parar de morrer. Será sempre o pai que se recusa a partir. Na verdade, você nunca soube ir embora (Tenório, 2020, p.14).

Essas são as primeira linhas do livro, e nelas já fica muito clara a relação do narrador com a sua dor, a sua perda e a sua ancestralidade, finalmente reconhecida, concomitante ao seu “nascimento” na narrativa. Mas, obviamente, não para por aí. Bastaria para um comentário até longo e reverente sobre essa estratégia, mas tem mais: a forma como o autor cria o que aqui será chamado de “Ancestralidade de luta”, estratégia que perpassa por todo o livro e que cria um impacto narrativo fortíssimo no sentido de aplicar, dentro da estrutura narrativa, o conceito de Ancestralidade entendendo como “ancestral” todo aquele que sentiu o que eles, os personagens, sentiram e, principalmente, todo aquele que, de alguma forma, lutou contra isso.

Durante toda a narrativa, o narrador cita os nomes de inúmeros pensadores e artistas — poetas e músicos, centralmente — basicamente de duas maneiras: ou quando ele lembra de algum momento no qual ele estava realizando alguma atividade importantes, como jantar com a família da menina que gostava, ou como no dia em que seu pai sentou-se com ele para ouvir um disco, ou ainda quando ele narra os pensamentos e posicionamentos políticos de seu pai em relação à luta antirracista. No entanto, apesar desses serem os momentos nos quais essa estratégia mais aparece, elas não são as únicas: nessa cena, por exemplo, na qual ele vai jantar

com a família de Saharienne e ela faz um comentário a respeito de Oliveira Silveira, poeta gaúcho (negro) de extrema importância para o país, mas hoje quase esquecido.

Aqui é necessária uma dose extra de atenção, porque o comentário que será feito agora é absolutamente central para a tese que aqui se desenvolve, é um dos motes que levou à pesquisa que nos trouxe aqui e, principalmente, é um dos aspectos que esta tese considera mais importantes e que a produção literária em questão trabalha com grande cuidado: as vezes em que Oliveira Silveira, por exemplo, é citado nunca vêm desacompanhadas de um pensamento ou leitura central para a narrativa. Ele nunca aparece “de graça”, porque, por exemplo, é um poeta negro de Porto Alegre, por exemplo. Ele aparece porque — e é o que o livro através de seus personagens e de sua arquitetura narrativa deixam evidente — foi uma personagem central da produção literária gaúcha e brasileira e porque, para a narrativa, sua presença, através da lembrança, da memória, da ancestralidade, da citação traz consigo uma importância política para alguma personagem e, muito possivelmente, para o leitor. É o que ocorre no trecho abaixo:

Mas não acho que nós, negros, devemos nos encerrar em guetos. Meus pais sempre me disseram isso. Nós podemos ter acesso a qualquer conteúdo. Mas a gente nunca pode esquecer de onde viemos, entende? Você já leu os poemas de Oliveira Silveira?, ela perguntou. Eu disse que sim, que você era um leitor dele e que ele também havia sido seu professor. Saharienne sorriu e disse que você era uma pessoa de sorte. Disse também que o Oliveira era um desses poetas que nos lembram de onde nós viemos, não para nos prendermos num passado, mas para nos libertarmos no presente (Tenório, 2020, p.94).

Apenas a título de ambientação na cena descrita, Saharienne é a menina por quem Pedro está apaixonado, e esse “você” que aparece no trecho, como em “Eu disse que sim, que você era um leitor dele e que ele também havia sido seu professor.”, é o pai de Pedro, que, na narrativa, havia sido aluno do poeta em uma ONG que preparava alunos para o vestibular através de um cursinho popular — dado que pode ser biográfico, já que, de fato, Oliveira era professor de língua portuguesa para o ensino médio, antes de ser professor também na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)³.

Além desta citação, e de diversas outras em que este poeta é citado no livro, há um momento muito importante no qual ele aparece, bem antes deste citado, no qual Pedro conta uma história que seu pai havia lhe contado sobre uma aula de Oliveira:

Foi com o professor Oliveira que você descobriu que as raças não existiam. Numa única aula você aprendeu que a raça era uma mentira. Que a sua cor era uma invenção cruel e orquestrada pelos europeus. Descobriu que a escravidão negra foi sustentada por discursos racistas a partir do século XVIII. Ouviu o professor Oliveira falar sobre como tudo isso tinha começado. [...] O conhecimento nunca o

³ Informação facilmente encontrada na página dedicada ao poeta da UFRGS.

havia atingido daquela forma. [...] Então, o professor Oliveira projetou um crânio na lousa e perguntou se era possível definir o caráter de uma pessoa apenas olhando para aquela imagem. Se podiam dizer se se tratava de uma pessoa mais ou menos inteligente. Ninguém disse nada, porque não queriam desapontá-lo com alguma resposta idiota. Então, o próprio professor Oliveira respondeu: é claro que não podemos. Mas as teorias racistas dos séculos dezoito e dezenove acreditavam que sim. Entretanto, do ponto de vista científico, seria um absurdo, um engodo, um embuste, ele dizia. E você gostava quando o professor Oliveira dizia palavras difíceis, pois anotava todas elas para mais tarde procurar seus significados (Tenório, 2020, p. 30).

O fato de haver uma descrição detalhada sobre como teria sido uma aula de Oliveira para o pai de Pedro tem relevância considerável do ponto de vista da ancestralidade de luta porque mostra o papel dessa personalidade para a personagem e o quanto isso o teria marcado. Muito para além disso, a forma como a narrativa é construída e o jeito como conhecemos a história vivida pelo pai de Pedro deixa evidente que esta personagem não está ali porque é negro, pura e simplesmente, mas sim pelo seu trabalho realizado por décadas, com absoluta incisividade, com altíssima “disrupção pedagógica”, digamos assim. Ou seja, Oliveira, nesse sentido e por esse ponto de vista é um ancestral que realizou um trabalho tão vívido, tão importante, que ganhou a honra de virar narrativa. Como se não bastasse, há um teor biográfico neste trecho, já que de fato Oliveira foi professor do ensino médio e do nível superior, o que reforça enormemente a potência de suas ações e de seu legado.

“Só” isso bastaria para justificar a ancestralidade de luta, mas o autor vai bem mais além. Diversas outras personalidades negras, de diversas áreas, também são exaustivamente citadas, tais como Malcom X, Martin Luther King, Miles Davis, Luiz Melodia, Itamar Assumpção, Milton Nascimento, dentre outros. Isso deixa evidente a estratégia de lidar com esses ancestrais como ferramentas, como degraus para uma enorme escalada em direção ao autoconhecimento, à luta, à segurança, ao afeto sobre si mesmo e sobre os seus, à defesa. Resumindo: ao futuro. Através da Ancestralidade.

Talvez um último ponto considerável em relação à construção narrativa utilizada no livro em questão diz respeito a um traço que une pai e filho: o consumo demorado de produções culturais de diversas naturezas como estratégia de defesa contra o racismo e a discriminação, como se o conhecimento fosse compreendida pelos dois — e mais por Henrique do que por seu filho, Pedro, pois é aquele que o ensina a importância dessa estratégia de sobrevivência — como um escudo contra o que eles certamente sofreriam mais cedo ou mais tarde a esse respeito.

O autor faz esse jogo dessa vez deixando evidente que não se trata mais de Ancestralidade, mas de uma outra camada de um complexo mecanismo de defesa: aqui já não há mais a identificação pessoal com autores, por exemplo, não há mais o orgulho nas linhas,

mas uma identificação muito maior com os personagens que compõem as histórias, as vezes, ou até pelo simples fato de poder demonstrar determinados conhecimentos em momentos de necessidade. Nesse sentido, o autor faz com que Pedro cite uma infinidade de referências variadas, como Truffaut, Wim Wenders, Dostoiévski, todas elas em circunstâncias nas quais ele precisa se defender, se posicionar, impressionar alguém ou até mesmo compreender algo pelo que está passando individualmente.

Essa estratégia do autor fica muito evidente no título do segundo capítulo, “De volta a São Petersburgo”, que leva o nome da cidade onde se passa o *Crime e Castigo* (1866), de Fiódor Dostoiévski, o que, por sua vez, constrói o que pode ser lido como uma metáfora complicada. O capítulo em questão começa na página 106, mas, bem à frente, na página 123, Pedro conta o dia em que seu pai estava em um ônibus, tarde, voltando para do trabalho para casa e lendo *Crime e Castigo* (1866) — livro que amava, que o acompanhou até o fim da vida e que havia sido apresentado pelo professor Oliveira, o que também constrói o arco da metáfora em questão. Nesse dia, Henrique teria sido abordado por quatro ou cinco policiais que anunciaram a blitz e pediram que todos os homens descessem para serem revistados. Ao seu lado, estava sentado um homem branco, que tentou se levantar e ouviu do policial que ele não precisava descer.

Depois de determinados detalhes da cena, o narrador a encerra dizendo que: “O ônibus partiu e você voltou para São Petersburgo” (Tenório, 2020, p. 24), como se esse fosse um lugar de imaginação, de fuga da realidade, como um lugar seguro para a imaginação e a vida de Henrique, como qualquer outro ao qual se poderia recorrer estando ou não em um momento de fragilidade ou perigo. Uma atitude e uma sensação corriqueiras para qualquer indivíduo que gosta de ler. No entanto, em um momento anterior do mesmo trecho numerado, o narrador diz que Henrique gostava do *Crime e Castigo* (1866) porque a narrativa dizia de uma realidade e de questões parecidas com as suas. Em certo momento da narrativa, na qual Pedro descreve os motivos pelos quais Henrique gostava do livro em questão, ele diz:

E foi como uma iluminação ouvir o professor lendo aquelas páginas de *Crime e castigo*. Você não sabia que aquele seria um livro que te acompanharia até o fim de sua vida. Embora não entendesse metade das coisas que eram ditas ali, quando você resolveu ler aquela história, você queria descobrir mais sobre aquele estudante miserável que morava num minúsculo apartamento em São Petersburgo. Queria saber mais como aquela mente criminoso funcionava. Aquela arqueologia da culpa te fascinava e por isso você andava com aquele livro-tijolo para cima e para baixo (Tenório, 2020, p 122).

Portanto, é possível a leitura de que Henrique queria voltar para São Petersburgo por um movimento ambíguo que a literatura — ou só a literatura — proporciona: o de se afastar

da sua realidade na mesma proporção com a qual se aproxima dela, mas pelos olhos de outra pessoa, nesse caso o jovem Raskólnikov. É como se ele, Henrique, se desafogasse à medida que mergulhava ainda mais em suas questões, sentisse que não tinha enlouquecido (ainda), que não vive ou passa ou pensa aquilo tudo aquilo sozinho. “Alguém no mundo entende o que eu sinto, porque vive o que eu vivo”. É essa a sensação. E, no *O Avesso da Pele* (2020), ela aparece com frequência, ora nesse sentido de lembrar que a literatura tem esse poder de suspensão do indivíduo de sua realidade, ora no de valorizar a importância da identificação, da criação do reconhecimento de grupo como estratégia de luta contra a discriminação e o racismo, principalmente.

Espero ter conseguido deixar claro nestas últimas linhas que tudo do que se tratou até agora sobre o *O Avesso da Pele* (2020) são, na visão desta tese, evidências de contatos e de interseções profundas e maduras entre aspectos políticos e estético-literários pertinentes e acentuados no contemporâneo recente, como formas, planos ou questões centrais para ambos. Seja pelo nascimento da personagem quando se depara com a Ancestralidade, seja pela lista imensa de pessoas, próximas ou não, que se movimentaram contra o racismo e resistiram para que a personagem pudesse estar vivo e consciente o suficiente para fazer esta reflexão, seja mostra de conhecimento como estratégia de defesa ou mais por qualquer outro exemplo trazido aqui, presente dentro da narrativa observada, ou por qualquer uma das outras estratégias de escrita sobre ela que ainda virão, acredito ter ficado bastante melhor elucidado, pelo ponto de vista da narrativa, o nível destas interseções.

Deixei esta última para o final deste tema por ser a mais direta: a relação político-teórica-literária presente e aqui trabalhada se estabelece logo no primeiro momento: de forma muito simples e direta, é obrigatório que, para que esta narrativa seja verossímil, seus personagens sejam negros. Caso contrário, a identificação com Oliveira é inverossímil, assim como o é a cena do ônibus e assim como o são tantas outras. Essa escolha, além de política, é narrativa, como forma de comunicação do incômodo, claro, mas muito como jeito de fazer a narrativa funcionar em si mesma.

O fato de Pedro ser um homem negro não acrescenta na narrativa só porque há poucos protagonistas negros na literatura brasileira e Pedro é um deles, isso também, mas não só. Acrescenta, aí sim, porque o jeito como a narrativa é tocada, o lugar onde ela se passa, as cenas que ela pretende contar dependem de um homem negro como protagonista. É uma condição de existência. A questão é que isso mesmo, saber disso, ser obrigado a concordar com isso é um sintoma grave, não só da interseção, mas do tamanho do problema. O que nos leva à leitura de que não se trata diretamente de colocar uma personagem aquém ou além em

uma narrativa, mas de como fazê-lo.

Memória, narrativa, identidade e fabulação

Em todas as escritas observadas até aqui em relação à Ancestralidade, a memória e a narrativa, é possível perceber um traço em comum: todas destacam, direta ou indiretamente, a relação destes três “conceitos” com a estratégia e/ou a necessidade da elaboração ou da retomada de uma identidade. Azoilda entende que a ancestralidade tem o poder de lembrar ao povo brasileiro e ao povo preto quem ele é, de que é feita sua identidade. Nego Bispo parte para o campo da “guerra de narrativas” para deixar evidente que, em sua discussão, estão postas em contato — em confronto, melhor dizendo — uma identidade em processo, cheia de possibilidades, uma imposta e falha e uma outra que se diz sabedoria de si e que tenta impor-se como régua. Tenório, através da voz de Pedro, por sua vez, elabora a si mesmo à medida que conta e lembra dos seus, indo nas camadas mais profundas de si e de sua história, a fim de compreender-se e a seu entorno.

Diante disso, torna-se perceptível a noção de que essa tríade trabalha de forma indissociável e extremamente potente dentro dos processos políticos de construção do futuro, fundamentais do contemporâneo recente. O próprio conceito de identidade, não exatamente neste período, mas próximo dele, passou por um “raio-x” detalhado e importantíssimo no início dos anos 1990 (1992, mais precisamente) e teve, talvez, o paroxismo de sua análise entre 2006 e 2012, já bem mais próximo do nosso recorte historiográfico, com a reedição do *Identidade Cultural na Pós-modernidade* (2006), de Stuart Hall. Não nos interessa adentrar aqui nas diversas e variadas nuances da noção de identidade para Hall, mas sim considerar basicamente dois aspectos de sua teoria, sendo elas a diversidade de identidades que compõem o sujeito e a relação da sua construção identitária com a movimentação e a articulação da memória. Sobre estes pontos, Hall afirma que:

A identidade não é fixa, mas está em constante transformação, à medida que novas memórias são incorporadas e velhas narrativas são reinterpretadas. A memória, portanto, não é um arquivo estático, mas um processo ativo de significação (Hall, 2006, p. 58).

Memória-Ancestralidade. Narrativa-elaboração-significação-construção de identidades. Esse é o esquema básico da relação aqui proposta, que não só não se encerra como algo possível de ser imposto como, aparentemente, por flertar com a circularidade — se quisermos ir mais além — não tem fim. É importante ressaltar que essa multiplicidade de identidades que compõem o sujeito é tão vasta e complexa que, por vezes, escapa até a ele mesmo, mas nunca sua falta. Talvez esse seja o silêncio mais alto do mundo. Perceber-se

cingido, em processo, em movimento não só tende a ser comum como reconhecido como parte do processo de elaboração de si, no entanto perceber-se deslocado, vitimado, esquecido ou alvo de uma construção narrativa tendenciosa e com função única de um projeto de poder gera, inevitavelmente, a necessidade de movimentação.

Essa percepção não só não é nova como é ancestral, por mais que tenha gerado toda uma movimentação quando retomada no início do século XXI, o que fica muito claro, por exemplo, quando leva-se em consideração as afirmações de outros autores que se debruçaram sobre o assunto, como Amadou Hampâté Bâ, que, sobre estes pontos a respeito da construção da identidade, afirma:

Decorre do foi exposto que, segundo as tradições consideradas [traduções malianas das etnias fula e bambara], o ser humano não é uma unidade monolítica, limitada a seu corpo físico, mas sim um ser complexo habitado por uma multiplicidade em movimento permanente. Ele não se trata, portanto, de um ser estático, ou concluído. A pessoa humana, como a semente, evolui a partir de um capital primeiro, que é seu próprio potencial e que vai se desenvolvendo ao longo da fase ascendente de sua vida, em função do terreno e das circunstâncias encontradas. As forças liberadas por esta potencialidade estão em perpétuo movimento, assim como o próprio cosmos (Hampâté Bâ, 1981, p. 3).

Em ambas as observações a respeito da construção das identidades trazidas, permanecem basicamente dois pontos abordados exatamente sobre a mesma perspectiva e que, aqui, interessam enormemente: o fato desta identidade ser sempre múltipla e estar sempre em eterno processo de elaboração, o que associa, inevitavelmente, a ideia de narrativa à de movimento, o que, que se possa dizer, traz uma grande beleza ao conceito. No entanto, há momentos em que a memória sozinha não dará (ou não deu) conta de elaborar identidades, porque faltam dados ou os que existem estão maculados por algum interesse do poder. É o que ocorre quando, por exemplo, sujeitos afrodiáspóricos por todo o mundo se questionam, sem resposta, sobre suas linhagens africanas, sem ter como saber de que país, de que região, de que família originam-se. Há, claro, muitas saídas para lidar com esse *gap* na construção identitária, até porque ela exige que algo seja feito, mas a que aqui mais nos interessa é a estratégia fabulatória.

Lastreado pela Ancestralidade e pelo ímpeto de tentar se manter o mais perto possível do pai recém assassinado, Pedro, em *O Avesso da Pele* (2020) recorre à lembrança exaustiva do pai e, conseqüentemente, da mãe, de sua família e de seu passado, o que faz com que, do ponto de vista da estratégia narrativa do autor, o texto fique com um aspecto memorialista. Até aí, temos. No entanto, o autor utiliza outra estratégia de escrita de igual ou maior potência para a produção, que é justamente o tom fabulatório. Durante o desenrolar da trama, Pedro, por diversas vezes, demonstra um conhecimento onisciente sobre todos os detalhes das cenas

que rememora, incluindo sentimentos e pensamentos, do pai. À primeira vista, poderia-se pensar que isso deve-se à possibilidade — real, por vezes — de Henrique ter contado determinada história em detalhes ao filho, visto que a maioria delas eram histórias de cunho sentimental e afetivo muito grande. Porém, esse argumento não se sustenta de todo, como em situação como a descrita abaixo:

Então, ela levanta, se afasta um pouco de você, abre a camisa e tira o sutiã. E você olha para a cicatriz dela, para o seu seio mutilado. Faz um grande esforço para não se mostrar surpreso. Depois diz que para você ela continua linda. Então ela te olha com afeto, vocês se abraçam e se beijam, em seguida você beija o seio dela e depois a cicatriz. Vocês fazem sexo por algum tempo (Tenório, 2020, p. 116).

Nessa cena, Pedro conta uma história absolutamente pessoal sobre uma relação sexual que o pai dele teve com uma mulher que tinha retirado um seio por consequência das sequelas de um câncer de mama, assunto possível entre um pai e um filho, supondo os dois adultos, o que ainda respeita a verossimilhança da narrativa. Mas a riqueza de detalhes da cena e o fato dela tratar de um tema convencionalmente pouco tratado com essa riqueza de detalhes entre pais e filhos permite a suposição de que, pelo menos os aspectos sentimentais e sensoriais descritos são fabulados pelo narrador, na intenção de tentar elaborar um luto e criar um pai ideal pelo qual se justifica sentir falta. Além disso, existem várias citações ao longo da produção que evidenciam o fato de Henrique não ser um pai muito presente e comunicativo, principalmente do ponto de vista afetivo.

Temos, portanto, do ponto de vista da construção narrativa, a seguinte situação: ou o autor desconsiderou um traço fundamental de um de seus personagens — a dificuldade de demonstração de afeto de Henrique —, ou ele construiu uma cena inverossímil, pelas mesmas razões, ou, por fim, ele atribuiu um tom fabulatório à personagem e à sua estratégia de elaboração do luto. Sob esse ponto de vista, fica muito mais evidente que, sem dúvida, a terceira opção é a mais plausível. Assim sendo, é necessário pensar: a que serve, ou serviu, essa estratégia fabulatória de uma personagem na construção narrativa? Que tipo de efeitos ela causa e causou na narrativa em questão? As respostas a estas perguntas, lembrando o tema central desta tese, encontram-se pelo ponto de vista político de observação da produção.

Há ainda na narrativa um exemplo muito mais claro da impossibilidade desse tom narrativo não ser nada que não seja a impressão de um tom fabulatório ao narrador, que ocorre quando Pedro narra algo que ocorre a Henrique quando aquele ainda era um bebê:

Mas, quando amanhecia, quando o dia começava, quando você me levantava e me olhava no berço, dormindo ainda, tão inocente e tranquilo, quando, ao passar pelo quarto novamente, via minha mãe também dormindo, você sentia que aquela aparente normalidade poderia nos salvar ou mesmo apenas retardar o fim.” (Tenório,

2020, p. 100, grifo nosso).

Observe-se que, neste exemplo, alguns elementos sutis deixam muito evidente que trata-se de uma fabulação do narrador, tais como a escolha da palavra “olhava”, ao invés de “colocava”, por exemplo. A palavra “colocava” pode supor um hábito que Henrique poderia ter tido nessa fase da vida de Pedro e que, por isso mesmo, teria lhe contado. No entanto, a palavra “olhava” leva para interpretações muito mais pessoais e íntimas, ressaltando a estratégia observada.

A fabulação, como dito, é uma estratégia de preenchimento de um espaço igualmente importante e vazio. Se menos importante, poderia ser desconsiderado — “não tenho esse dado, mas o assunto não é tão importante, portanto sigamos” —, se menos vazio, seria possível se acostumar com o pouco que se tinha. No entanto, como este espaço é preenchido por muito pouco, ou por nada, e essa lacuna faz falta consideravelmente, surge a necessidade de preenchimento com algo se tenha, uma impressão, uma lembrança, uma história, um traço de personalidade, uma história contada por terceiros, qualquer coisa. Do ponto de vista político, e pensando nos povos e segmentos sociais que passaram por sistemático apagamento de suas histórias, esse processo acaba sendo uma das principais estratégias de elaboração de sua história e de si, portanto, aliado ao trabalho concomitante de levantamento de dados sobre ela.

Fabular, nesse sentido, significa ressignificar, construir o que seria, o que poderia ser ou o que foi, e sendo esse movimento lastreado pela necessidade gigantesca de preenchimento dos espaços da narrativa de si e dos seus. Fabular significa, também, uma estratégia política de construção e reconstrução do que foi secular e sistematicamente destruído em nome das mais variadas estratégias de obtenção ou manutenção do poder. No entanto, a estratégia fabulatória também gera frutos consideráveis quando utilizada para compreender e preencher lacunas relacionadas às histórias pessoais dos sujeitos, exatamente como ocorre com Pedro. O que ocorre, portanto, no *O Avesso da Pele* (2020) é um duplo movimento, no qual a estratégia fabulatória é usada na narrativa, por questões literárias e políticas, através da qual o autor consegue, simultaneamente, dar a ver a história de Pedro, dos seus e de seu pai, além de, metonimicamente, dar a ver também essas narrativas como cenários que se repetem entre os sujeitos que vivem a mesma realidade de preconceito e de falta de dados que constroem suas narrativas individuais e de povo.

O conceito de fabulação aparece na teoria pela primeira vez no livro *Diferença e Repetição* (1968), de Deleuze, que trata de diversos outros temas, como a diferença conceitual, mas que depreende diversas páginas para tratar do aspecto da fabulação como instrumento de elaboração, principalmente quando observadas do ponto de vista teórico

(conceitual) e artístico. Daí, diversos autores ao redor do mundo desenvolveram e adaptaram o conceito às suas pesquisas de forma mais específica, reconhecendo neste conceito um potente ponto de partida para inúmeras análises. É fundamental dizer que o conceito de fabulação, em Deleuze, se opõe dramaticamente ao conceito de representação, no mesmo autor. Para ele, esta diferença elementar e fundamental se dá pelo fato de que a representação interpretaria um real existente, enquanto a fabulação seria responsável por criar um real.

Este conceito deleuziano traz consigo uma potência política imensa para o pensamento desta tese, pois, para o raciocínio deleuziano, o poder da fabulação não está no que é ou no que foi, mas fundamentalmente no que poderia/deveria ter sido, o que contém uma subversão e poder político gigantesco, já que, como estratégia de construção do real, a fabulação tem o poder de mobilizar forças dentro dos discursos que lutam em nome do reconhecimento de suas existências. Neste modo de ver, um povo não seria, como a identidade, algo fixo, imutável, mas um “devir-povo” (Deleuze, 1985), cabendo à fabulação, nestes termos, criar, construir e registrar o processo através do qual o povo, um povo, estaria passando para formar-se enquanto grupo político. Neste trabalho, Deleuze, inclusive, produz longa reflexão sobre a importância da arte, principalmente do cinema, na fabulação que elabora um povo e um sujeito, mas aqui será abordado mais profundamente o conceito deleuziano de fabulação de forma geral e política.

Além do conceito mesmo de fabulação, no pensamento deleuziano, que se conecta diretamente com o tema da tese em questão e igualmente com os processos de escrita do contemporâneo recente que ela observa, há outro traço desta teoria que veste perfeitamente a fabulação como traço estético-político-literário da obra literária até então observada: seu traço político de resistência. Nas palavras do próprio Deleuze:

A fabulação é um ato de resistência contra as narrativas dominantes. Ela não denuncia, mas subtrai-se ao poder das histórias oficiais. Seu método é a heterogênesse: misturar ficção e documento até que surja uma terceira coisa. O falso torna-se mais verdadeiro que o verdadeiro quando desestabiliza as evidências. A imagem fabuladora não reflete o mundo – ela o despedaça para que outro possa nascer (Deleuze, 1990, p. 239).

É exatamente o procedimento utilizado por Tenório na escrita do *O Averso da Pele* (2020): “despedaçar o mundo para que outro possa nascer”, inclusive como metáfora da ação da personagem para lidar com a morte de seu pai através do processo de abrir todas as caixas, ler todos os bilhetes, todos livros, esmerilhar todas as lembranças, preencher todos os espaços.

Deleuze, ainda no *Cinema 2: A Imagem-Tempo* (1985), faz questão de deixar claro, prevendo, acredito, qualquer crítica mais afoita ao conceito de fabulação, que ela não se relaciona com uma dimensão fantasiosa ou puramente subjetiva da criação ou da produção de

conhecimento, mas sim com uma função da realidade que consiste na criação através dos rastros dos dados reais perdidos ou apagados. Para este autor, este processo é fundamental para a criação da “narrativa dos homens que não têm mais história, mas podem reencontrá-la” (Deleuze, 1985, p. 235-236). Além disso, este pensamento também compreende o processo de fabulação como a possibilidade da criação de uma espécie de “próxima fase” de um povo que, apesar das inúmeras tentativas de apagamento contra ele, continua de pé ao longo dos séculos.

É exatamente este ponto que conecta as duas perspectivas teóricas a respeito do uso da fabulação enquanto estratégia político-literária no livro aqui abordado até então, visto que os conceitos relacionados aos valores civilizatórios afro-brasileiros também passam pela mesma estratégia e desejo — lembremos, por exemplo, Azoilda: “Outros modos de ser, fazer, brincar e interagir existem” (Trindade *apud* Silva, 2021, p. 53). A Ancestralidade, já trazida aqui, por exemplo, se conecta integralmente com a fabulação no sentido da relação desta com a memória, central para os conceitos citados. Para a fabulação, a memória é tudo que ainda é capaz de alinhar o que se sabe existir, o que de fato existe e o que pode vir a existir, enquanto também o é para a Ancestralidade porque, como já mencionado, é através desta que ela dá conta de passar seu conhecimento, seu poder, seu acolhimento e sua importância. De maneira muito mais direta, a pesquisadora Gisele Rose da Silva aborda este tema, da relação inventar-Ancestralidade, no seu Azoilda Loretto da Trindade - o baobá dos valores civilizatórios afro-brasileiros (2021), quando diz:

As histórias das nossas famílias não são atravessadas com fotografias, e essa memória que a gente tem que inventar, reinventar e buscar... e me parece hoje muito caro que essa busca se dá pelo afeto (Santos, 2019 *apud* Silva, 2021). É permitir-se estar aberto para construir espaços diferenciados de convívio. É sentir esses valores inscritos na nossa memória e deixar que esta aflore nossa ancestralidade. Todas e todos que vieram antes de nós estão presentes no caminhar (Silva, 2021, p. 57).

Para avançarmos na discussão — e aproveitando o fato de já termos discutido o duplo movimento, individual-social da fabulação no *O Avesso da Pele* (2020) —, julgo importante trazer um último aspecto do conceito de fabulação, este relido por autores mais próximos do período historiográfico recortado, desta vez retirado do texto “Escrita E Corpo E Fabulação: Variações Com Deleuze E Clarice Lispector” (2020), dos pesquisadores Maria Brito e Dhemersson Costa, da Universidade Federal do Pará:

A fabulação trata de uma linguagem poética (literária e fílmica) que se afasta da perspectiva da narrativa — eis que esta é envergada pelas linhas da representação e da significação — ao se aproximar do campo dos afetos, dos encontros, daquilo que afeta o corpo e o desorganiza, arrastando-o para outras veredas, outros campos existenciais. Fabular é se deixar afetar pelos encontros com a vida, com as forças que nos atravessam rotineiramente e nos arrastam para outros lugares, que instauram um caos interior, a nos provocar de tal forma que seja insustentável retornar para o lugar anterior, para o que se era. É se abrir aos encontros, deixar que algo passe,

repassa, transpasse... que faça a vida se abrir em multiplicidades, na diferença (Brito;Costa, 2020, p. 46).

Deste trecho, julgo importante ressaltar o uso do caos interior e da necessidade da diferença como elementos centrais para o processo de fabulação. Fabular, neste contexto político-literário é, na maioria das vezes, encontrar-se com a sua maior dor, olhá-la nos olhos, conversar com ela, para tentar compreender o que dela se pode retirar para a construção de uma fase, uma vida na qual ela não lá mais esteja, ou, se ainda estiver, como convidada, não como inconveniente.

Para além disso, do ponto de vista do recorte historiográfico aqui analisado, o contemporâneo recente, é fundamental mencionar que, apesar deste conceito vir dos anos 1980, ele ganha centralidade e potência gigantescas nesse período, gerando não só inúmeros trabalhos acadêmicos a seu respeito mas também várias produções literárias que se utilizam deste recurso de escrita para se estruturarem e comunicar as questões pertinentes a ele. Do ponto de vista da produção literária, um deles é o livro de Jeferson Tenório que foi observado nestas últimas páginas sob — e que voltará em breve sob várias outras esquinas de observação possíveis —, outro, de igual importância para a discussão da pesquisa aqui exposta é o super recém lançado *No Muro da Nossa Casa* (2024), de Ana Kiffer.

Cotejo de estratégias fabulatórias com o *No Muro da Nossa Casa*

Este livro — o mais recente do corpus literário desta tese, tendo sua cerimônia de lançamento em São Paulo, cidade de onde escrevo essas linhas, sido realizada no dia 2/04/2025 —, escrito pela autora e professora de quem eu tive a honra de ser aluno, é uma produção literária profundamente marcada pela intersecção entre memória, trauma e história política, que aborda os efeitos da ditadura militar brasileira, não apenas no plano coletivo, mas, sobretudo, na intimidade das relações familiares e na constituição subjetiva dos indivíduos afetados. Trata-se de um texto enorme carga emocional e de estética refinada e disruptiva — principalmente pela estratégia político-estética que utiliza para a estruturação narrativa, justamente o que o traz a esta pesquisa — que joga com as estruturas tradicionais da narrativa ao mesclar elementos de autoficção, dramaturgia e ensaio.

O livro propõe um diálogo entre mãe e filha, sendo esta última a narradora, que tenta, por meio da palavra escrita, da memória e — principalmente — da fabulação restaurar fragmentos de um passado marcado pelo silêncio e pela dor. Ana, personagem que, por vezes, espelha a própria autora, constrói um diálogo póstumo com sua mãe, Cléa, que foi vítima

direta da repressão do regime militar. A obra, portanto, estrutura-se como uma tentativa de escavação da memória e de cura por meio da linguagem e, mais precisamente, da fabulação.

A narrativa tem início em um momento traumático: a invasão da casa da família por militares, em 1968, quando Cléa, grávida e mãe de dois filhos pequenos, é presa e levada sob acusação de associação a práticas subversivas, já que seu marido, deputado federal, era procurado pelo regime. A partir desse episódio, um silêncio se instala sobre os acontecimentos: Cléa pouco fala sobre o que viveu, e seus filhos crescem sem acesso à dimensão completa daquela violência. É sobre esse silêncio – denso, perturbador e persistente – que Ana escreve. Ao reconstruir esse passado, fabulando-o, antecipo, ela procura não apenas compreender a figura da mãe, mas também elaborar sua própria identidade e trajetória, marcadas por uma ausência não nomeada, por uma história que lhe foi roubada.

O livro está estruturado em sete atos, como se fosse uma peça de teatro íntimo, onde cada parte aprofunda uma faceta da relação entre mãe e filha ou um aspecto da história familiar. Esse formato “dramatúrgico” permite à autora explorar a tensão constante entre o que foi vivido e o que foi calado, entre o desejo de compreensão e a impossibilidade de resgatar plenamente o passado. Aqui, inclusive, há um movimento narrativo importante: durante quase a metade do livro ainda pode ser nebulosa a estrutura de diálogo, porque percebe-se que há duas vozes falando, mas ainda não há provas de que são duas pessoas diferentes.

No meio do livro, essa distinção fica muito clara, e o leitor, então, percebe que são realmente duas pessoas “conversando”, sendo exatamente mãe e filha, mesmo sem estarem presentes uma diante da outra, mesmo que por um traço de fabulação de Ana. Isso cria um efeito monstruoso, quando de sua percepção — ou pelo menos criou para este leitor —, porque aqui, algo que não se sabia porque estava ali ganha total sentido: o fato da fala de Cléa ser marcada sempre pelo uso do itálico, enquanto a de Ana se mantém sem modificações específicas de fonte. Tanto essa estratégia quanto a profundidade dos diálogos são fortemente acentuados pelo tom poético que a autora imprime à sua escrita, muitas vezes fragmentada, espelhando o próprio caráter da memória e do trauma, que não se apresentam de forma linear ou completa. Além disso, o texto é atravessado por reflexões sobre o corpo, a maternidade, a herança do medo e a potência da escrita como forma de resistência e sobrevivência.

Ao longo do livro, Ana tenta aproximar-se da figura da mãe através de cartas, monólogos e cenas reconstruídas, buscando reanimar o vínculo interrompido. Cléa é retratada como uma mulher silenciosa, forte e amorosa, mas também como alguém que carregava uma dor indecifrável. A narradora, por sua vez, expõe as marcas que a ausência de discurso

materno lhe causou: um sentimento de orfandade, a sensação de deslocamento no mundo e a necessidade constante de escavar o passado em busca de sentido para si, para as origens de suas dúvidas, para o país, para o seu próximo passo.

Um dos aspectos presentes na produção que mais se relacionam com a tese em questão, pelo ponto de vista político de ambos os textos, é a sua capacidade de mostrar como os grandes eventos históricos, como a ditadura militar, atravessam as esferas mais privadas da vida, moldando afetos, silenciando vozes e perpetuando traumas que se estendem por gerações. O livro deixa dolorosamente evidente o quanto a repressão política não se restringiu à esfera pública ou aos militantes: ela atingiu os lares, as relações familiares e — em caráter de total importância — os corpos das mulheres. Cléa, ao ser presa e torturada, representa uma das tantas mulheres que sofreram nas mãos de um regime que não poupava gestantes, mães ou crianças de colo. A escrita da autora — como a de Jeferson Tenório, a seu jeito — reconhece e evidencia a existência dessas experiências ocultadas, oferecendo uma perspectiva de gênero e de intimidade ao debate sobre a memória da ditadura no Brasil.

Para o arco de pensamento desta pesquisa, é muito significativo como a obra em questão discute os mecanismos de silenciamento impostos não só pelo regime autoritário, mas também pelos próprios núcleos familiares, que, numa tentativa de proteger ou esquecer, evitam confrontar diretamente o trauma, o que faz do silêncio, ao mesmo tempo, uma estratégia de sobrevivência e uma prisão emocional. Ao romper esse silêncio pela escrita, Ana inaugura um gesto de libertação – para si mesma, para a mãe e para uma geração inteira que ainda vive sob as sombras de um passado mal resolvido.

Outro aspecto fundamental da produção, central para a discussão aqui proposta, é a forma como a autora discute a escrita como espaço de testemunho e reinvenção. Escrever é, para Ana, uma forma de convocar os fantasmas do passado para dialogar com o presente, oferecendo-lhes um lugar de escuta e significado. Através da fabulação, centralmente, cria-se, na narrativa, a possibilidade de uma reconstrução subjetiva: ao elaborar a narrativa da mãe, Ana se reinscreve no mundo, reconfigura a sua história e transforma a dor em linguagem, em partilha, em resistência.

Inúmeros aspectos da estética de escrita dessa produção são passíveis de observação detalhada, mas há uma demanda de tempo e de espaço aqui, portanto, sejamos diretos: ainda sobre a fabulação, sem dúvida este é um dos traços presentes nesse livro que mais comunicam com a pesquisa em questão. Como estratégia narrativa, a fabulação aqui cria um suspense, uma série de dúvidas, uma curiosidade fundamental para o desenrolar da narrativa, no entanto, essas palavras, tão doces aos ouvidos de quem lê sobre uma narrativa, vêm da dor. Da

dor de uma época, de uma história pessoal e simultaneamente de um grupo gigantesco de pessoas que passou por situações semelhantes ou iguais, da penitência do silêncio, do medo de olhar para aquilo que já, a duríssimas penas, foi soterrado.

A estratégia da fabulação, aqui, diferente da maneira como é usada no *O Averso da Pele* (2020), é aliada a um tom autobiográfico — o que se tem certeza quando pesquisada a biografia e a filiação da autora, além do fato da própria já ter confirmado esse dado em entrevistas — e a outra estratégia de escrita, muito sutil e delicada, diga-se, de misturar delicadamente essas duas estratégias narrativas (fabulação e autobiografia) com um trabalho denso de pesquisa — inclusive através de documentos federais, como os altos da comissão da verdade — a respeito de histórias de inúmeras mulheres que passaram pelas mesmas circunstâncias que Cléa passou. Ou seja, como dito acima, existe um triplo movimento constitutivo da estratégia de escrita desta produção: muito de fabulação, algo de autobiografia e bastante de pesquisa histórica — usada no texto como estratégia de produção literária que se comunica imensamente com o cerne desta tese, porque se vale de algo iminentemente político, histórico, nesse caso, em nome de uma estética de escrita literária.

Além disso, outro aspecto importante, no olhar deste texto, difere as utilizações da fabulação enquanto técnica de escrita nas duas produções literárias em cotejo: o fato de que, no *No Muro da Nossa Casa* (2024), fabula-se não só a história de uma personagem ausente no plano terreno, digamos, como é feito no *O Averso da Pele* (2020), mas também a sua presença. Isso causa um efeito muito forte de presença infável da falta. O fato de Cléa de fato falar, com “suas” palavras, no texto cria de início a sensação de que aquela voz é de alguém que de fato está presente neste plano, o que é desmentido à medida que a narrativa anda, fazendo com que, quando se descobre esse fato, torne-se evidente — quase de forma incômoda, no melhor dos sentidos — a forte, imensa, incontestável presença de uma ausência imensa, e de alguém, um elemento, uma personagem fundamental na vida daquela que com ela conversa.

Constatadas as diferenças, às similitudes. Em ambas as produções, o tom fabulatório se constrói de forma marcadamente poética, o que pode se dever ao fato de que a lembrança traz sempre um afeto, positivo ou não, mas presente, editado pela memória e pela circunstância na qual se rememora. No *O Averso da Pele* (2020), a dor é íntima e social, porque, Para Pedro, lembrar de seu pai passa sempre por lembrar do racismo que ele sofreu por toda vida e que o matou. No *No Muro da Nossa Casa* (2024), também há uma relação de lembrança de algo íntimo, particular àquela família, aliada a uma lembrança de um momento tenebroso da história do país, na qual as personagens de fato estavam inseridas. É como se,

nas duas produções, essas memórias não pudessem existir sem algum traço de reflexão profunda, de tristeza, com a lembrança de alguém de sua família e com a percepção de que o país que a comporta quase se esforça para que ela não sobreviva.

Algumas falas de ambos personagens, Pedro e Ana, são, do ponto de vista do tom narrativo, muito parecidas, mas individuais em suas próprias maneiras e razões de comunicar. É o que ocorre, por exemplo, quando ambos, em momentos específicos, “assumem” a estratégia fabulatória, deixando-a clara ao leitor, por vezes quase como uma espécie de incentivo, de caminho possível para a elaboração. Vejamos:

Pedro:

As pessoas que te mataram ainda estão soltas. E não sei por quanto tempo elas continuarão livres. Mas elas nunca saberão nada sobre o que você tinha antes da pele. Jamais saberão o que você carregava para além de uma ameaça. Por isso, sigo recontando a tua vida, que também é um pouco da minha. Investiguei os teus afetos através dos meus. Eu ainda não sei o que fazer com essa descoberta. Não sei o que fazer com essa verdade inventada. É inventando que consigo ser honesto. Sei que ninguém quer morrer da maneira como você morreu. Um fuzilamento. Sem chances de defesa. Você não teve a mesma chance de Dostoiévski, não é mesmo? Não houve nenhum salvo conduto. Nada. Nenhum czar para te salvar. Mas sei que durante a vida você passou por essas tentativas de fuzilamento. A sua grande obra foi continuar levantando, dia após dia. Apesar de tudo, você continuou desafiando a possibilidade de morrer (Tenório, 2020, p. 156. Grifo nosso).

Ana:

Alguns desses papéis já estão apagados, mãe. Sonho que neles haveria alguma letra a decifrar. Outro muro a ser limpadado. Que pudesse me dizer das razões de tudo aquilo. Como não há, escrevo. Me deparo com essa frase de Carmen Castilho: ‘é como se tudo fosse diferente, não se pode tocar a recordação, eu quase não me lembro... À beira de ser assassinada, vendo o marido morto pelos militares de Pinochet, perdendo o filho em seu ventre. Mesmo tendo vivido tudo isso, a memória parece ainda assim lhe dizer: eu sozinha não sou suficiente, e assim não lembrarei (Kiffer, 2024, p. 59. Grifo nosso).

Em ambos os fragmentos é visível que, não só os autores, mas os personagens têm total noção de que realizam um processo de fabulação, ao passo que isso também evidencia que essa utilização por seus respectivos autores tem a finalidade de, não só elaborar a falta, como já dito, mas de deixar absolutamente evidente o seu procedimento.

Enquanto procedimento de escrita, como dito acima, a fabulação não é, e não pode ser confundida com, um processo de invenção, nem literária muito menos histórica. Compreender este processo como tal seria supor ou crer, por exemplo, que Ana narra cenas que não aconteceram com sua mãe enquanto ela era vítima da ditadura militar brasileira, o que seria, inclusive politicamente, uma atrocidade. O processo observado aqui se utiliza de dados reais, documentados, por vezes, como é o caso do livro em questão, para compreender uma

determinada realidade específica, partindo daí para, com isto feito, preencher os silêncios que essa história apagada possui. No caso da ditadura brasileira — e latinoamericana, no geral —, esse procedimento acaba sendo de enorme potência, já que é sabido que, devido à quantidade enorme de mortes, queimas de arquivos — em ambos os sentidos, literal e figurado — e destruição de documentos oficiais, grande parte dessa história se perdeu. Sendo assim, muito do que se podia saber, para a reconstrução da história e para a elaboração dos traumas, é criado, preenchendo assim, de maneira fabulada, estes espaços.

Outro cotejo se faz necessário neste momento. Vamos a ele:

Pedro:

Acho que vocês nunca se preocuparam em organizar uma narrativa para mim. Sei que o tempo foi passando e o que foi dito por vocês, antes de minha memória, foi dito em retalhos. Então precisei juntar os pedaços e inventar uma história. Por isso não estou reconstituindo esta história para você nem para minha mãe, estou reconstituindo esta história para mim. Preciso arrancar a tua ausência do meu corpo e transformá-la em vida. Para isso, não me limito ao que vocês me contaram, nem ao que estes objetos me dizem sobre você. Não acho que devemos lidar apenas com a lógica dos fatos. Prefiro uma verdade inventada, capaz de me pôr de pé. Eu sei que esta história pode estar apenas na minha cabeça, mas é ela que me salva (Tenório, 2020, p. 155. Grifo nosso).

Ana:

Eles conseguiram se infiltrar na nossa casa, a tinta vermelha no concreto; atrás dele, um pedaço da prisão de vocês. Fui acreditando, sem saber, ao longo da vida, que o interrogatório era um método, que a palavra teria que ser sempre verdadeira. Há de reconhecer que não conseguimos matar esse bicho. Agora é só falseando que sobrevivo. Reescrevo sobre a verdade mentirosa dos muros com outra cor, com outra dor (Kiffer, 2024, p. 84. Grifo nosso).

Aqui impera um outro sentimento movimentado pela fabulação: mais do que elaborar, mais do que preencher os espaços, a fabulação aqui é compreendida e utilizada pelos personagens e pelos autores, como única estratégia de sobrevivência. Sem ela, só o silêncio, e com ele não é mais possível viver. “Só falseando que sobrevivo” (Kiffer, 2024, p. 84.) e “Preciso arrancar a tua ausência do meu corpo e transformá-la em vida.” (Tenório, 2020, p. 155.) são evidências incontestáveis do quanto, para personagens e autores, fabular é uma questão de vida ou morte. É preciso que essa dor ache um lugar, que ela possa ser elaborada, que o sujeito seja capaz de seguir, de criar, de viver, portanto, sem que esse silêncio perdure.

Tanto no *O Avesso da Pele* (2020) quanto no *No Muro Da Nossa Casa* (2024) a estratégia fabulatória de escrita literária causa inúmeros efeitos de linguagem que dão às produções um tom poético e memorialista, aproximando fortemente o leitor da narrativa contada por aqueles personagens narradores. Porém, além disso, essa estratégia de escrita tem

uma força política gigantesca, no sentido que denuncia silêncios e os combate, através da criação, que preenche os espaços que a dor, o autoritarismo, o racismo, criam nas vidas de um sem número de pessoas. Fabular é uma estratégia de luta, de combate, é um modo insubordinado de falar e, por isso mesmo, de matar o silêncio, por isso mesmo ganha espaço relevante no cenário de produção literária do contemporâneo recente.

2.2. O Último Ancestral

Ancestralidade, Religiosidade e Afrofuturismo

Esta tese chega agora a um momento que, para quem a escreve, é um dos mais divertidos. A produção literária a ser mais detidamente observada agora sem dúvida foi uma das que este pesquisador mais se divertiu tendo contato, pela velocidade e leveza com a qual ele passa diante de quem o lê — a professora Evelina Hoisel chama isto de “fôlego” da escrita —, pelos temas abordados dentro de uma realidade distópica, pelas tensões que ele cria e resolve, pelo tom contemporâneo que tem e por diversos outros motivos. Descobri este livro em uma viagem de ônibus para o Rio de Janeiro, na qual aproveitava o tempo para procurar referências teóricas para esta pesquisa.

Em determinado momento, cansei, e fui “folear” meu instagram. Em dado momento, já quase dormindo, me aparece um *reels* do autor, Ale Santos, dizendo algo como “minha narrativa tem um traço político forte. Eu não escrevo assim porque, antes do livro começar, essas questões políticas do contemporâneo já me atravessam”. Com certeza não era exatamente isso, mas, nesse momento tive certeza que eu tinha achado um autor que conversaria totalmente com o tema desta pesquisa.

Ale Santos é conhecido, dentre muitos outros aspectos, por ter uma ligação muito direta com o pensamento político do contemporâneo (recente), principalmente às teorias relacionadas à negritude. É dele, por exemplo, o *Rastros de Resistência* (2019), que retoma histórias e personagens fundamentais do período da escravidão no Brasil, esquecidos pela historiografia tradicional. Além disso, também é uma de suas marcas a produção de literatura afrofuturista, sendo um dos maiores nomes do país nesse meio, o que imprime à sua escrita marcas bastante específicas do segmento literário do qual faz parte mais proeminentemente. Em sua escrita, o afrofuturismo não é apenas uma estética futurista, mas um projeto político de reconexão com as raízes ancestrais e de reconstrução da identidade.

Antes de irmos diretamente à produção literária que, aqui, será mais detalhadamente observada por alguns de seus traços narrativos, julgo importante tecer um breve comentário a

respeito da estética afrofuturista e sobre algumas de suas características. O afrofuturismo é uma corrente estética, cultural e filosófica que une ficção científica, fantasia, ancestralidade africana e crítica social para imaginar futuros possíveis protagonizados por pessoas negras. O termo "afrofuturismo" aparece pela primeira vez no ensaio "Black to the Future" (1994), de Mark Dery, no qual questiona a ausência de autores negros na ficção científica. Em uma das leituras mais recentes sobre este seminal ensaio, o autor Rodrigo Valverde Denubila salienta que:

No referido ensaio, Mark Dery (1994) apresenta o termo afrofuturismo para delimitar uma estética cultural emergente que aborda questões de identidade negra e herança cultural do continente africano, no contexto de avanços tecnológicos e futuros especulativos. Em uma das reflexões apresentadas, o crítico salienta que a ficção científica tradicional marginalizou ou excluiu personagens negras e perspectivas fora do eixo europeu. Por isso, autores afrofuturistas reimaginam e redefinem o futuro por intermédio de lente afrocentrada (Denubila, 2024, p. 225-226).

No entanto, é importante salientar que, muito antes disso, escritores como W.E.B. Du Bois, Octavia E. Butler e Samuel R. Delany já produziam narrativas nas quais construíam futuros nos quais a negritude era sempre retratada em lugar de centralidade. A obra de Octavia Butler, por exemplo, é considerada um dos pilares do afrofuturismo literário, por misturar, como em *Kindred* (1979), viagens no tempo, religiões alternativas e distopias para abordar questões de identidade, gênero, opressão e resistência.

Tendo como base, naturalmente, o ataque ao racismo sistêmico, à escravidão e às ausências impostas aos negros nos imaginários hegemônicos, esta estética constrói narrativas alternativas nas quais os pretos podem não apenas sobreviver, mas prosperar e liderar. No contemporâneo recente, além da literatura, o movimento ganhou expressão na música (com artistas como Janelle Monáe), no cinema (com o *Pantera Negra*, de Ryan Coogler, por exemplo), nas artes visuais e na moda.

No Brasil, o afrofuturismo começou a se consolidar mais fortemente a partir de 2010, embora existam manifestações anteriores em obras de autores pretos. A partir do fortalecimento dos movimentos negros e do debate sobre representatividade, ancestralidade e a necessidade da retomada de narrativas dos povos africanos e afrodiaspóricos no contemporâneo recente, diversos escritores, como Fábio Kabral, o próprio Ale Santos, Lu Ain-Zaila e Jarid Arraes, começaram a explorar ainda mais as intersecções entre cultura afro-brasileira, tecnologias, espiritualidade e crítica social. A esse respeito, vale lembrar que o afrofuturismo brasileiro carrega características únicas, pela história muito particular que o país possui em relação ao contato massivo com as culturas africanas, principalmente como

elementos de formação da nacionalidade, e, devido a isso, por incorporar elementos do candomblé, da umbanda, da capoeira, da literatura oral e da resistência das favelas como elementos centrais de sua estética de produção literária.

A estética afrofuturista se insere muito fortemente no todo da produção literária brasileira, dentre diversos outros aspectos, através da junção indissociável entre símbolos africanos tradicionais com imagens tecnológicas e visões de futuro. Na literatura, como visto no breve resumo sobre o *O Último Ancestral* (2021), esse movimento se materializa em narrativas que envolvem espiritualidade, ficção científica, mundos paralelos, distopias e magia ancestral. Nesta estética de produção literária, os personagens pretos são protagonistas, líderes e figuras centrais nas tramas, em contraposição à sua ausência ou marginalização nas narrativas convencionais. O afrofuturismo, portanto, figura, ao mesmo tempo, em um ato de imaginação e de resistência. Recusa os limites impostos pela história oficial. Propõe novas epistemologias e desafia a ideia de que o progresso e o futuro são monopólio do ocidente branco, oferecendo ferramentas para imaginar futuros disruptivos, onde a ancestralidade é uma das armas mais poderosas para a construção desses futuros. Enfim, depois desse breve comentário sobre a trajetória literária de Ale Santos e sobre as origens da estética afrofuturista, vamos ao *O Último Ancestral* (2021).

Em um futuro distópico e tecnológico, o mundo como conhecemos já não existe. A trama se passa no distrito de Nagast, uma megacidade governada por uma elite tecnocrática conhecida como Cygens — seres híbridos entre humanos e máquinas que mantêm o poder através de uma sociedade extremamente desigual e segregada. Nesta nova realidade, os humanos ocupam os últimos e piores estratos da sociedade, sendo marginalizados, oprimidos e ocupando as piores funções. No entanto, pior ainda é para os humanos negros, que são relegados à favela de Obambo, a região mais afastada e marginalizada de todas, onde a cultura afro-brasileira, a espiritualidade ancestral e as práticas religiosas de quaisquer natureza são violentamente reprimidas.

Dentro da cronologia da narrativa, muitos anos antes do presente dos fatos narrados, ocorre o “massacre dos últimos santos”, momento no qual os Cygens tomam o poder de Nagast e destroem todos os templos religiosos, todos os terreiros, todas as igrejas, matam todos os sacerdotes e proíbem veementemente qualquer tipo de prática religiosa ou espiritual. Além disso — exatamente como ocorreu em diversos momentos da história da humanidade —, os Cygens descredibilizam os heróis de guerra, as personalidades históricas e religiosas que se envolveram no confronto em defesa dos humanos, a fim de que sua memória seja, ao longo dos anos, apagada para as gerações seguintes ao massacre. Nesse contexto opressor, o

enredo acompanha Eliah, um jovem negro que tenta sobreviver num mundo que constantemente tenta apagá-lo e silenciá-lo. Aqui cabe um detalhe importante para a trama e para esta pesquisa: o grande ataque dos Cygens, o que lhes dá o poder, é justamente a “destruição” dos símbolos, do culto e da ancestralidade dos humanos, da sua possibilidade de se conectar com sua religiosidade, sua linhagem e sua história, justamente por perceberem que essa seria a maior força dos humanos.

Eliah vive com a sua irmã mais nova, Hanna, em uma existência marcada pela luta e pela precariedade. Para sustentar os dois, Eliah participa em pequenos delitos, incluindo o roubo de carros, sempre tentando manter-se um passo à frente dos Cygens e dos seus espiões. Hanna é uma prodígio da tecnologia, uma hacker autodidata que ajuda o irmão a evitar problemas maiores, como fugir dos Cygens quando ele rouba um carro, por exemplo. No entanto, a sua vida muda completamente quando, ao fugir de mais uma operação perigosa, ele tem um encontro místico com uma figura ancestral. Sem compreender como nem porque, em uma festa na favela de Obambo, Eliah, ao quase beijar uma garota, recebe uma entidade poderosíssima, que faz com que ele perca completamente o controle de si. A partir daí, Eliah descobre ser o herdeiro de uma linhagem poderosa, portador de um legado que remonta aos primeiros ancestrais africanos. Ele descobre que é o Último Ancestral, e com ele desperta um poder espiritual profundo e transformador.

À medida que Eliah começa a entender a natureza do seu destino, ele é traído por Zero, um líder do crime local que coopera com os Cygens em troca de privilégios e poder — um dos personagens mais complexos e instigantes da trama, muito por ocupar tanto o lugar de aliado quanto de inimigo em diversas situações. Eliah é capturado e levado para um centro de detenção controlado pelas autoridades do distrito. No entanto, Hanna, determinada a salvar o irmão, infiltra-se nos sistemas do governo e acaba por libertar um aliado inesperado: Bento, um antigo guerreiro conhecido como “cybercapoeirista”, que estava adormecido no mundo virtual. Bento junta-se à resistência e torna-se mentor de Eliah, ensinando-lhe a canalizar as energias ancestrais que correm no seu sangue.

Ao lado de Bento no processo de educação espiritual de Eliah, surge uma das sacerdotisas mais poderosas de Nagast, que lutou no massacre dos últimos santos e que fundou todas as defesas dos humanos contra os Cygens: Moss, uma idosa portadora de todo o conhecimento tecnológico e espiritual necessário para travar as batalhas espirituais e tecnológicas necessárias para vencer a guerra que se instaura. Concomitante ao aparecimento de Moss, surge também seu maior inimigo: Asanbosam, uma entidade muito antiga, poderosa e maligna, aliada dos Cygens, que tenta a todo custo destruir Moss e os humanos para tomar o

poder de Nagast, tendo os Cygens como seus subordinados.

Enquanto Eliah desenvolve as suas habilidades místicas, Hanna continua a usar a sua genialidade para fortalecer a rede da resistência. Juntos, eles reúnem outros aliados e formam um grupo determinado a enfrentar a opressão imposta pelos Cygens. A resistência não é apenas física, mas, como dito, espiritual: é uma luta pela memória, pela cultura e pela identidade de um povo. Os poderes ancestrais de Eliah permitem-lhe conectar-se com espíritos antigos, obter visões do passado e compreender o verdadeiro poder da sua herança ancestral, que se revela como a chave para enfrentar o sistema dominante.

A narrativa culmina em uma série de confrontos intensos, onde a tecnologia avançada dos opressores é posta à prova pela força espiritual dos ancestrais. A história é marcada por cenas de ação, combates intensos e momentos de introspecção e de reflexão dos personagens, aliados a cenas fortes e profundas. Eliah emerge como um símbolo de resistência, e a sua jornada (foco nessa palavra) com seus companheiros torna-se uma metáfora para a libertação de um povo que há séculos luta para recuperar sua voz, sua dignidade e seu lugar na história.

Além da Ancestralidade citada aqui e já abordada com cuidado em momento anterior deste capítulo, há, logo de início, mais um valor afro-civilizatório brasileiro, no pensamento da professora Azoilda Trindade, que se relaciona diretamente com esta produção: — ou seja, mais um aspecto teórico-político do contemporâneo recente centralmente utilizado para a produção do texto literário do mesmo período — a Religiosidade. Para Azoilda — assim como para os Cygens — a Religiosidade é uma peça central na construção da identidade e da força dos povos, principalmente aqueles atravessados pela cultura africana e afrodiaspórica, sendo elemento de poder e de máxima conexão com o plano ancestral, religioso, que fortalece o sujeito e o povo do qual faz parte. Nas palavras de Gisele da Silva, uma das maiores leitoras de Azoilda atualmente:

A religiosidade é um dos valores civilizatórios afro-brasileiros que nos permite entender o aspecto sagrado do cuidar e ser cuidado, do ver e ser visto, do compreender e ser compreendido, do afetar e ser afetado, pois nossos corpos são como templos sagrados de uma ancestralidade potente e pujante que atua a todo momento e em todos os espaços, modificando e transformando existências. Ressaltamos que Azoilda descreve a religiosidade e não a religião como sendo um valor civilizatório afro-brasileiro, fato que demonstra a necessidade de respeitar todas as religiões, compreendendo que a religiosidade é que deve ser pensada em todos os espaços com base no respeito e na afetividade (Silva, 2021, p.58).

Além do aspecto da Religiosidade que obviamente se relaciona ao sagrado, e por isso mesmo à sua existência, que não pode ser compreendido como ponto pacífico em uma discussão acadêmica ou científica, há também, no pensamento de Azoilda, um traço da sua aplicação que se instaura totalmente no plano físico, resolvendo essa questão, a saber, a

alteridade e a empatia: “Veremos aqui religiosidade não como religião, mas como respeito à vida, ao outro. A vida é um dom divino, da transcendência. Essa perspectiva nos remete ao respeito ao outro, à alteridade, ao louvor, à saudação, ao mimo, ao cuidado com o outro.” (Trindade, 2006b, p. 31-32).

Processo de Serialização e sua relação com o contemporâneo recente

Como dito anteriormente, a estrutura narrativa do *O Último Ancestral* (2021) é marcada por uma grande velocidade — um fôlego bom — e por uma sucessão de fatos pertinentes ao enredo que vão se desvelando à vista do leitor de forma leve e natural, quase como ocorre nas narrativas orais. Não há palavras complexas, nem construções sintáticas longas e elaboradas, o que contribui bastante com essa sensação. Além disso, as falas dos personagens são carregadas de gírias, palavrões e marcas de informalidade, o que não só contribui com essa expressão do texto como aproxima-o de uma perspectiva mais coloquial de comunicação e, por isso mesmo, mais próxima do leitor.

No entanto, não é só a linguagem que o autor imprime a seus personagens que cria as características da produção do ponto de vista de sua estrutura narrativa, há também a utilização de um processo que aqui será chamado de serialização. No entanto, é imprescindível especificar do que aqui está se chamando de serialização para que não se confunda o que estará aqui sendo dito com outros pontos de vista teóricos que utilizam a mesma terminologia. Na teoria Bakhtiniana, o termo serialização é conhecido há muito tempo e estrutura-se basicamente em oposição à romancização, do ponto de vista das formas e dos valores que a produção literária pode ser produzida e analisada ao longo do tempo (Bakhtin, 1975). Para esta corrente de pensamento, a serialização se relacionaria à temporalidade das narrativas e ao ponto de vista de que a produção literária seria aquela que tem a característica de ser “histórica, mas sem história” (Hitchcock, 2016, p. 187).

Nesse campo do pensamento, a serialização diz muito mais respeito à tomada de poder quase total da economia política capitalista de mercado, que transformou, na visão do autor, absolutamente tudo em produto e objeto de comercialização em primeiro lugar, inclusive a literatura. Para essa linha de raciocínio, a serialização bakhtiniana figura, portanto, como o método de produção de narrativa da modernidade, por ser atravessada pelos interesses do capital.

Aqui torna-se fundamental distinguir as duas visões e utilizações da palavra “serialização”, inclusive — e muito por — haver nela, pelo ponto de vista do autor russo, uma perspectiva da qual esta tese e o contemporâneo recente discordam veementemente. Na serialização bakhtiniana:

A política não interfere na propensão estética da romancização: é a própria romancização que não abandona o discurso político. A romancização sempre significou uma crise no gênero e em certos cânones de gênero: a questão é se ela, por si só, é um sintoma ou a explicação da crise. Para todos aqueles que ficam indignados quando a economia política parece invadir a literatura, é necessário lembrar que Bakhtin concebeu a romancização como o invasor *par excellence* e, significativamente, que o próprio conceito de romancização nasceu da crise no sentido mais amplo, tanto pessoal quanto socioeconômico. De fato, o ponto crucial dessa combinação levará, posteriormente, à nossa discussão sobre serialização e nação, esta última uma vítima particular da globalização capitalista (Hitchcock, 2016, p. 189-190).

Pelo início do trecho trazido, é possível perceber que esta tese defende o ponto exatamente oposto à visão bakhtiniana da relação política-literatura. Parece evidente que o texto literário — ou a romancização, em seus termos — possui um ímpeto natural à aproximação com questões políticas, no entanto nem toda produção literária de um período se escreve e se inscreve em seu tempo através deste traço, principalmente no contemporâneo, período no qual a produção literária também experimenta uma produção massiva de livros exclusivamente escritos por uma demanda de mercado.

Além disso, está se mostrando aqui, nestas linhas — e o será ainda mais —, formas através das quais aspectos políticos fundamentais para o contemporâneo recente interferem diretamente na estrutura narrativa e nas estratégias de escrita do período. Diante disso, justifica-se a distinção dos termos, não só por seus significados, mas também, e centralmente, por suas implicações.

Aqui, nesta pesquisa, o conceito de serialização utilizado diz mais diretamente sobre o texto literário ficar com o aspecto das séries de fantasia dos *streamings*, como Netflix e outros, que são, sem a menor dúvida, no contemporâneo recente, uma das produções de cultura mais consumidas em todo o mundo. Diversas estratégias utilizadas pelo autor de *O Último Ancestral* (2021) imprimem esse aspecto ao livro, como por exemplo uma técnica de roteiro de série de fantasia na qual os personagens são apresentados em episódios diferentes, fazendo com que o espectador quase se esqueça do episódio anterior, e mais ainda se essa técnica se repetir para apresentar, por exemplo, três personagens. Tem de haver esse cuidado, quando do uso dessa técnica, por exemplo, para que o espectador (ou leitor) não se perca

dentro da narrativa. No livro, os capítulos assumem o papel dos episódios, sendo igualmente pensados para um fôlego de leitura que, ao mesmo tempo, não deixam nenhuma informação por dizer muito menos cansa o espectador com toneladas de detalhes.

No primeiro capítulo, apresenta-se Eliah, Zero, os Cygens e Moss, por exemplo. No segundo, alguns destes personagens já não aparecem mais, sendo retomados capítulos depois nos mesmos lugares em que “desapareceram”, como se o tempo — da narrativa — tivesse parado para eles. Mais à frente, uma cena bastante longa conta o encontro de Moss com Asanbosam, e o confronto que travaram. Enquanto isso, todos os outros personagens, todas as outras cenas, ficam “esperando” a batalha de Moss acabar para seguir novamente. Depois, é Moss que “aguarda”, enquanto é a vez de narrar onde Eliah está, ou Hannah ou Bento, e assim a narrativa se constrói. Um sem número de séries de *streaming* no contemporâneo recente usam essa mesma estratégia de escrita narrativa para contar suas histórias — não esquecendo que o boom deste tipo de produção audiovisual se dá quase exatamente no período que o contemporâneo recente compreende —, o que leva a pensar que existe aí um traço de época, uma conexão, uma intenção em se valer, dentro do texto literário, deste tipo de inscrição narrativa.

Em um outro momento de muita ação da narrativa, Zero, Hanna e Moss realizam um ataque à sede dos Cygens e, no momento da fuga, entram em um carro super veloz e fogem da cidade. No caminho, passam pelo sambódromo, muito próximo da igreja de São Jorge, ainda perseguidos pelos policiais que estão em seu encalço. O capítulo termina e outras cenas com outros personagens são descritas ao leitor. Três capítulos depois, é descrita uma cena longa, na qual Eliah trava uma luta ferrenha contra um demônio, subordinado de Asanbosam, chamado, Inpu, que domina a necromancia, ou seja, tem o poder de usar o corpo dos mortos para compor o seu próprio, através da magia e da tecnologia Cygen. No fim dessa batalha, Eliah é obrigado a fugir, já parcialmente tomado pela energia do último ancestral, mas não totalmente, já que ele ainda não havia terminado seu treinamento. Eliah, foge por cima dos telhados da Igreja de São Jorge e em determinado momento, quando avista o sambódromo, avista um carro super veloz, em fuga, com policiais perseguindo-o. Eliah percebe, então que, neste carro, estão Moss, Zero e Hanna, desce para ajudá-los e inicia-se uma outra batalha.

Essa é uma das estratégias mais proeminentes do que aqui está se chamando de serialização: personagens se distanciam (no aspecto da temporalidade linear) na narrativa e se

encontram ou se avistam novamente necessariamente em um momento de tensão altíssima, de combate, de guerra, de tristeza, o que amplifica enormemente os sentimentos envolvidos na cena, aumentando enormemente a possibilidade de atingir o leitor e de emocioná-lo, causando um espanto, uma surpresa, quase como um clímax antes do clímax, como se houvesse um novo clímax a cada grupo de alguns capítulos.

Um exemplo muito claro desse movimento, da surpresa e da velocidade que ele imprime à narrativa e do quão pop ele se torna por conta de tudo isso, ocorre em uma das primeiras vitórias do grupo de Obambos, quando eles tomam algumas partes mais afastadas da cidade dos Cygens. Eles são perseguidos por algum tempo, mas conseguem se desvencilhar dos andróides. No entanto, é citada, em outro capítulo, a marcha dos Cygens em direção aos seus inimigos. Quando os Obambos tomam a região citada da cidade, eis o que acontece:

O grupo [de obambos] atravessou a colina. Puderam escutar uma leve corredeira d'água passando em uma praça ornamentada, e então passaram por uma construção larga, com escadas nas quais estavam talhadas palavras como sabedoria, disciplina e conhecimento. Milton olhou para o topo do prédio e viu o letreiro que dizia “Academia de Ensino Nagastiano”. — Olha o naípe de onde a galera estuda aqui. Sua fala foi interrompida pelo grito de uma mulher obambo que caminhava perto de Bezerra. Ele viu que seus dedos tinham sido atingidos — e arrancados — por um projétil não identificado. Foi o primeiro sinal dos Cygens que começaram a surgir com suas roupas de guerra, mais assustadoras, metalizadas e maiores que as dos exércitos humanos. Eles usavam disparadores de ar com a potência de escopetas. Outros obambos foram atingidos e tiveram membros arrancados pelas armas dos Cybergenizados (Santos, 2021, p. 307).

Sobre a serialização e seu conceito, segundo a nossa visão, é importante que se compreenda que a ideia aqui não é dizer, por exemplo, que essa estratégia de escrita “vem” das séries de fantasia produzidas pela mais alta e (principalmente) cara do cinema do contemporâneo, nem que não veio. Isso seria uma outra pesquisa. No entanto, o importante aqui é perceber que esta estratégia de construção e resolução de tensões dentro da narrativa é muito usada pelas duas linguagens e que o traço político que ela tem na literatura é, além de usar uma estratégia que costuma “pegar” leitores, pela surpresa que imprime, por exemplo, ela acaba sendo muito utilizada em segmentos de produção literária que atingem o público geek ou mais jovem.

Ou seja, não em todas as vezes, mas em muitas delas estas estratégias de produção de literatura que se utilizam de elementos da cultura pop acabam conseguindo uma das maiores façanhas da produção literária do contemporâneo: a leitura dos mais jovens. E além disso, no caso do afrofuturismo, que é o caso aqui, esta leitura vem carregada de aspectos políticos do

contemporâneo recente, como a luta contra o racismo, a discriminação, a forma como as classes dominantes geram inúmeros conflitos sociais, dentre muitos outros. Parece um jeito mais leve, dinâmico, de passar o pensamento do contemporâneo “por baixo da porta” para um setor da sociedade que talvez não tenha tanto contato assim com outros setores da produção literária do país. Como a estética afrofuturista, com visto, se funda e tem algumas de suas principais características as questões políticas já citadas — inclusive aliadas ao pensamento sobre a Religiosidade, a Circularidade e a Ancestralidade —, ela pode ser compreendida como uma das estéticas mais potentes do contemporâneo recente no sentido da propagação do pensamento político produzido nele, principalmente em relação aos seus principais temas de interesse.

3. Pensamento, construção da personagem literária e temporalidade no contemporâneo recente

Personagem, personagem no contemporâneo e no contemporâneo recente: perspectivas teóricas

Neste capítulo, serão abordados dois dos três aspectos de parte da produção literária do contemporâneo recente aqui abordados, a saber, a personagem e a Temporalidade. Dentro dos estudos literários, sem dúvida, uma das categorias mais estudadas ao longo dos séculos é a personagem e suas especificidades. E não só na literatura, compreendendo que o cinema e o teatro também possuem um interesse enorme sobre essa categoria narrativa. Do ponto de vista do senso comum, a personagem parece uma categoria simples: é aquela pessoa fictícia que fala no texto e através de quem o leitor ou espectador será levado a participar dos momentos, cenas e lugares através dos quais a narrativa passa. Apesar desse conceito simplório parecer correto em sua totalidade e de fato dar conta de algumas características da personagem analisado teoricamente, nele mesmo há vários pontos de observação mais detalhada, principalmente dentro do recorte historiográfico do contemporâneo recente.

O primeiro é a utilização da palavra “pessoa”. Como se verá mais à frente, a personagem literária no contemporâneo nem sempre é uma pessoa, o que imprime a ele diversas leituras sociais sobre o que ele é antes de levar em conta que ele “fala” na narrativa. Sendo uma coisa, entende-se primeiro o fato mesmo dele ser coisa, já se tornando mais curioso o fato dessa coisa “falar”, “ver” e “narrar”. Sendo um animal, o mesmo ocorre, como a uma entidade religiosa, por exemplo. Outra palavra deste conceito descuidado que inspira observação mais detalhada é a palavra “fictícia”, já que, como vimos, em diversos momentos da produção literária do contemporâneo, e mais ainda do contemporâneo recente, talvez, a personagem que dá a ver a narrativa é, ou é um pouco, ou é muito mas não todo, o autor ou mesmo uma outra pessoa que de fato existiu, tornando fictícia apenas a narrativa — ou parte dela —, mas não a personagem.

Em uma perspectiva mais teórica, muitas esquinas do(s) conceito(s) já foram abordadas pela teoria, como suas utilizações sociais, seus significados individuais, sua perspectiva de identificação, a leitura aristotélica de que a personagem permite a experiência da circunstância narrativa por observação, sem que se precise estar dentro dela efetivamente, além de diversos outros pontos de vista de observação. Aqui, porém entenderemos a categoria “personagem” em sua apreensão mais geral, pelas perspectivas de Anatol Rosenfeld e de

Antonio Candido, por trazerem aspectos centrais da personagem para esta tese, para partirmos para as visões mais recentes desta categoria.

Na primeira perspectiva de personagem citada, do autor Anatol Rosenfeld — muito conhecido por tratar muito detalhadamente de conceitos essenciais relacionados à produção do texto literário, diga-se —, o que entra em foco é a possibilidade que a personagem literária proporciona ao leitor estar na história sem estar. A possibilidade de ver as cenas de longe, como um móvel, um inseto, um coadjuvante, no máximo, alguém a respeito de quem a narrativa não tem nenhum poder real, a não ser o de mobilizar as opiniões e os sentimentos. Ele não vai morrer, não vai voar, não vai dirigir, não vai matar, não vai trair, mas vai experienciar essas sensações em camadas profundas de suas realizações efetivas, no ambiente literário.

O traço mais importante deste ponto de vista da personagem para esta tese é o caráter de identificação que a personagem dá ao leitor. Quando há a possibilidade de uma origem comum, uma trajetória comum, uma experiência comum, essa identificação torna-se, é possível dizer, quase inevitável. E com ela, a identificação, vem, ou pode vir, a concordância com algum ponto, ou com todos, e, o último nível: a mobilização. Para o contemporâneo recente, esta categoria é de absoluta importância, porque, como vimos, para este recorte historiográfico, há uma necessidade grande de fazer alguma coisa com qualquer coisa, visto o gigantesco incômodo com as questões sociais e políticas da época. Então, nas palavras de Rosenfeld, a personagem é capaz de, e responsável por, gerar tais movimentações porque:

Assim, o leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, pela crescente redução de possibilidades. De resto, quem realmente vivesse esses momentos extremos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido nêles. E se os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores (Rosenfeld, 1970, p. 43).

Por outro lado, Candido traz uma perspectiva mais ligada ao ponto, já tratado, da identificação que o leitor pode vir a ter com determinada personagem. Há em seu pensamento a esse respeito, como se verá, uma relação muito íntima entre ele e o enredo, estabelecendo uma relação quase indissociável entre um e outro. Com esta pesquisa lida com atitudes e pensamentos de construção do futuro, aspectos políticos do contemporâneo recente e percepção da necessidade de mudanças, inevitavelmente este seria sem dúvida um dos aspectos relacionados à construção de uma personagem que mais interessaria a este texto.

Além disso, essa relação estabelecida entre a personagem e o enredo precisa, inevitavelmente, levar em consideração o aspecto temporal da narrativa, o que, aqui, também é central. Mas sigamos: segundo Candido:

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. “Nunca expor ideias a não ser em função dos temperamentos e dos caracteres”. Tome-se a palavra “ideia” como sinônimo dos mencionados valores e significados, e ter-se-á uma expressão sintética do que foi dito. Portanto, os três elementos centrais do desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “ideias”, que representam o seu significado, — e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bens realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos (Candido, 1970, p. 46).

Partindo disso, julgo necessário fazer uma distinção central para a continuação do pensamento aqui pretendido: mesmo clara, é necessário que seja feita a distinção, aqui, de personagem e narrador. Personagens, por esta distinção recém elaborada acima, podem ser, ou não, os narradores da trama em questão. Quando não, podem, ainda assim, principalmente no contemporâneo e no contemporâneo recente, ocupar o lugar do “anti-herói”, por exemplo, que compartilha em sua construção, características de protagonista e de antagonista (do ponto de vista do herói e do vilão), podendo ocupar diversos lugares dentro da narrativa, inclusive de centralidade, no caso de uma personagem em uma narrativa com estrutura de narrador onisciente, por exemplo. Quando sim, têm sobre si ainda outras muitas cargas e camadas possíveis de observação, algumas destas que serão melhor detalhadas neste trabalho.

A personagem, enquanto narrador, no contemporâneo, certamente é uma das categorias da construção literária que mais mudou e mais se adaptou ao seu tempo de todas as outras. Hoje, levando em consideração o pensamento do contemporâneo recente, é possível imaginar a produção de personagens, narradores ou não, reforçando estereótipos de classe, de gênero, etários etc. sendo fortemente criticados pela crítica e pelo público exatamente por isso, por exemplo. Julgo mais difícil vislumbrar essa hipótese pensando narrativa ou temporalidade, por exemplo, que são camadas ainda mais imbricadas da construção literária. A personagem, nesse caso, é quase um “testa de ferro”. É o rosto dele o primeiro que aparece, à crítica negativa ou ao elogio. E essa preocupação — finalmente ela existe! — se torna ainda maior quando a personagem em questão tem o “lugar de poder” que a voz narrativa possui.

Vou me permitir um breve comentário pessoal, quebrando brevemente a quarta parede que o texto acadêmico possui — fã de Machado que sou: um dos momentos mais instigantes da produção de pesquisa e de textos relacionados a ela são os momentos nos quais aparecem,

nitidamente, as vezes os pontos de discordância entre os pesquisadores e pesquisadoras. Mais instigantes ainda, exatamente como vai acontecer agora, é quando o texto de referência da discordância tem um tom de ataque ao que aquele que discorda acredita, mas acaba sendo extremamente útil para o reforço da ideia contrária, muito mais do que o opositor seria capaz de fazer, muito melhor do que o faria caso a ideia fosse, por exemplo, defender ao invés de atacar.

No artigo “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso” (2001), de Regina Dalcastagnè, há uma descrição bastante importante sobre o que essa pesquisadora acredita ser o narrador no contemporâneo. Apesar do tom depreciativo, no olhar desta tese, e de já ser — o que é surpreendente — um texto antigo, poucas descrições parecem dizer do narrador-personagem no contemporâneo recente tão bem quanto esta:

Os protagonistas dos romances brasileiros contemporâneos são herdeiros de seus malogros, de sua insanidade. Entendem mais da frustração diante dos moinhos de vento do que da euforia das grandes batalhas. Degradaram-se, nos termos de Lukács, e seguiram caminho, esmagando sob seus pés qualquer pretensão de glória. Não há espaço para heróis na narrativa contemporânea, nem para gestos magnânimos ou palavras eloquentes. E se algum desavisado se precipita, insinuando viver uma grande história, é logo achacado por outras personagens, pelo narrador, pelo próprio “autor”, que se julga no direito de entrar em cena para ridicularizar a infeliz criatura (Dalcastagnè, 2001, p. 114).

Este primor de descrição, de precisão cirúrgica, aqui serve muito para dar conta do que de fato está ocorrendo com o narrador contemporâneo, principalmente no contemporâneo recente. Parece ser uma questão da moral da personagem e do seu tempo. É o mesmo que ocorre quando Platão diz, no seu *A República*, que os poetas devem ser expulsos da república porque a arte distorce as medidas reais, engana e mente, ao que Aristóteles responde, no *Poética*, dizendo que não se trata de mentira, mas de representação. Séculos depois, Deleuze, com o seu, com sua reversão do platonismo, diz, basicamente “é mentira mesmo. É cópia, distorce, e está aí o seu segredo, sua potência”. O próprio Deleuze diz sobre isso, claro, de forma muito mais elegante:

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, “crepúsculo dos ídolos”. [...] Na reversão do platonismo, é a semelhança que se diz da diferença interiorizada, e a identidade do Diferente como potência primeira. O mesmo e o semelhante não tem mais por essência senão ser simulados, isto é, exprimir o funcionamento do simulacro. Não há mais seleção possível. A obra não-hierarquizada é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos. É o triunfo do falso pretendente. (DELEUZE, 2000. p. 268).

Em relação ao que se dizia aqui sobre a personagem é exatamente o que ocorre: a lógica do herói, como inclusive já foi vista nesta tese, não cabe mais totalmente como cabia. Esse herói superpotente, que tudo sabe, que tudo viu, que traz consigo todo ensinamento, que o divide com seu povo por pura e interminável humildade e superioridade — afinal, a maior característica de um gênio é a humildade, certo? principalmente quando ele mesmo afirma isso —, parece já não ter lugar no contemporâneo recente. De novo, parece uma questão da moral da personagem: parece ter chegado a hora não de se livrar das imperfeições, das dúvidas e das fragilidades para resolver o problema, para matar o vilão, mas sim, e muito mais, fazer o que precisa ser feito apesar dos medos, das dúvidas e das mesmas fragilidades. Exercer a verdadeira coragem: aquela que o move apesar do medo e de tudo que ele sabe que não sabe. Portanto, o movimento é cambaleante, a fala é balbuciada, as escolhas são incertas, os resultados nem sempre são os esperados, as perdas são iminentes, o melhoramento nem sempre chega, a comunidade nem sempre sobrevive, o mestre nem sempre está lá, nem a coragem, mas sim, o resultado.

No entanto, nem todo(a) narrador(a) do contemporâneo “balbucia e cambaleia”, por assim dizer. Alguns são expressos com muito mais força e veemência. Algumas, na verdade. Um grande exemplo de como os personagens contemporâneos, inclusive do contemporâneo recente — de forma menos específica, mas que valem muito a citação —, são pensados e construídos se encontra no que se pode chamar de “narrativas de releitura”, estratégia muito utilizada em textos que perpassam as teorias a respeito do machismo e da construção de discursos literários que colocam o discurso feminino em lugar de centralidade. Por questões óbvias de lugar de fala, passarei mais brevemente sobre este ponto, mas não seria possível — nem haveria razão para — não abordá-lo.

Por saber que não haverá camadas muito profundas de observação deste tema, cito diretamente o artigo “A construção da personagem feminina na literatura brasileira contemporânea (re)escrita por mulheres” (2011), de Lúcia Osana Zolin, que analisa minuciosamente o traço da reescrita feminina na literatura contemporânea especialmente em duas produções: *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, e *Vozes do deserto* (2004), de Nélide Piñon. No primeiro, a autora cria uma personagem, Beatriz Bueno, através da qual reinterpreta a trajetória de Capitu, de forma muito mais protagonista de si e ousada (Zolin, 2011). Já a segunda produção é diretamente relacionada com o *As mil e uma noites*, porém com uma Scherezade que se insurge contra sua família e assume o posto da narrativa por livre e espontânea vontade, a fim de, internamente, poder libertar as mulheres do palácio da tirania do Califa (Zolin, 2011).

O que aqui se argumenta a esse respeito, portanto, é que o contemporâneo, bem como o contemporâneo recente, produziu (produziram) uma variedade considerável de narradores, de personagens, de estratégias narrativas e de construções narrativas, muitos deles, no entanto, lastreados por aspectos políticos mais importantes para seus autores e, conseqüentemente, para o pensamento do grupo social do que fazem parte. Com finalidade e, principalmente, com urgência.

Afrofuturismo e fazer literário: a reelaboração da trajetória do herói através da construção dos personagens e suas relações

O contemporâneo recente estabelece, como aqui já observado, uma relação bastante íntima entre questões políticas e a produção de textos literários, sendo este um dos pontos centrais desta pesquisa e deste texto. No entanto, é importante salientar que esta relação causa efeitos em ambos os lados da equação: tanto a literatura produz pensamento político real, urgente, na política social do contemporâneo recente quanto esta é capaz de modificar estratégias canônicas de produção e estruturação literária. A produção literária ora observada levanta uma discussão densa a esse respeito, quando, por questões políticas, questiona e atualiza um dos modelos de produção narrativa mais utilizados desde a metade do século XX: a tão estudada, comentada e utilizada trajetória do herói.

De maneira muito direta, em 1949, Joseph Campbell, pesquisador da Universidade de Columbia, descreve a estrutura do que chamou de “monomito”, ou seja, o mito fundamental, a base de toda estrutura mítica e narrativa em um dos livros mais lidos utilizados sobre estrutura narrativa: o *O herói de Mil Faces* (1949), no qual descreve algo como a estrutura narrativa presente em todos os mitos, em todas as narrativas, de todas as épocas. Apesar de ter uma meta no mínimo ousada, Campbell vê seu trabalho se transformar no livro de cabeceira de incontáveis criadores de narrativas, principalmente aqueles que viram a fundar o que se tornaria a poderosíssima “cultura pop”, especialmente no cinema. George Lucas, criador de *Star Wars*, reconheceu publicamente a influência direta do livro na construção da saga em questão. Desde então, a jornada do herói tornou-se uma estrutura narrativa amplamente utilizada em roteiros de filmes, romances, videogames e até estratégias de marketing.

Para este autor, a narrativa — ou a narrativa que funciona — teria — ou teria que ter — uma estruturação muito bem delimitada e deveria conter os chamados “dezessete pontos” através dos quais o herói da narrativa — que sempre existe — deveria passar, sozinho na

maior parte do tempo, para aprender o que era necessário para cumprir seus desafios e, inclusive, melhorar-se enquanto indivíduo, contribuindo para isso com o “ensinamento” da narrativa em questão. Nas palavras do próprio Campbell, trata-se de compreender que:

O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno, que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito. Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (Campbell. 1949, p. 39)

Na fase da “separação”, o herói apareceria pela primeira vez em seu mundo habitual, onde recebe um “chamado à aventura”. Inicialmente, esse chamado é recusado por medo, insegurança, apego familiar ou quaisquer outras possibilidades. No entanto, algo ou alguém — muitas vezes uma figura arquetípica como o “mentor” — o encoraja a seguir. O herói, então, aceita o chamado e cruza o limiar para um mundo desconhecido, onde tudo, a lei, a lógica, a ética, o povo, os costumes, são diferentes daqueles do lugar de onde veio. Daí, segue-se à fase de “iniciação”, na qual todo herói enfrentaria uma série de testes, inimigos e aliados, frequentemente enfrentando uma “provação suprema” — que poderia ser o confronto com a morte, um inimigo poderoso, um grande medo, uma questão ética, uma saudade, enfim, algo que o colocaria em uma posição de necessidade de decisão muito difícil, na qual ele teria de ir ao extremo de seus limites e conhecimentos. Ao superar essa provação, o herói conquistaria a “recompensa” ou o “elixir”, que poderia ser literal (um objeto mágico ou um tesouro) ou simbólico (sabedoria, poder ou redenção).

Encerrado esse momento, viria o encerramento do ciclo: o “retorno”, no qual o herói deveria regressar ao mundo comum, vitorioso, levando consigo aquilo que obteve, o que aprendeu, suas lembranças e aprendizados. O retorno nem sempre é fácil, podendo, o herói, ser rejeitado ou podendo, ainda, encontrar outros inimigos ou questões éticas para reintegrar-se ao mundo anterior. Ainda assim, ele conseguiria retornar, e transformado, capaz de compartilhar sua nova visão, ajudando a renovar o seu mundo com o conhecimento adquirido.

Campbell fundamenta sua teoria em uma vasta gama de mitos e histórias de culturas como a grega, hindu, egípcia, indígena americana, africana e cristã, mostrando como os arquétipos e símbolos são recorrentes. Para ele, essa estrutura universal da jornada do herói reflete uma verdade psicológica profunda: o caminho do autoconhecimento e da autorrealização, inspirando-se fortemente na psicanálise de Jung, particularmente nos conceitos de arquétipo e de inconsciente coletivo. Ao longo do texto, Campbell analisa diversas figuras mitológicas e religiosas — como Prometeu, Moisés, Buda, Jesus Cristo e

Ulisses —, destacando como todos esses “heróis”, apesar das diferenças culturais, seguem o mesmo modelo narrativo. O livro também traz reflexões sobre o simbolismo dos ritos de passagem, dos mitos de morte e de renascimento, e da importância de enfrentar o “monstro interior” como metáfora para o crescimento pessoal.

Apesar de ter sido um modelo muito bem aceito pelos artistas, acadêmicos e críticos em seu tempo, com o passar dos anos, no entanto, as críticas a ele foram naturalmente aparecendo, devido à grande exaustão do uso da fórmula e principalmente o tom normativo do livro e do modelo. Discute-se se esse tom normativo seria do próprio Campbell ou teria sido inserido em seu estudo pelos autores e estudiosos que sobre ele se debruçaram, fato é que, para muitos — muitos mesmo — a trajetória do herói deixou de ser um estudo para se tornar um manual de como fazer uma narrativa. E pior: um manual sobre o único jeito de construir uma narrativa que “funciona”.

Nesse sentido, algumas tentativas bem sucedidas foram aparecendo no sentido de deslocar a construção narrativa lastreada pelo cumprimento de tais regras, e uma delas sem dúvida é o *O Último Ancestral* (2021). Nele, há um duplo movimento bastante curioso: a estratégia é utilizada em muitos de seus aspectos, ao mesmo tempo que é desconstruída em tantos outros. Esse movimento em muito se assemelha ao, já citado, procedimento do *Necropolítica* (2011), no qual, retomo, a ideia não é pensar o raciocínio criticado como “errado”, mas sim como “incompleto”, sendo esse um dos traços mais proeminentes e repetidos do contemporâneo recente. Além disso, o que, aqui, é de enorme importância, essa crítica, essa escrita do texto narrativo pensando nisso como traço político-estético, é feita com total conhecimento e planejamento do autor, que já comentou esse procedimento e esse desejo em entrevistas, por exemplo. Era sua vontade tocar nesse assunto, estabelecer esse deslocamento, e principalmente — é aí o momento em que ele é muito feliz em sua escolha — através da inserção de questões políticas e sociais como critérios de modificação de determinados pontos. Aqui cabe um exemplo.

Segundo a teoria da trajetória do herói, apesar de ir encontrando personagens importantes pelo caminho da realização da missão, o centro da narrativa é ele: sua missão, suas falhas, seu aprendizado, seu regresso. Já no *O Último Ancestral* (2021), isso é deslocado completamente, tornando inclusive complicado dizer com absoluta convicção quem é a personagem principal, o herói, da narrativa. Isso se mostra tanto pela relevância que alguns personagens recebem quanto pelo fato de que todos eles ficam muitos capítulos sem aparecer em alguns momentos — esse procedimento será fundamental de ser compreendido um pouco

mais à frente. Além desta escolha estética existir, o que já bastaria para sua observação neste trabalho, ela ainda acontece por uma observação política: como os personagens vivem numa periferia, eles nunca aprendem nada sozinhos, nunca sabem de tudo, nunca podem não contar uns com outros, pois, neste ambiente, o crescimento e as “realizações de missões” são todas, via de regra, comunitárias, coletivas.

A comunidade — a favela — se ajuda, e só por isso sobrevive e se dá o mínimo de conforto — através do mercado local, por exemplo —, de cuidado com as crianças — com umas mães deixando suas crianças nas casas das outras —, de educação — através das escolinhas de bairro e das famosas “bancas” ou “reforços”. Só assim, através da amizade, da ajuda e da comunidade, ela realiza suas “tarefas”, objetivas ou de autoconhecimento. Pensando que a narrativa aqui observada tem esse ambiente como cenário, percebe-se que esta estratégia é muito mais coerente com essa realidade do que a utilização direta, pouco cuidadosa, da trajetória clássica do herói, se tivesse sido escolhida nesse caso. Sobre isso, o próprio Ale Santos comenta em entrevista:

Tecnicamente, os doze estágios da jornada do herói⁴ eu distribuí para outros personagens, porque eu não acredito nessa narrativa de uma única pessoa que se transforma e salva o mundo todo. Ela é muito da cultura dos Estados Unidos. [...] Toda vez que a gente vai construir um herói brasileiro com o pensamento de como se constroi um herói internacional, fica parecendo horrível, fica parecendo ridículo, tá ligado? Fica parecendo que é só o Superman com as cores brasileiras. Então, quando a gente vai trabalhar a construção de um herói brasileiro, [...] um herói de uma outra cultura não ocidental, a gente precisa de outros elementos, de outras partes dessa jornada para construir esse personagem. Então, você encontra os elementos da jornada do herói porque exatamente isso, elas são identificáveis, criam conexão, mas eu criei um sabor diferente com esses elementos, pra que esse sabor diferente pudesse falar um pouco mais da nossa realidade, um pouco mais do que... do que é ser aqui (Santos. 2024).

Além disso, mas ainda dentro desta estratégia de deslocamento, é possível perceber que algumas expectativas a respeito da utilização da trajetória do herói não são correspondidas, como o fato de que o grupo chega aos “chefões”, ou seja, aos inimigos mais importantes, juntos, e lutam contra eles juntos, e ganham deles juntos, tirando o protagonismo

⁴ O estudo de Campbell, na verdade, descreve dezessete passos da jornada do herói, mas o que está ocorrendo aqui é que o autor está se referindo à jornada do herói de Christopher Vogler, que é uma espécie de simplificação da jornada do herói de Campbell direcionada à escrita de roteiros. Inicialmente, a ideia era deixar a produção de narrativas tão industrial, que o livro que trata sobre a jornada do herói de Vogler — *Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores* (1992) — nasce de um memorando (de sete páginas) em que ele escreve para os roteiristas de Hollywood com quem trabalhava mostrando como os roteiros deveriam ser escritos. No trabalho de Vogler, alguns passos de Campbell são aglutinados, por isso tendo os passos da jornada caído de dezessete para doze.

absoluto de uma personagem só e o distribuindo pela coletividade, exatamente como a favela faz. Nenhum dos protagonistas aprende tudo, ninguém volta para casa com um aprendizado pétreo a passar para a comunidade. Todos voltam com vários. Nenhum daqueles personagens conseguiria seguir sozinho. Cada um tem um conhecimento, um papel, uma função, uma importância, para a narrativa e para o grupo, o que faz com que esta escolha estética não só abale uma “estrutura” narrativa das mais sólidas mas também seja muito importante para a discussão da tese, por ter sido escolhida deliberadamente pelo autor da narrativa e por ser uma forma de movimentar uma estética narrativa em função de um aspecto político central do contemporâneo recente.

Inúmeras cenas no *O Último Ancestral* (2021) dão conta de deixar evidente o quanto a centralidade do herói está dispersa entre os personagens da narrativa, mas antes de ir diretamente a elas, julgo importantes dar um panorama geral de como isso ocorre no todo da narrativa. Dentre todos os personagens do lado dos Obambos, os que aparecem com maior recorrência e com papéis muito centrais para a trama são Eliah (aquele que recebe o último ancestral), Zero (chefe dos mecânicos, um dos mais complexos da narrativa e grande ladrão de carros ao lado de Eliah), Hannah (irmã de Eliah e gênio da tecnologia) e Moss (anciã adormecida que acorda quando da chegada do último ancestral). Para que o raciocínio se complete com objetividade, fiquemos com estes quatro.

Eliah é o responsável por receber o último ancestral. É ele que começa todo o processo de resistência direta contra os Cygens. É por causa dele que outros personagens ganham a confiança necessária para uma vitória possível. No entanto, Eliah se mostra, até a última página do livro, sem saber como lidar direito com o seu dom ou função. Diversas vezes durante o enredo ele chega a quase atrapalhar o desenrolar de uma ação necessária para a vitória de seus aliados, em tantas outras ele é preso, acuado ou obrigado a lidar com um inimigo que não consegue vencer. Não raras são as vezes em que Eliah precisa ser — e é — salvo por Zero ou Moss ou Hannah, e não de forma acessória: fica claro na narrativa que, naquela circunstância ele simplesmente não tinha poder para lidar com a situação. Ele não é detentor de um poder absoluto, ele é uma peça em um jogo complexo e composto por muitas outras, igualmente importantes.

É Moss que libera o seu poder adormecido, é Hannah que lhe entrega o receptáculo para que ele se comunique e lute ao lado de Bento — o cybercapoeirista —, é Zero que

constrói a resistência de Obambo, sem a qual a vitória seria absolutamente impossível. Sem o poder do último ancestral liberado em sua totalidade, a guerra seria perdida, e quem o liberta é Moss. Sem a interferência no sistema dos Cygens, que abre portas, dirige carros à distância, monitora o entorno, a guerra certamente seria perdida, e quem faz isso é Hannah. Sem a organização dos “cabeças” de Obambo — o grupo dos maiores criminosos da favela —, sem os negócios escusos e questionáveis com os Cygens, ambos organizados por Zero, que, diga-se, é a personagem responsável por realizar o trabalho sujo, que ninguém mais quer realizar, a guerra estaria, pelo terceiro motivo, perdida. É Moss que luta contra o demônio Asambosan, não Eliah. É Hannah que arma as defesas, não Eliah. É Zero que troca tiros na linha de frente, não Eliah.

Diante disso, fica bastante evidente o quanto a centralidade das ações da narrativa de forma nenhuma se centram em uma personagem só, mas é dividida por um grupo específico de amigos, de sujeitos que vêm do mesmo lugar, que sofreram as mesmas dores, que possuem os mesmos desejos e que se juntam em nome de um objetivo comum e positivo para todos. Como a favela faz. Diga-se: assim como foi dito sobre o *O Avesso da Pele* (2020), quando a expressão “como a favela faz” é aqui utilizada, o tom que se pretende é muito menos afetivo do que técnico: ainda está se falando de literatura, portanto o ponto aqui é, também, a verossimilhança. Como trazido na citação acima de Ale Santos, é inverossímil pensar uma favela com sujeitos isolados, apartados, sem o reconhecimento da necessidade de se ajudarem mutuamente em nome de algo que seja positivamente comum.

Há, por exemplo, um momento, no capítulo “o Ataque”, no qual os humanos vão de fato atacar a cidade dos Cygens no intuito de responder às diversas opressões que sofreram durante os últimos anos, em que Zero, depois de ter reunido todos os chefões do crime, todos os trabalhadores, todos os ladrões, enfim, todos aqueles que eram bem e mal vistos em Obambo em nome de uma causa comum e benéfica para todos, faz um discurso a fim de inflamar seu povo contra seu inimigo, e nele fica claro o seu protagonismo na narrativa:

Ele [Zero] ergueu o machado e discursou com sobriedade: — Já vi muito amigo morrer aqui em Obambo, e não vai ser diferente agora. Tô ligado que cês têm medo do que vai rolar. Mas me diz: não é o que a gente sente todo dia quando acorda? Ter medo de trombar um viciado nas esquinas, de ficar sem ter o que comer na semana, de não voltar pra casa, medo de nunca ter uma vida digna ou de morrer antes de ver nossos irmãos crescer? Porra, medo desses filhos da puta que sobem pra favela com vontade de matar só por diversão, por achar que a gente não merece vida melhor. Tá ligado, galera? Se isso não rolar hoje, vai ser amanhã ou depois... Essa merda de angústia é o que a gente sente junto no gosto do café ou as ideias que bate quando a gente dorme no meio da trocação de tiro. Cês dorme enquanto soltam bala do lado

de fora dos barracos. Tá loco, a gente se acostumou com isso... As palavras inflamavam os corações da galera. Naquela noite, não havia distinção entre eles. A bandidagem estava do lado dos sobreviventes, dos viciados, dos trabalhadores. Era tudo uma coisa só. “É nós”, “Tá certo”, as vozes surgiam do público, reforçando aquelas convicções. O líder dos mecânicos sentia o clima e reagia como se fosse um MC: — O que a gente vai fazer hoje é assumir o controle. Do outro lado dessa estrada, os caras tão cercado a gente, montando as bases, preparando o churrasco pra depois da carnificina que querem fazer de toda a gente aqui. A gente vai estragar essa festa. Vamo fodê com a felicidade deles. Recusar a morte que eles querem pra gente, assumir as escolhas que a gente faz e mostrar que a gente é Obambo e aqui não tem espaço pra comédia. Vamo descer o sarrafo nesses desgraçados. Acelerar o motor e levar pra eles, de presente, o significado do inferno que só a gente sabe como é (Santos, 2021, p. 182-183).

Importante dizer: Eliah, a personagem que carrega o título que dá nome à narrativa, aquele que recebe o último ancestral, a personagem que poderia ser confundido com o herói de Campbell está nesta cena, mas não é ele que tem o povo nas mãos, não é ele que instiga o seu povo à guerra, não é ele que inflama seu povo, com seus ensinamentos, em direção ao melhoramento da comunidade como um todo. Claro, no desenrolar da narrativa, Eliah ocupa diversos lugares de centralidade, mas não todos, e esse é exatamente o ponto: ele não poderia fazê-lo nestas circunstâncias, porque, naquele ambiente, o individualismo e a soberba levam ao fracasso.

Em outro momento da narrativa, esse mesmo Eliah deixa evidente um traço de sua personalidade impensável para o herói de Campbell ou de Vogler: a fragilidade. Nestes últimos, o herói tem, no início, no máximo uma hesitação, em relação a aceitar sua missão ou não, mas acaba sempre aceitando, em nome, inclusive, da continuação da narrativa. No entanto, a partir do momento em que se lança em sua aventura, é ele que resolve tudo, por saber de tudo, por aprender tudo que é necessário para a realização da missão, voltando altivo, poderoso. Aqui no *O Último Ancestral* (2021), Eliah tem um papel muito importante na vitória dos Obambos, assim como seus amigos, mas, além disso, ele expõe suas fragilidades, seus medos, conta com seus amigos, pede ajuda, em uma perspectiva muito mais humanizada de personagem, traço que para o contemporâneo recente, também é uma atitude cada vez mais louvável e produzida dentro e fora do texto literário. Vejamos um momento em que essa fragilização ocorre dentro da narrativa:

— Antes de partir, Eliah... Você entende que não há mais como fugir do encontro com Asanbosam? Está preparado?

— Moss. — Eliah sorriu e segurou os ombros da Oráculo de Nagast. — Aprendi em Tamuiá que tá tudo bem se a gente não se sente preparado. A gente passou por muita coisa, olha ao redor. Se depois disso não formos as pessoas certas pra salvar Obambo, ninguém mais vai ser. A felicidade inundou o peito da senhora, que percebeu como aquele jovem tinha amadurecido em tão pouco tempo. Não era mais

o rapaz que buscava fugir das próprias emoções, trocando as coisas importantes por adrenalina ou silêncio. Eliah transmitia serenidade e confiança. — Naquele dia em que nos encontramos em Tamirat, you disse que ainda não estava pronto, mas eu tinha certeza de que esse momento chegaria. Minha presença só atrapalharia (Santos, 2021, 311. Grifo nosso).

É visível, neste trecho, o movimento que o autor faz de preservar certos elementos da estruturação da jornada do herói na mesma medida em que desloca outros. Eliah está simplesmente passando por um processo de amadurecimento, como todos os personagens, de certa forma, mas suas fragilidades ainda existem, e são assumidas. Neste trecho, a maturidade de Eliah, segundo Moss, não está em se sentir preparado, mas em saber que eles se encontravam em uma circunstância na qual ele precisava, mais do que isso, assumir a sua responsabilidade, a sua parte no todo da revolta de Obambo, se sentindo preparado ou não.

Além deste excerto, existe ainda outro para dar conta da mesma intenção do autor, mas agora de forma mais direta. Através dele, o autor, usando a voz de um de seus personagens mais importantes, Eliah, explicita nítida e diretamente o porquê de suas intenções e de suas estratégias no que diz respeito à melhor adaptação à trajetória do herói aos ambientes nos quais as narrativas centrais são de pessoas pretas e de comunidades. No trecho, a personagem diz — logo depois de ter criado uma armadilha contra Asanbosam, um dos maiores vilões da trama, que ele sabia que não duraria muito, mas que foi útil para que ele ganhasse tempo:

— Sei lá de onde tu vem, bruxo. Lá nos morros de Obambo, ninguém se cria sozinho. É por isso que tamo de pé. Se tá procurando um herói nessa multidão, desiste, não vou pagar de salvador de ninguém. Cada um aqui sabe como se virar, cada um descobriu como fazer acontecer quando ninguém botava fé. Tu tá enfrentando a própria Obambo. É nós por nós! Enquanto ele falava, espíritos emergiam das árvores. Eram os malungos, munidos de lanças, espadas e escudos, que vinham como um exército furioso para cima dos Cygens. Os mortos sempre cobram seu preço, e aqueles espíritos estavam sedentos para se vingar dos Cybergenizados. Ao longe, Eliah viu Ozeias correndo sob a chuva forte atrás de um grupo de militares (Santos, 2021, p. 331-332. Grifo nosso).

Estes três exemplos compõem um grupo vasto de situações nas quais o protagonismo, do herói presente na narrativa está dividido entre uma parcela dos personagens, que exercem funções centrais na trama, ajudando uns aos outros, sofrendo, aprendendo e ensinando. Além disso, é fundamental perceber que esse deslocamento da jornada do herói enquanto técnica de escrita literária é feito de maneira deliberada pelo autor, e por questões completamente relacionadas ao pensamento político do contemporâneo recente, principalmente relacionadas à negritude e ao ambiente das comunidades. Sobre este aspecto, tem-se, como mencionado, o pensamento político interferindo diretamente no fazer literário de um autor e, potencialmente,

de um segmento literário potente e altamente interessado no pensamento político do período observado.

Alguns tipos de narrador-personagem característicos do contemporâneo recente

Narrador entidade em *Torto Arado*

Do ponto de vista dos narradores do contemporâneo recente, é possível observar uma pulverização de estratégias distintas de tipos de narrador e de narração, ou seja, ora um narrador mais convencional narra a história com um tom, um aspecto, diferente do convencional, ora ele é diferente em si mesmo, no que ele é, antes mesmo de “falar”. Há ainda estratégias diferentes das citadas aqui, igualmente importantes para o cenário do contemporâneo recente, mas que não serão descritas, porque sua vastidão é considerável, e o texto nasce, como tudo, para acabar. Começaremos aqui pelo que, aqui, será chamado de “narrador entidade”, tipo de narrador que aparece fortemente dentro do livro *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior. No entanto, antes da abordagem mais detida nesse tipo de narrador, julgo importante deixar evidenciado a contextualização do seu enredo, como acontecerá com todas as obras aqui analisadas.

O livro é dividido em três partes e começa com a narração, lastreada pelo fluxo da memória, de uma tragédia familiar passada por duas irmãs, Bibiana e Belonísia, filhas de trabalhadores rurais na fazenda Água Negra, no sertão da Bahia. Ainda crianças, elas encontram, escondida no quarto da avó, uma faca misteriosa. Curiosas, brincam com o objeto até que irrompe a tragédia: Belonísia tenta colocá-la na boca e tem a língua cortada por Bibiana, cena que marca suas vidas para sempre. Belonísia perde a fala e passa a se comunicar por gestos, enquanto Bibiana assume o papel de intérprete da irmã, intensificando ainda mais o vínculo entre as duas.

As personagens crescem em um ambiente de extrema pobreza e de trabalho duro. Junto com seus pais, Zeca Chapéu Grande e Salustiana, vivem em uma casa de taipa e cultivam a terra da fazenda, sob o controle dos donos invisíveis, mas que impõem sua autoridade por meio de capatazes e representantes. A primeira parte da produção é narrada por Bibiana e mostra a infância das irmãs, suas tarefas diárias, a convivência com a religiosidade popular e as tensões entre tradição e repressão. Importante ressaltar que Zeca, pai das meninas, é visto como uma grande liderança na comunidade, principalmente por sua prática

com o Jarê, religião de matriz africana. Ou seja, essa personagem obtém o respeito da comunidade, da família, dos capatazes e até certo respeito (ou medo) dos patrões e até do prefeito da cidade onde vive, tudo devido ao que o Jarê lhe deu.

Voltando às duas irmãs, na juventude, Bibiana decide partir para a cidade em busca de uma vida melhor, onde conhece Severo, com quem se casa e tem um filho. Severo é extremamente engajado em movimentos sociais e luta pela reforma agrária e pelo fim da exploração de seu povo. Bibiana, por sua vez, também se envolve com causas sociais, muito influenciada por Severo, por quem já se atraía desde cedo, justamente pelo jeito politizado e inteligente que ele possuía. Depois de anos distante em busca de uma vida melhor na cidade ou em outro vilarejo, ela retorna à fazenda ao saber da morte do pai, retomando contato com a irmã e a mãe e vendo reacender o conflito entre o desejo de mudança e a preservação da vida que tinham, já não mais possível.

A segunda parte do livro é narrada por Belonísia, que, por não falar, imprime uma narração que assume uma forma introspectiva, mudando o tom narrativo do texto e revelando o cotidiano silencioso, mas profundamente sensível de quem vive com uma deficiência física. Após a partida de Bibiana, Belonísia continua na fazenda, assume mais responsabilidades e, em determinado momento, casa-se com um homem chamado Tobias, que vai gradativamente tratando-a mal até o momento em que ele é encontrado morto na beira da estrada, em circunstâncias misteriosas, e Belonísia vai morar sozinha. Ao longo dos anos, ela se torna uma figura importante na prática religiosa do Jarê, assumindo os rituais que herdou do pai.

Ao voltar para sua terra natal, Bibiana, completamente estimulada e ferida pela forma trágica com a qual Severo foi morto, começa uma proposta de mobilização política, se transformando em uma nova líder da comunidade, apesar de dividir opiniões. Bibiana começa a articular ações junto aos trabalhadores da fazenda para reivindicar a posse da terra que cultivam há gerações, o que, naturalmente, faz com que ela entre em conflito com figuras de autoridade locais, aumentando a tensão com os donos da fazenda. O movimento, como dito, encontra resistência, inclusive dentro da própria comunidade, mas cresce com o tempo.

A terceira e última parte do romance, que é a que, aqui mais nos interessa no momento, é narrada por Santa Rita Pescadeira, uma entidade espiritual que se manifesta no corpo de algumas mulheres do Jarê, mas que há muito não descia, nem para Zeca Chapéu Grande. Nesta fase da narrativa, um conflito maior se instala entre os moradores de Água Negra e os representantes dos fazendeiros, e culmina em inúmeras tragédias. O movimento liderado por Bibiana avança, mas também sofre consequências violentas. A morte de pessoas importantíssimas para Água Negra, fundadores da comunidade, inclusive, abala fortemente

toda a comunidade, mas não a impede de continuar sua luta. Pode-se dizer que o romance termina com um sentimento de continuidade: mesmo diante da repressão, os moradores persistem em sua tentativa de construir uma vida mais digna, o que evidencia que a terra, o corpo e o silêncio continuam — e continuarão — sendo terrenos de combate, de resistência e de memória.

Agora, mais ambientados sobre o enredo na narrativa em questão, segue-se a observação mais detalhada principalmente do último capítulo do texto, no qual aparece nossa categoria de análise: o que aqui está sendo chamado de narrador entidade. Um dos traços mais proeminentes e mais claros da utilização do narrador entidade na produção em questão é a mudança do tom narrativo. O tom do capítulo no qual Santa Rita Pescadeira, a entidade narradora, é muito mais sereno e altivo que o presente nos demais capítulos do texto, isso ensejando a possibilidade de que o significado impresso nessa estratégia de escrita seja justamente para mostrar certa superioridade daquele que fala.

Como evidenciado em capítulos anteriores, a Ancestralidade tem um duplo movimento: de cuidado e proteção para quem protege, a entidade, por exemplo, e a reverência para aquele que cultua. Como a reverência é uma atitude que se direciona àqueles a quem se deve extremo respeito, percebe-se que esse tom narrativo pode tranquilamente ser interpretado dessa forma. A tranquilidade da entidade também relaciona-se diretamente com o fato dela ter visto tudo naquela localidade acontecer: a chegada dos primeiros moradores, as opressões, os primeiros e últimos Jarês, as histórias particulares de cada indivíduo, enfim, tudo. Esse olhar muito antigo, ancestral, acaba sendo retratado pelo estereótipo da entidade que tudo sabe, que tudo conhece, que entende as dinâmicas de funcionamento do mundo e das pessoas, sendo passível de ira, mas não de desespero.

Outro ponto a respeito desse tipo de narrador é, sem dúvida, a concretização, o efeito de materialização que o uso do tom narrativo, da voz narrativa traz no âmbito do “real” da narrativa. Sobre isso, cito um pequeno trecho do belo artigo “Considerações sobre o romance de Itamar Vieira Júnior” (2022), em que os autores Edu Teruki Otsuka e Ivone Daré Rabello enxergam a questão da seguinte forma:

Na III [parte do livro], “Rio de sangue”, Santa Rita Pescadeira como narradora dá novo desenvolvimento à trama. O sobrenatural, que antes era um elemento da cultura de Água Negra (como aparece nos jarês ou no relato sobre a loucura de Zeca Chapéu Grande), deixa de ser apenas uma crença da comunidade de que o olhar ilustrado poderia se distanciar – como algo próprio a esse outro, quilombola – e passa a ocupar o centro da narração. A forma do romance, portanto, assume a dimensão mágica como realidade ficcional.” (Rabello; Otsuka, 2022, p.11).

Essa perspectiva da materialização do divino é de extrema importância para o raciocínio da tese por dois motivos centrais: o primeiro responde a uma questão relacionada ao pensamento da crença em si, que compreende, para aqueles que compartilham pensamentos e sensações relacionados às religiões de matriz africana, que a figura do divino é geralmente mais real do que, por vezes, a própria noção de realidade, sendo mais sentida, mais vista, mais íntima do que ela. Do ponto de vista da tese, relacionando o pensamento político do contemporâneo recente com a literatura produzida nele, surge o segundo ponto, que é a validação e a valorização de uma entidade de religiões africanas e afrodiáspóricas em um local literário de total respeito e de poder.

Essa materialização permite supor e enxergar, literariamente, como seria efetivamente o pensamento de uma entidade, não por um itan⁵, que é sempre um registro do passado, geralmente contado para dar a ver o traço de personalidade de um orixá, por exemplo, mas sim como um registro do presente da narrativa, um momento em que de fato uma entidade poderosa, antiga, extremamente sábia está diretamente falando com o leitor. Isso tem um poder de valorização de cultura imenso e se manifesta através de um traço narrativo impresso em uma personagem da narrativa, o que concorda totalmente com a proposta desta tese.

Outra alteração considerável ocorrida no último capítulo a respeito da utilização do tom narrativo da entidade Santa Rita Pescadeira é o fato da narrativa, com ela, assumir um tom de total onisciência, devido ao fato da entidade estar presente na vida de todos os habitantes da comunidade desde que chegaram à região onde Água Negra se formaria. Essa onisciência claramente existe, porque ela é uma entidade que acompanha aquele povo, então é nítido que ela sabe seus sonhos, pensamentos, sentimentos, desejos, incômodos e tudo mais que é possível saber. Sendo assim, era absolutamente necessário que o jeito dela se comunicar fosse onisciente, sob pena, como acima sobre o *O Averso da Pele* (2020), de deixar a narrativa inverossímil.

E aqui volta mais um exemplo bastante claro de como aspectos políticos do contemporâneo recente alteram a estrutura narrativa ou, nesse caso, a construção da personagem e de suas formas de comunicar em uma produção literária do mesmo período: a necessidade dessa materialização, a ideia de presentificar, no terreno literário, uma entidade da cultura afrodiáspórica, altera necessariamente a forma como ela vai aparecer na narrativa, sob pena, nesse caso de diminuir o arco da sua presença. Esse traço da construção da

⁵ “Itan” é uma palavra vinda do Iorubá, muito utilizada nos ambientes de religiões de matriz africana, e significa “história”, “conto” ou “mito”. Geralmente, os itans narram as histórias de como determinado orixá adquiriu o nome que tem, a característica, a arma correspondente, como adquiriu a sua quizila etc.

personagem inevitavelmente altera fortemente a forma como ele vai aparecer na narrativa, o que significa uma alteração no corpo narrativo em nome de um traço político do período.

Além do tom narrativo, outro aspecto da construção da personagem Santa Rita Pescadeira é a forma extremamente afetiva como ela se refere a alguns personagens da narrativa, aliada ao tom totalmente onisciente do capítulo, o que causa a sensação de que ela, de fato, estava olhando para a pessoa com quem fala sobre, de que ela estava presente, na sala, na cozinha, cuidando, zelando por ela, fosse quem fosse. Há uma cena em que a entidade fala sobre/com Bibiana (irmã de Belonísia, que lhe corta a língua por acidente) em um momento em que ela arruma seu cabelo; não há outra forma de dizer: o tom dessa cena em muito se assemelha ao momento em que alguém está fazendo algo cotidiano, como lavando uma louça, e outro alguém reflete consigo mesmo sobre a pessoa em questão. Vejamos:

Mãe Salu dizia desde sempre que seu cabelo já tinha muitos fios brancos aos 18 anos. Deixou de alisá-los a ferro e foi e o guardou sobre os lenços que a maioria das mulheres camponesas usavam. Você olha pra si mesma no espelho que se apoia no chão contra a parede — porque o barro que a reveste não segura muita coisa — enquanto coloca os grampos que tira da boca e ruma sobre o quanto seu cabelo também lhe parece branco. É de família. Talvez tenha ficado mais branco nas últimas semanas. Foi perdendo a cor a cada pensamento que tinha com a intenção de compreender o que havia acontecido. A cada noite de vigília e medo que foi obrigada a atravessar com a ausência do marido. O companheiro que havia lhe dado muito do que continha em si (Júnior, 2019, p. 241).

Além disso, Esse momento era de extrema necessidade para Bibiana, já que essa cena ocorre logo após o assassinato do seu marido, como se a entidade tivesse ido ver como Bibiana estava, saber que ela estava precisando de cuidados.

Mais um aspecto relacionado à personagem Santa Rita Pescadeira e à sua onisciência é o arco narrativo enorme que o autor cria entre o início e o fim da narrativa, que é o mistério da faca. Logo nas primeiras páginas do livro, é dado ao leitor, pela voz de Bibiana, o caso trágico da perda da língua de Belonísia. No entanto, o instrumento da tragédia, como dito, uma faca que a avó das personagens guardava, enrolada em um pano vermelho, escondida em uma caixa. Fica claro desde o começo que ali reside, ao lado da faca, um mistério, um segredo. Por que a avó guarda uma faca? Por que enrolada em um pano e guardada em uma caixa? Por que o sigilo absoluto quando se pergunta sobre a faca?

Se Donana, a avó, recusava-se a dizer, ninguém jamais saberia, nem o leitor. Só alguém tão ou mais velho que ela, presente na hora ou de sua absoluta confiança, poderia saber. Como Santa Rita Pescadeira, que estava lá no momento exato em que Donana usa a faca, até onde se sabe, pela primeira vez, para se vingar do seu marido, matando-o, por estuprar a sua filha, Carmelita, que foge de casa e nunca mais é vista. A entidade revela não

só um segredo guardado a sete chaves em função de sua tragicidade como encerra o arco do segredo e comunica ao leitor uma parte do seu poder, da sua sabedoria, da dor que já viu seu povo passar e da sua própria dor, de ter perdido seu cavalo⁶, que tinha morrido. Esse movimento acaba sendo de extrema importância porque imprime à entidade o poder a que ela é investido e o evidencia, fazendo, mais uma vez, um fator político imprimir um traço de um personagem central da narrativa.

Por fim, Santa Rita Pescadeira ainda participa, na narrativa, de mais um momento de combate e de mudança de vida daqueles que tomam conta. Através do teor imaginativo que a literatura proporciona, é possível vislumbrar a entidade, de forma sutil, incentivando seus filhos à luta contra a opressão daqueles que, de certa forma, lhes governavam. Mais uma vez, nas palavras de Rabelo e Otsuka:

Não se trata de tomar a atuação de Santa Rita Pescadeira e as crenças ancestrais numa proposição literal de ação política. A imaginação literária que aí está pressuposta é a do reatamento da ancestralidade como força que impele à luta política, um caminho para criar perspectivas de transformação (e não apenas reconhecimento, pelo Estado, dos quilombolas como sujeitos de direito). Por isso, na imaginação literária, a violência é necessária – pois cumpre o pacto entre os oprimidos do presente e do passado (Rabelo; Otsuka, 2022, p.16-17).

Este aspecto relaciona-se, mais uma vez, com o tom narrativo utilizado, mas agora de maneira total e diretamente ligada à Ancestralidade e à Memória. A escolha narrativa da necessidade de lembrar da movimentação, da necessidade de se unir e se indignar, como última saída para alguma mudança real neste campo de combate político.

Essa movimentação, essa insubordinação, atua quase como uma linha de documento histórico, uma parte da história, uma personagem da narrativa, que não pode, de novo ser apagada ou manipulada, por ter havido essa ação de insurreição e porque agora tem-se contato direto com uma entidade, mais velha que o conflito, e que tudo viu. Mais uma vez, vê-se a memória, nos moldes já mencionados, atuando como potência criativa de significados e como arma, ferramenta de retomada das rédeas da história e das narrativas históricas. Como dito anteriormente, o duplo movimento da Ancestralidade pressupõe adoração a quem já foi e cuidado com quem ainda está aqui e com quem está a caminho.

Nesse sentido, a movimentação desta Ancestralidade dentro da narrativa movimenta todo esse campo de saber, agita e relembra as narrativas apagadas através de um artifício narrativo, que é o de dar voz a suas personagens, principalmente Santa Rita Pescadeira, de maneira estratégica e ligada a esse aspecto do pensamento do contemporâneo recente,

⁶ Terminologia das religiões de matriz africana que significa a pessoa que é “rodante”, ou seja, que recebe as entidades e os orixás, principalmente em momentos de cultos e festas.

exatamente como ocorre com a citada “Ancestralidade de luta”, observada por este texto e presente no *O Avesso da Pele* (2020).

O narrador ambiente em *A Árvore Mais Sozinha do Mundo*

Essa sem dúvida é uma das estratégias de construção de narrador-personagem dentre as produções que esta pesquisa teve contato até o presente momento, tanto em relação às obras que entraram quanto às que não entraram no *corpus* desta tese. Basicamente, e já adiantando em torno de que raciocínio este subcapítulo vai girar, esta produção, de Mariana Salomão Carrara, *A Árvore Mais Sozinha do Mundo* (2024), aborda toda a narrativa, todos os seus pontos sensíveis, todos os fatos diretos, toda as descrições dos demais personagens através do ponto de vista de alguns elementos do ambiente da narrativa. Nenhuma pessoa fala no livro, apenas os elementos que compõem os ambientes nos quais os humanos e os animais estão.

A Árvore Mais Sozinha do Mundo (2024) narra a história de uma família de agricultores que vive no interior do Rio Grande do Sul e se dedica ao cultivo do tabaco, enfrentando dificuldades sociais, econômicas e emocionais no cotidiano do trabalho no campo. A família é composta por Carlos e Guerlinda, os pais, e seus três filhos: Alice, Maria e Pedrinho. Carlos é o responsável pelo cultivo do tabaco, realizando o trabalho pesado do campo, especialmente durante o preparo da terra, a aplicação de venenos e a colheita. Guerlinda cuida da casa, da família e também participa das tarefas da plantação. Durante a safra, Elvira, mãe de Guerlinda, é chamada para ajudar, trazendo consigo inúmeras tensões familiares não resolvidas.

Alice, a filha mais velha, deseja participar de um concurso de beleza local, o que a afasta do trabalho no campo e, obviamente, gera embates com a mãe. Maria, a filha do meio, é a única que frequenta a escola regularmente, sendo a mais curiosa e crítica e sonhando com um futuro melhor, necessariamente longe daquele ambiente. Pedrinho, o caçula, ainda não fala, mas já participa das atividades do campo, convivendo de perto com os agrotóxicos e os riscos do trabalho precoce.

Do ponto de vista dos narradores, tem-se “a árvore”, plantada à beira da lavoura e com um olhar antigo sobre o mundo, observa a rotina da família e oferece uma visão contemplativa sobre tudo, inclusive sobre a passagem do tempo e a solidão. Ela presencia as estações mudarem, os ciclos de plantio e de colheita e, naturalmente, as mudanças nos comportamentos da família: o crescimento dos filhos, o adoecimento dos pais, ou seja, tanto

os dias tristes quanto os felizes. Além dela, tem-se “o espelho português”, herdado pela família e pendurado na parede da casa, que, de tanto olhar para o rosto de cada um deles, porque, nele os personagens humanos se olham todos os dias, aprende a captar os sentimentos ocultos de todos da casa, acompanhando especialmente os conflitos internos de Guerlinda e a vaidade juvenil de Alice.

A capa de pulverização, usada por Carlos na aplicação de venenos, relata os efeitos nocivos dos agrotóxicos e seu contato com o corpo dos trabalhadores, mostrando uma visão mais pragmática e direta da violência invisível no cotidiano daquela família em relação à exploração do seu trabalho. Por fim, a caminhonete rural, desgastada e antiga, serve para transportar pessoas e produtos, sendo um observador pragmático, e um pouco mais irritadiço, digamos, das relações da família com o mundo exterior, como a escola, o comércio e a igreja, sendo o único que consegue ver fora do sítio da família. .

Há, logo de início, a crítica severa ao cultivo do tabaco, que é apresentado como um sistema extremamente opressor e completamente despreocupado com aqueles que trabalham nele. Semelhante ao que acontece com as famílias de Água Negra, no *Torto Arado* (2019), a família, na narrativa em questão, vive presa a contratos e dívidas com os atravessadores que compram a safra, impondo regras extremamente rigorosas e preços absolutamente injustos. A colheita do tabaco exige esforço físico extremo e o uso constante de substâncias relacionadas ao controle de pragas, todas as substâncias, extremamente prejudiciais, sem qualquer proteção adequada. A saúde de Carlos, Guerlinda e dos filhos é prejudicada com o passar do tempo, revelando-se no cansaço crônico, nos desmaios e na degradação silenciosa do corpo, inclusive das crianças. Em relação aos narradores, aqui ocorre uma delicadeza importante de ser observada na narrativa: em relação a essa ingestão degradante de substâncias tóxicas, a capa de pulverização descreve com frequência os efeitos do veneno no organismo de quem o manuseia, enquanto a árvore, por sua vez, observa, reconhece e comenta, impotente, a decadência da vida ao seu redor.

Em paralelo aos desafios econômicos e de saúde, os conflitos familiares se intensificam. Alice insiste em sair de casa para participar de concursos, gerando atritos constantes com Guerlinda, que, pressionada pelo peso das responsabilidades, pela presença da própria mãe Elvira e pelo sofrimento calado da vida no campo, projeta em Alice uma frustração geracional. Maria, por outro lado, observa tudo com olhos atentos, registrando os acontecimentos, percebendo as contradições dos adultos e, embora ainda jovem, revelando uma maturidade crescente. Pedrinho, silencioso — mais uma vez, o silêncio —, acaba sendo o elo mais vulnerável da casa, exposto desde muito cedo ao trabalho e aos perigos do veneno.

Com o tempo, os objetos narradores revelam pequenos eventos que anunciam a aproximação de uma tragédia. A saúde de Carlos piora, e ele começa a falhar nas tarefas da lavoura. Guerlinda entra em conflito aberto com Elvira, que questiona sua rigidez com os filhos. A tensão chega ao ápice quando Pedrinho passa mal após uma aplicação de agrotóxicos, obrigando a família a lidar com o impacto direto do trabalho no bem-estar das crianças. Alice, então, decide partir de vez, rompendo com a mãe e com toda a família, enquanto Maria se vê dividida entre a obediência e a vontade de mudar o próprio destino.

Tudo isso vai se desvelando no corpo da narrativa até que um acidente trágico marca a vida da família: Pedrinho é envenenado acidentalmente durante uma nova aplicação do veneno. O acontecimento abala todos os membros da casa, interrompendo o ciclo repetitivo de silêncio e conformismo. No fim da história, a família está totalmente fragmentada: Alice permanece distante, Maria assume um papel de maior protagonismo em sua vida, indicando que talvez possa romper com o destino dos pais, Guerlinda e Carlos permanecem em suas vidas tais como eram desde o início (de tudo: do casamento, do nascimento dos filhos e da narrativa), só ainda mais silenciosos e abatidos.

O movimento da casa diminui drasticamente devido à enorme tristeza e à separação que se abatem sobre a família, o que faz com que a narrativa em si fique mais lenta também. A autora aborda os últimos capítulos quase como quem quer não falar sobre, mas mostrar como aquela família está vivendo em profunda tristeza e solidão. Os objetos narradores se retiram aos poucos, perdendo utilidade ou praticamente deixando de ser usados. Só a árvore continua lá, exatamente como estava, por seu tempo de vida, quase nada mais velha, e igualmente, sozinha, observando o campo, os restos da lavoura e o silêncio ainda mais profundo que se instalou na casa.

Acredito ser fácil perceber o quanto a palavra “silêncio” se repete nessa pequena descrição do livro, o que ocorre também na produção e nas falas da autora sobre ele, demonstrando a importância dela no entorno da obra e de seus significados. Isso se dá por uma característica importante da produção, que aqui nos interessa, que é o fato da produção ter sido fruto de profunda pesquisa feita pela autora sobre os índices alarmantes de intoxicação por defensores agrícolas das produções de tabaco no sul do país⁷. Como se não bastasse o descaso em relação à segurança dos trabalhadores dessa lavoura no estado, há outro índice alarmante nesse contexto que instigou a autora a tratar do tema em questão em seu

⁷ Seguem duas matérias a respeito: sobre as mortes por defensores agrícolas (<https://reporterbrasil.org.br/2023/02/fumo-produzido-no-sul-do-pais-usa-agrotoxicos-banidos-internacionalmente/>) e sobre os casos de saúde mental e suicídios (<https://apublica.org/2022/01/depressao-ansiedade-e-suicidios-a-realidade-dos-que-plantam-tabaco-no-brasil/>).

livro: o fato de que grande parte das mortes ocorridas nas lavouras de tabaco devem-se aos suicídios cometidos pelos pequenos agricultores, devido à imensa acentuação de casos de depressão e de ansiedade devido às condições de trabalho e aos acordos absurdos propostos pelos proprietários de terra.

O fato de o tema central da narrativa ser relacionado a uma questão política seríssima já nos interessa, visto que a expressão temática da narrativa, sendo assim, inevitavelmente vem de uma situação real de descaso absoluto por parte do estado, do Estado e principalmente dos grande produtores de tabaco, que lidam com seus funcionários com o nível mais alto possível de desrespeito. Porém, é possível ir mais além, e de forma mais profunda no que diz respeito ao tema desta tese, quando se pensa nele, de novo: no silêncio. Em diversas entrevistas, a autora ressalta o fato de que, quando foi realizar a pesquisa de campo para conhecer os agricultores, sua rotina, seu modo de vida, suas dores e suas alegrias, percebeu que eles quase nunca falavam, e quando o faziam, contavam apenas partes das perguntas, saindo do local onde estavam ou simplesmente se negando a continuar a conversa, talvez por medo ou por vergonha, talvez até do enorme endividamento que possuem.

Com isso, a autora tem a brilhante ideia — o que, aí sim, interessa muito para este texto — de representar aquele ambiente através de narradores que não estão presentes em todos os momentos da vida das personagens humanas, o que garantiria que cada um deles só poderia dar conta de uma parte, um ponto de vista de um determinado momento de um fato ou dia, por exemplo, deixando, assim, o silêncio presente naquela realidade garantido na narrativa. Daí surge a desfecho da ideia: esse efeito literário seria obtido caso os objetos contassem as histórias, já que eles, em sua maioria, são estáticos e limitam-se a um ou outro cômodo da casa ou do lugar onde estão, portanto, não conseguindo ter uma visão completa, total sobre uma cena, a menos que ela aconteça na sua frente. Sendo assim, o que obtém-se aqui com esse procedimento de escrita, do ponto de vista da tese, é justamente um traço de um segmento social, o silêncio, conhecido mais detalhadamente através de uma pesquisa densa realizada, movida por uma inquietação imensa devido ao descaso do Estado, tudo isso, aspectos políticos, portanto, delimitando, criando, organizando estratégias estéticas de escrita literária.

Pensemos, nesse sentido, o espelho português: ele fica preso à parede, na sala, virado, por exemplo, para uma janela. Se houver uma discussão, um suicídio, um afeto ou qualquer outra coisa na cozinha, ele não vai “saber”, muito menos ver, porque a cena não está se desenrolando na sua frente, condição essencial para que ele veja, já que ele, como dito, fica preso à parede. Isso, no entanto, através da humanização do objeto, não significa que ele não

soube do que aconteceu, posto que ele pode ouvir o que se passa na cozinha, apesar de não ver, o que imprime a ele um acesso deficitário aos dados da cena ocorrida, fosse qual fosse. Essa estratégia garante à cena certo conhecimento, porque o espelho “ouviu” a cena, e garante também tudo que ele não sabe e não pode confirmar ou garantir, ou seja, o silêncio.

É importante lembrar que, com essa estratégia, também entra em jogo as características físicas dos objetos. A árvore, por exemplo, além de ficar do lado de fora da casa, é a mais alta de todas, conseguindo, portanto, ver muito mais longe, por exemplo quando a caminhonete sai do sítio onde todos moram, ela consegue vê-la até certo ponto na estrada, coisa que o espelho jamais conseguirá ver. Por outro lado, pela mesma razão, ela nunca consegue ver dentro da casa, que já é um domínio onde o espelho consegue enxergar e conhecer muito melhor. Por outro lado, a caminhonete consegue acessar momentos que nenhum outro narrador consegue, como por exemplo os humanos da narrativa na cidade, como eles tratam as pessoas, como eles são tratados, como são vistos, quando vão bem e voltam tristes, o porquê disso ter acontecido, alguma demonstração de afeto, dentre diversas outras cenas possíveis.

A capa, por sua vez, tem uma outra visão que é só dela, que é a do momento do trabalho da família, posto que ela exerce apenas essa função laboral. Lá, é ela que acompanha as extensas e degradantes jornadas de trabalho, que observa os almoços, os dias em que o trabalho continua mesmo na chuva, mesmo no frio, mesmo no sol forte, as visitas dos capatazes, tudo relacionado ao trabalho. Sobre esse aspecto da narrativa, há, logo nas primeiras linhas da narrativa, um pensamento da árvore que deixa clara estratégia de escrita enquanto procedimento deliberado e potente de geração de sentido na narrativa. A ele:

Talvez haja alguma vantagem em ser uma árvore, entre todas as coisas que se pode ser, porque de cima vejo muito longe, e por baixo vejo sempre a família quando repousam recostados no meu tronco. Sob a copa de uma árvore o costume é amar muito alguém, ainda que seja na forma de ódio como amam as duas irmãs. Ou também é bastante comum que venham aqui sofrer, o choro quieto ou exausto que eles às vezes choram. Quero dizer que é raro alguém parar aqui embaixo em estado de indiferença. A desvantagem é que só pela sombra posso acolher os ânimos de alegria, miséria ou exaustão, nada além disso. Meus galhos, por mais que se esforcem, não possuem o registro de um abraço (Carrara, 2024, p. 12).

Em outra camada de observação dos narradores-personagem da narrativa, há uma característica muito relevante sobre eles que se conecta perfeitamente com o tema central desta tese: o fato de que os objetos têm história, e essa história é fundamental para que o leitor compreenda os tons de voz que eles usam e porque eles pensam do jeito que pensam, o que acontece com os humanos. A leitura que se apreende dessa estratégia de escrita é evidenciar a “falta de história”, de linhagem, de ancestralidade que parecem fazer crer existir em relação

aos personagens humanos da narrativa. Até os objetos têm, e essas histórias contam demasiado sobre quem eles são e porque são como são, como deveria ocorrer com os personagens humanos da narrativa, que basicamente se limitam a sofrer, trabalhar e morrer. Aqui ocorre mais uma vez o duplo movimento citado em outro momento deste texto: os aspectos políticos do contemporâneo recente mobilizam os autores e autoras, que criam, a partir deles, diversas estratégias de escrita literária, que reiteram e trazem à luz estes mesmos pontos políticos.

Em entrevista ao programa “Entrelinhas”, da TV Cultura, Maria Salomão Carrara descreve em detalhes como — e principalmente porque — essa mudança de voz se dá em cada personagem, como essa escolha se relaciona com a narrativa, como cada voz modifica o olhar sobre a história narrada, que lugar cada objeto preenche e que lugar cada um deles deixa vazio intencionalmente. Em suas próprias palavras:

E essa roupinha [a roupa que protege os trabalhadores do veneno colocado na plantação], ela é a mais nova, então ela tem oito anos. E eu achei interessante justamente o momento mais tenso, que é da pulverização do veneno, ser na voz dessa roupinha, que não entende o que chama de “remédio”... Enfim, [ela] fica muito chateada que as pessoas não gostam dela. Isso reflete a realidade: a roupa deles é impossível, é uma roupa inviável. Isso é um dos problemas também, né? Então, esse problema eu trouxe pro livro mostrando essa roupinha, dizendo que ninguém consegue usar. “As pessoas passam mal dentro de mim”. E eu achei que também o afeto que a gente sentiria por essas pessoas seria guiado pelo afeto desses objetos. [...] A árvore é muito devota no ser humano. Ela nem coloca ali as intempéries que eles estão sofrendo, como um produto também da humanidade. Ela coloca com vergonha, fala que não sou, não faço parte dessa natureza, dessa atrocidade. Então, o afeto vai surgindo também pelo modo como ela vê essas pessoas... A “rural” com uma saudade de um tempo que passou, na parte de uma “vovó dona”, que vai para fazer as viagens. E esse espelho um pouco mais cínico, mas que eu acho que eu faço um paralelo com a adolescente, porque os dois têm aquele amor que é um amor disfarçado, um amor que não se entrega... então ficam os dois ali nessa paridade. Eu queria que o ambiente doméstico aparecesse muito, que aí já relembro um pouco os meus livros anteriores, que é a parte muito íntima da família e a relação entre as irmãs (Carrara, 2024).

Tanto essa citação trazida quanto o ponto de vista que ela levanta são fundamentais para o pensamento trazido nesta tese porque, de início, é evidente que o próprio processo de elaboração da narrativa concorda plenamente com a proposta desta pesquisa, no sentido de que ela mesma — a estrutura — é elaborada através da escolha dos personagens e de suas personalidades e formas de comunicar, mas essas escolhas são direcionadas diretamente por aspectos políticos pertinentes ao contemporâneo recente e causam um efeito fortíssimo e bastante inovador. Essa estratégia configura, portanto, mais uma evidência das diversas formas de utilização do pensamento político desse recorte historiográfico na produção literária em questão, não só marginalmente, mas de forma central, imprescindível, estrutural.

Um dos efeitos gerados por essa escolha, nessa narrativa, é a sensação de que realmente se cria algo novo, lindo, curioso e potente quando se escuta a voz de quem nunca se permitiu falar. A metáfora dos objetos, enquanto elemento central de construção de discurso na narrativa, evidencia, na visão desta tese, o quanto se pode saber, compreender, respeitar e criar quando se ouve aqueles que nunca se ouviu, ponto sobre o qual o contemporâneo recente se debruça incessantemente. No texto, os objetos, que são lidos como seres “menores” que os humanos, falam, e a partir de sua fala é possível desvelar camadas ainda muito mais profundas, e inéditas, da vida daquela família, de sua realidade e de seus sentimentos. A pergunta, portanto, que fica com essa estratégia é: e se isso fosse uma prática corriqueira? e se ter voz não fosse um objetivo de luta, mas uma terça-feira qualquer? onde chegaríamos? Além disso, mas na mesma linha, tem-se a humanização: e se a humanização fosse uma prática comum? e se todo mundo humanizar todo mundo? e se aquilo que você vê todo dia e não presta muita atenção fosse humanizado por você? quais, quantas histórias ouviríamos? É como se essa estratégia literária nos convidasse a chamar parte da responsabilidade para nós mesmos.

Além disso, há ainda um outro ponto de conexão com esta pesquisa: essa estratégia reconhece e valoriza a potência das histórias e principalmente dos pontos de vista individuais e distintos, compondo juntos uma narrativa que se sabe só ser possível compreender juntando as partes que cada envolvido consegue ver. Para o contemporâneo recente, como dito na observação sobre *O Último Ancestral* (2021), por exemplo, a percepção da necessidade da união daqueles que são, juntos, alvo de uma organização sistemática de sociedade ganha cada vez mais espaço, respeitando as diferenças e as especificidades daqueles que, por muita delicadeza, se percebem, em inúmeros aspectos, iguais, bem como, por tantos outros, completamente diferentes, mas, ainda assim aliados, partícipes de uma mesma realidade de enquadramento e, em inúmeras vezes, de exclusão.

Os objetos da narrativa serem, ao mesmo tempo, “apenas” objetos e, por isso mesmo, de um mesmo enquadramento, mas terem pontos de vista e, portanto, contribuições completamente distintas, na visão desta pesquisa, diz exatamente sobre esse ponto político. Por fim, essa estratégia ainda deixa bastante evidente a necessidade de abordar, em lugar de centralidade, pontos de vista marginalizados, respeitando, valorizando e — o mais importante de tudo — aprendendo genuinamente com o que eles têm a dizer, ao mesmo tempo semelhante e diferente da estratégia fabulatória: semelhante porque fabula o que um objeto diria, falaria ou pensaria, e diferente porque respeita, com isso, um silêncio que a estratégia fabulatória tenta, a todo custo, destruir.

Temporalidade, Circularidade e Temporalidade Espiral na construção do personagem em *O Averso da Pele*

Do ponto de vista das estratégias de construção do personagem e da elaboração do discurso narrativo na produção literária do contemporâneo recente, falta ainda um ponto — sendo extremamente gentil, porque, na verdade, é preciso entender que tudo que começa, começa para acabar — que não poderia não estar nessas páginas por diversos motivos, mas centralmente pela potência de criação de sentido que possui, encontrado mais nitidamente no, já observado, *O Averso da Pele* (2020), a saber, a relação entre a construção do narrador-personagem com a temporalidade espiralar, teoria densa do contemporâneo recente, construído pela pensadora Leda Maria Martins. Para seguirmos nesta observação de forma mais cuidadosa e natural, é importante compreender que aqui voltará o raciocínio sobre os valores civilizatórios afro-brasileiros, mas desta vez mais focado na Circularidade e na sua relação com a Ancestralidade, já observada. Vamos a mais este cotejo.

A Circularidade, brevemente já comentada, é o valor civilizatório afrobrasileiro que dá conta de fazer perceber uma das características mais proeminentes das cosmogonias afrodiaspóricas e originárias: o fato de que suas manifestações, produções culturais e artísticas, percepções de si e do todo são sempre circulares, como a roda de capoeira, a gira de candomblé, as ocas e, o que aqui mais centralmente nos interessa, o tempo. Essa é uma das afirmações mais recorrentes e mais fortes de Nego Bispo, novamente citado, sobre a Circularidade e sobre sua relação com o tempo. O autor afirma:

Eles não sentem o Deus deles, eles só veem. Então é um povo de pensamento linear, vertical. Aí eles têm limite, porque como eles pensam na linha reta, no final da linha é o seu limite. Como nós pensamos na circularidade, nós não temos limite, é por isso que nós temos fronteira. Todo lugar da roda é começo e todo lugar da roda é meio. É só ver [...], por exemplo, o samba não é rodando? Como a gente pensa na circularidade, a gente dança rodando. A capoeira é rodando, o reggae é rodando, a gira no terreiro é rodando e até meus cabelos, quando estão grandes, são rodando também (BISPO, 2019).

E sobre ela atrelada à temporalidade, completa:

Eu costumo dizer que o presente é um interlocutor do passado e um locutor do futuro. Diante disso, eu compreendo que nós estamos vivendo o apocalipse. Nós temos uma sociedade que eu gosto de chamar ‘sociedade eurocristã monoteísta’, então ela tem uma relação com o tempo muito pautada pelos horários. Ela tem um calendário, então ela tem uma relação com o calendário, porque quem se orienta pelos horários se orienta pelos calendários. E ela não tem uma relação com os ciclos. Diferente de nós, povos que eu digo politeístas, quilombolas, indígenas; nós temos uma relação com o tempo de forma cíclica. Então é começo, meio e começo. Diante disso, está acontecendo o apocalipse da sociedade eurocristã monoteísta, a sociedade da escritura, e está se reeditando o mundo dos povos da oralidade, dos povos das demais línguas, que não são as escrituradas (BISPO, 2023).

Dessa forma, compreende-se que a Circularidade é um dos elementos que identifica, que delinea determinados traços compreendidos como fundamentais para essa ideia de construção de povo, de nação e de práticas sociais brasileiras, reconhecendo e valorando o que de fato lhe pertence. Aliada a ela, a Circularidade, está um outro valor civilizatório central para este raciocínio: a, já mencionada e observada com mais detalhes, Ancestralidade. Para os “povos politeístas”, nas palavras de Nego Bispo, a Ancestralidade é o que permite não só conhecer, mas sentir a sua história e, através dela, atravessar qualquer dificuldade. O canal através do qual se recebe a força que se precisa para continuar diante de qualquer circunstância.⁸

Para esta pesquisa, é fundamental lembrar que este ponto teórico ganha importância central no contemporâneo recente porque simboliza uma resposta à conhecida — e quase bem sucedida, porém frustrada — tentativa de retirada dela dos povos africanos, afrodiaspóricos e originários através do monstruoso apagamento das suas narrativas de poder e de prosperidade, substituídas pelas narrativas de escravidão, opressão e pobreza estrutural.

A Ancestralidade, como vimos, supõe um duplo movimento: o cuidado dos mais velhos com os mais novos, guiando-os quando necessário, e um imenso respeito destes com os mais velhos, quase em uma dimensão de adoração. Nesse sentido é que, com isso em mãos, podemos chegar ao conceito de Temporalidade Espiral: o tempo é perpassado, nessas visões, pela Circularidade (horizontal), que o lastreia — mas de forma distinta da visão cronológica linear eurocêntrica —, e pela ancestralidade (vertical, já que existe uma reverência a uma das pontas da ancestralidade, a saber, a mais velha, mais “alta”, portanto, e um cuidado proporcional com o extremo “oposto” do “gráfico”), o que faz com que o movimento do tempo seja em formato de espiral, circulando e unindo os fluxos temporais em um só (começo-meio-começo) e se movendo também, simultaneamente, em direção de quem já faz parte da linhagem de seus ancestrais.

Na tentativa de deixar essa leitura mais clara, julgo importante uma explicação mais direta: o que foi feito aqui é a tentativa de construir, dentro de um plano cartesiano bidimensional, este raciocínio, trazendo para o plano teórico, acadêmico, uma percepção real, mais sentida que pensada, na dinâmica de pensamento dessas culturas que criam jeitos diferentes de ver o mundo. Nessa elaboração teórica, o eixo X de um plano cartesiano

⁸ Importante ressaltar que a Ancestralidade, utilizada como aspecto político do contemporâneo recente e como elemento estético de escrita literária, está presente de forma essencial, no mínimo, dentre as obras do *corpus* literário desta pesquisa, nos livros *O Avesso da Pele* (2020), *O Último Ancestral* (2021) e no *No muro da Nossa Casa* (2024).

simboliza o plano através do qual a Circularidade se movimenta, indo e voltando sempre, porque circular, sobre seu eixo. Simultaneamente, a Ancestralidade ocuparia o eixo Y, por possuir um duplo movimento que, inevitavelmente, aponta “para cima” — através da reverência — e “para baixo” — através do cuidado. Pensando esta relação por essa chave de leitura — relação Circularidade e Ancestralidade —, é inevitável, incontestável, a construção de algo espiralar, que, no caso, é o nosso próximo ponto: a Temporalidade. Nas palavras de Leda Martins:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas (Martins, 2021, p. 42).

Levando em consideração este mesmo aspecto, a Temporalidade, outra referência utilizada para a elaboração mais sólida deste raciocínio é o prefácio do livro *Raízes e asas: memória para a autonomia negra* (2023), de autoria da fundamental Aza Njeri. Nele, a autora afirma que: “O tempo é espiralar, portanto, localize-se. Localize-se e localize sua rede ecossistêmica” (NJERI, 2023, p. 34). Essa pequena frase parece sintetizar de maneira muito precisa essa visão de tempo: por ser circular, o tempo, nesses termos, demanda uma relação de manuseio, artesanal, de intimidade, de respeito, e não do eterno “tic-tac” da angústia. Demanda a percepção de que ele se move “para a frente e para trás” de forma inconstante e, ao mesmo tempo, fixa o suficiente para ser observável, sem pressa, sem um ponto de chegada, sem um limite. O tempo visto dessa forma não conhece valoração, não melhora ou piora o sujeito, ela apenas passa. E volta, e lembra algo importante, e passa. Não julga, não termina, apenas passa.

Tendo em mente esses três conceitos, podemos, agora, seguir mais livremente em direção às leituras de *O avesso da pele* (2020) sob a observação do que essa produção literária leva em consideração a esse respeito. Uma das escolhas estéticas que mais tem potencial de chamar atenção do leitor nessa produção é a forma como ela faz com que o personagem manipule a Temporalidade. Não no sentido das narrativas, comuns até, de ficção científica, multiversos etc., mas no sentido de como ele se relaciona, e faz com que o leitor se relacione, com o tempo. Um exemplo para facilitar a afirmação:

Um dia você recebeu a notícia da morte do seu pai. Mas you não sabia bem como reagir. Pois você não conviveu com ele. Seu pai sempre foi um completo estranho. [...] Aos quatro anos de idade you ainda não sabia o que era superação e que essa seria uma condição permanente de sobrevivência. Anos a fio, suportar a pobreza, o racismo e a ausência

paterna foi uma espécie de sinônimo da vida. Sempre que chega em casa, com a pasta cheia de provas e trabalhos para corrigir, pensa que poderia ter feito outra coisa da vida. Lembra do momento em que pensou em ser arquiteto. Sonhou uma vida diferente (Tenório, 2020, n.p).

A utilização exaustiva de tempos verbais distintos une as personagens por seus traços de vulnerabilidade social e de negritude, abrindo a possibilidade de que o leitor se pergunte: “mas de quem o eu lírico está falando?” (aconteceu algumas vezes comigo quando eu estava lendo) — aliado ao uso do “você” como referente —, o que sugere que, na verdade, pouco importa. O que está sendo dito vale — valeu, valerá ou valeria — para qualquer um dos três, ou até mesmo para quem está lendo⁹. Esse movimento estético se comunica intimamente com o conceito de Circularidade aqui levantado, na medida em que coloca todos os tempos (filosóficos e verbais) em contato, de maneira mútua e interdependente. O autor desloca incessantemente o fluxo temporal da narrativa, várias vezes por página, sugerindo algo que os conceitos de Circularidade e de Temporalidade Espiral ar afirmam: que nesta perspectiva de tempo “o presente é um interlocutor do passado e um locutor do futuro” (Bispo, 2023), como vimos acima.

A grande diferença entre as duas perspectivas sobre a temporalidade — nas palavras de Nego Bispo, entre os povos politeístas e monoteístas — é a sensação de fluxo contínuo. Fora da Circularidade, o tempo é uma linha, que tende ao final. Acaba. Na circularidade, tudo, absolutamente tudo, é um eterno “meio”, no sentido de “metade” e de “suporte”. “Metade” porque nunca chega ao fim, nunca se esgota, nunca deixa de ser processo, e “suporte” porque reconhece que nada existe fora do tempo, que ele não negocia, mas que ele não é um inimigo, é um professor, um amigo muito íntimo, que pode ser duro, por vezes, mas que quando o é, o é porque quer, precisa, que se aprenda — apreenda — algo. O tempo, a Temporalidade, por esse ponto de vista, age como a Ancestralidade: unindo, possibilitando o reconhecimento mútuo daqueles que veem do mesmo lugar, passam pelas mesmas coisas, sonham com o mesmo futuro.

Na contemporaneidade recente, a Temporalidade assume papel fundamental na discussão política, principalmente no ambiente de disputa de narrativas dos povos africanos e da diáspora, no campo de discussão dos assuntos pertinentes à negritude. São exemplos diretos de como a categoria tempo é fundamental para este ambiente de discussão, a escolha eurocêntrica (francesa, mais especificamente) de contar a história africana a partir do período da escravidão cometida pela Europa, apagando um tempo no qual o continente africano detinha alguns dos maiores impérios do planeta, e a escolha brasileira de contar a história dos

⁹ Como foi para mim.

processos que levaram ao fim da escravidão no país apagando completamente o tempo que continha os esforços dos escravizados, sem nenhuma participação da branquitude, criando a narrativa de que todo o processo de deteriorização da escravatura veio da boa vontade abolicionista, iluminada.

Na literatura contemporânea recente, por estratégia ou intuição, a Temporalidade tem sido usada para dar conta de levantar a discussão da importância de movimentar o tempo de forma diferente, espiralar, criando inúmeras possibilidades literárias e de leitura quando esta categoria é posta em jogo. Do ponto de vista teórico, um dos pensadores que mais corrobora com este raciocínio é o senegalês Fewine Sarr, principalmente em seu trabalho *Afrotopia*, no qual argumenta que: “Nossos ancestrais chegaram às Américas e fizeram da memória e da temporalidade seu maior patrimônio” (Sarr, 2019, p. 82).

Na narrativa aqui observada, todos os tempos estão acontecendo simultaneamente no fluxo da memória do narrador, e de maneira espiralar, já que a narração ocorre sempre em referência a algum ancestral. A relação com a Ancestralidade na narrativa se dá muito fortemente “por dentro” dela, em seus alicerces, principalmente com a escolha do autor do modo de narrar do personagem e em sua construção: tudo que se sabe sobre ele, como dito, é dado por ele mesmo enquanto conta a história dos seus ancestrais mais diretos, ou seja, seu pai e sua mãe.

Ainda sobre o tema da Temporalidade na narrativa em questão — mas talvez falando mais sobre narrativa do que sobre personagem, apenas porque considero essa observação importante —, há um capítulo inteiro, muito curto, e consideravelmente importante para essa discussão, que vale a pena ser trazido aqui. Em determinado momento do livro, já apontando para o final, Pedro — entendendo este personagem como alguém que, ao mesmo tempo, tem algum controle sobre o que lembra e deixa livre o fluxo da memória — resolve contar a história de um policial, que em nada participa do enredo do livro, em nenhuma instância, de forma completamente intempestiva, cortando completamente o fluxo que — o autor — vinha construindo ao longo das páginas que vieram antes. O capítulo em questão narra que:

Ele acorda pela terceira noite seguida às três e meia da madrugada. A garganta seca, ofegante. Põe a mão ao lado. A esposa está ali, serena. Dormindo. Ele levanta, calça os chinelos. Vai até o banheiro. Levanta a tampa do vaso. Faz um grande esforço para não mijar fora. Ainda tem muito sono. Depois vai até a cozinha. Abre a geladeira. Serve-se de água. Enquanto sente o líquido descendo pela garganta, ele escuta um barulho que vem da área de serviço. Ele, o policial, dilata as pupilas. Apura os ouvidos. Acha que não foi nada. Mas, logo em seguida, outro barulho. Dessa vez mais forte. Antes de ir verificar o que está acontecendo na área de serviço, ele vai até o quarto, abre a porta do guarda-roupa. Pega um revólver trinta e oito. Volta para a cozinha. Antes, passa pelo quarto das crianças. Elas dormem. Pé ante pé, ele volta armado. Não acende a luz. Em seguida, ele chega à área de serviço. Observa com cuidado. Não vê nada de anormal, mas ele sente que há algo estranho.

E, ao olhar para fora, identifica um homem negro caminhando sobre o telhado de uma casa na frente do seu prédio. Ele aperta a arma entre os dedos, sente o cabo do revólver. É certamente um assaltante, ele pensa. Dali ele pode atirar e acertá-lo com facilidade. No entanto, ele agora percebe que há outro homem no telhado. Ele começa a ficar nervoso. Os filhos da puta estão assaltando na calada da noite, ele pensa. Por isso ele ergue o braço e aponta a arma para os dois homens. Está escuro. Mesmo assim ele aponta. E é nesse momento que ele lembra do motivo de ter ido até ali: o barulho na área de serviço. E num estalo ele se dá conta: tem gente dentro do apartamento (Tenório, 2020, p. 134-135).

Neste microcapítulo aqui trazido — lembrando as estratégias machadianas de estrita e divisão de capítulos — fica claro, para a linha de pensamento deste texto, a utilização da Temporalidade Espiral e o deslocamento da temporalidade linear, clássica, digamos, corriqueira em produções literárias. É importante que se deixe claro: esta cena não tem absolutamente nenhuma relação com nada que acontece antes ou depois dela, não retira nem acrescenta nada no fluxo das histórias de família que Pedro conta, no entanto, sob o ponto de vista da Temporalidade, tem importância fundamental por dois motivos: 1- essa cena, posta como está, de forma absolutamente intempestiva, retoma e confirma a leitura de que a estratégia fabulatória se utiliza do fluxo incontável da memória.

É como quando se está contando um caso, uma história que se viveu, e uma lembrança correlata, mas não direta, vem à mente, e interrompe-se o fluxo narrativo para contar essa outra coisa, que pode ou não contribuir para o todo da história, do caso, contado. 2- Essa ação configura-se como uma das maiores evidências de manipulação de Temporalidade na narrativa, porque ninguém sabe quem é esse policial nem quando essa história se passa. É absolutamente implícito se essa história se passa no momento em que Pedro fala ou se no seu passado, por exemplo, ou no passado de seu pai.

É totalmente impossível saber. Esse movimento cria um dos movimentos mais recorrentes da manipulação da Temporalidade, que é a sensação de quem esse personagem de quem se fala, o policial, no caso, independente de quem ele seja, de onde more, e principalmente, de onde ele esteja na linha temporal da narrativa, poderia passar por uma situação como essa, porque também compartilha as mesmas questões de Pedro e de Henrique. Parece, sob esse ponto de vista, que a ideia do capítulo é, como é feito em outros momentos da produção, criar a sensação de que muitos que veem do mesmo lugar possivelmente fariam a mesma coisa, o que reitera a estratégia já citada, de “confundir” sobre quem se está falando, no sentido de dizer, metaforicamente: estou falando de todos nós.

A manipulação da Temporalidade no texto literário aqui observado mais detidamente sob esse ponto de vista, que fique claro — diferente do que ocorre no *O Último Ancestral* (2021) — pode vir de um desejo ou de uma proposta consciente do autor ou não, e essa

afirmação vem da honestidade intelectual presente nessa pesquisa simplesmente porque não há dados que neguem ou confirmem esta afirmação hipotética. Porém, para o pensamento aqui desenvolvido, essa resposta é totalmente irrelevante, porque responder sim ou não a esta pergunta não muda o fato de que o pensamento está lá. Seja por planejamento, seja por zeitgeist, parece claro para a chave de pensamento desta pesquisa um fato: o pensamento político relacionado à temporalidade está presente, tanto que pode ser lido como tal

Conclusão

Como ressaltado nas considerações iniciais desta tese, grande parte do que moveu este pesquisador a querer fazer este trabalho denso de pesquisa e de escrita foi o comentário absurdo, já citado, do psicanalista francês Charles Melman. Portanto, para fechar o arco narrativo de forma cuidadosa e, em certa medida, divertida — com fôlego, como diria Evelina —, parece produtivo começar estas últimas considerações pelo mesmo ponto por onde as primeiras começaram. Caso fosse possível, já que falou-se muito aqui sobre fabulação, conversar, nos termos do que neste texto foi movimentado, com este pensador, quase como foi a conversa que este teve com Jean-Pierre Lebrun¹⁰, aberta e curiosa de ambos os lados, a primeira pergunta feita, sem dúvida, seria: e aí?

O contemporâneo é improdutivo ao pensamento político mesmo? depois dessa conversa, você pensa igual? ainda acha, mesmo tendo acesso a uma parcela, ao mesmo tempo enorme e ínfima, do que é feito no contemporâneo recente, que nada é produzido? Você compreende o tamanho do erro teórico que você cometeu? Ainda assim, caso todas essas perguntas fossem respondidas, e ainda mais, favoravelmente, é óbvio que absolutamente nada mudaria. A Temporalidade, como visto, não tem preocupações. O trabalho dela, através do tempo, é passar. E com ele, tudo: as opiniões, as importâncias, as bobagens, as inutilidades, os modelos de poder. Tudo. O pensamento, tal qual o tempo, a produção de saber, a arte, a literatura, são significativos para uma sociedade e para os sujeitos que sobre ela se debruçam por que são insubordinados. Porque não precisam de nós para fazer o que fazem. Há séculos e por muitos mais ainda.

Essa conversa hipotética seria divertida, mas inútil, ao mesmo tempo. Principalmente porque a simples vontade de que ela exista significa uma vontade de que alguém, esse alguém, ouça, saiba. E, de verdade, para que? o que mudaria? Como dito acima, o contemporâneo recente tem pressa, não vê sentido em gastar tempo e energia em ações como essa, que contam pouco. Há pressa. Porque o que se escreve, o que se pensa, vem da rua, do dia a dia, da realidade de milhões de pessoas que precisam de respostas, de ações hoje. Urgente. Por isso, nos últimos dez anos, recorte historiográfico aqui analisado mais detalhadamente, se produziu tanto a esse respeito, política e narrativamente, e poeticamente, e musicalmente, e cinematograficamente. Este tempo entende que é para hoje.

¹⁰ Referência ao livro *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço* (2003). Entrevistas concedidas a Jean-Pierre Lebrun, no qual Lebrun registra-se a entrevista concedida, por muitas horas e de forma muito aberta e franca, por Melman a este outro psicanalista francês.

À exceção da estratégia literária de questionar a trajetória do herói, nenhum ponto teórico trazido aqui pode ser considerado inédito ou tem menos de quinze anos de existência. Talvez o aspecto teórico mais recente aqui utilizado seja justamente o pensamento a respeito dos valores civilizatórios afro-brasileiros, o que dá muito orgulho, pois foi elaborado dentro da nossa casa. No entanto, o mérito do contemporâneo recente, enquanto categoria historiográfica e recorte cronológico, é justamente ter compreendido a urgência de tratar de tais temas exaustivamente. Porque também exaustivamente se separa, se divide, se ofende, se mata em nome de tudo que este recorte tenta combater. Esse parece ser o ponto: não é mais possível não produzir, não pensar, não criar, não cantar, não escrever sobre tudo isso. Mas como? é só fazer e uma hora a gente acerta? O contemporâneo recente, pelo menos do ponto de vista da produção literária, diz que não. Há formas de fazer, de lidar, de lutar através da linguagem muito mais potentes do que simplesmente levantar os assuntos — o que, compreenda-se, tem valor.

Há formas de mexer “por dentro”, há formas de criar narrativas que realizam o duplo movimento de usar o que se pensa para narrar e, com o que foi narrado, reforçar, inovar o que se pensa. Esse parece ser o movimento, a preocupação do contemporâneo recente, usando a literatura como um dos flancos de ataque a todo esse cenário de combate. Há formas de usar estes aspectos políticos que tomam enormemente o espaço no contemporâneo recente, para fazer literatura de outro jeito. Há formas de usar a literatura para comunicar o que se acha importante, para diversos públicos diferentes. São apenas duas formas diferentes de fazer a mesma coisa. Fim.

Além disso, retomando uma fala da professora Azoilda, para este tempo, é imprescindível compreender que “Outros modos de ser, fazer, brincar e interagir existem” (Trindade *apud* Silva, 2021, p. 53), dentre elas, o afeto. É afetivo o que une quem pensa, quem cria a respeito e quem pensa sobre o que foi criado sobre estes pontos. É afetivo o que move a criar e a pensar. O incômodo é afetivo, como a raiva, como o desejo de mudança, como a trajetória que impele a sentir que se deve fazer alguma coisa. Exatamente como foi para este que constrói este pensamento e traça estas linhas. É político, é novo, é ousado, é insubordinado, é cansativo, é importante, é no escuro, é urgente, é pra funcionar fora do texto, fora do livro, é técnico, é da rua, é movimentação, mais que movimento.

Do ponto de vista do planejamento do texto, muito mudou, por razões diversas. Algo saiu, algo entrou, mas esse último grupo, apesar de não ter valido um capítulo, vale comentários. Sobre a categoria “personagem”, por exemplo, no *O Avesso da Pele* (2020), há uma que ensaja ao menos a citação, Juliana, a primeira namorada branca de Henrique, pai de

Pedro, que morre, gerando toda a necessidade de contar a história dos seus por parte do narrador-personagem. Juliana não chega a ser uma personagem central da narrativa, mas vive com Henrique uma determinada situação que, aqui, tem relevância: ela é a primeira namorada branca dele, quando ainda estava na faculdade. Essa circunstância específica dá a ver ao leitor uma dinâmica possível neste tipo de arranjo afetivo. Juliana, no começo, se mostra absolutamente integrada às questões relacionadas ao racismo que machucavam Henrique, fazendo questão de defendê-lo, quando necessário, de ler os autores que ele lia e de frequentar os lugares que ele frequentava.

Porém, em determinado momento, Juliana começa a achar exagerada ou enfadonha a luta do namorado, principalmente quando ele conhece o professor Oliveira Silveira, que mudaria sua vida. Nesse momento, Juliana se transforma em uma pessoa completamente diferente, fazendo piadas com seus amigos sobre questões essenciais para seu namorado, sem perceber o quanto isso o machucava. Essa dinâmica, de tão incômoda, leva ao fim do relacionamento dos dois.

Essa personagem, do ponto de vista do pensamento construído por esta tese, acaba tendo uma importância considerável, porque, por exemplo, ela poderia, do ponto de vista da construção narrativa, sequer existir, já que ela não é central para a trajetória de vida de Henrique, no sentido do que ele fez em vida. No entanto, essa personagem ganha relevância ao cumprir o papel metonímico e real das pessoas que acham que compreendem completamente as questões do outro — mulheres brancas que acham que compreendem totalmente homens negros, homens que acham que compreendem totalmente as questões femininas e por aí vai —, mas que, na verdade, acabam reiterando os mesmos estereótipos e gerando as mesmas dores.

Essa estratégia de construção de personagem se conecta completamente com a hipótese trazida nesta pesquisa e nesta tese, no sentido de utilizar um aspecto político conhecido entre aqueles que compartilham questões políticas relacionadas às “pautas” do pensamento do contemporâneo recente, para criar uma personagem que permite a discussão sobre esses temas. Ou seja, temos, portanto, um aspecto, um incômodo, político gerando um elemento da criação literária, nesse caso, uma personagem, que se conecta com a narrativa para cumprir especificamente o papel de levantar essa discussão.

Ainda sobre a relação entre pensamento político do contemporâneo recente e sua produção literária ligada mais diretamente à construção do personagem, dentre as produções literárias citadas, no *O Último Ancestral* (2021), temos Zero, um dos personagens mais complexos e bem elaborados dentre as produções do *corpus* literário aqui utilizado. Zero é

central para o desenrolar da narrativa e para a vitória dos Obambos. É importante ter isso muito claramente em vista. Sem ele, não haveria vitória nem narrativa, por um motivo simples: os demais personagens centrais da narrativa, os que assumem um lugar de centralidade nas batalhas que levam à vitória, só consegue realizar determinadas ações fundamentais para o resultado final por causa de ações de Zero, como reunir os “cabeças” de Obambo (os chefes de gangues, que eram muito bem armados, mas que ainda não tinham compreendido a envergadura do problema, ainda tentando lucrar uns mais do que os outros, por isso ainda tentavam aplicar pequenos golpes uns nos outros).

Além da reunião, é Zero que consegue convencer os “cabeças” a trabalharem juntos, apesar das diferenças que tinham, fazendo-os compreender que eles tinham um objetivo em comum: sobreviver ao ataque dos Cygens. Não há como não levantar a possibilidade desta etapa da narrativa poder ser lida como uma metáfora da necessidade da união de grupos sociais que divergem por menos do que o motivo que os une: um inimigo em comum. É aí onde reside a complexidade deste personagem: ele é aquele que está disposto a fazer o trabalho que ninguém mais quer fazer, a negociar com qualquer um, até o inimigo, a ir onde a moral do herói impele a se afastar.

Questionável, complexo, mas, no universo da narrativa em questão, essencial. Esse personagem pode ser lido politicamente como metáfora para perguntas como “até onde se está disposto a ir?”, “até onde você iria?”, “até onde nós precisaríamos ir?”, “até onde a moral do herói nos ajuda?”, “até onde ela nos atrapalha?” Nenhuma dessas perguntas precisa de resposta imediata, o mérito de Zero não está aí, mas em ensejar as perguntas, em ser pensado, do ponto de vista do personagem literário, para levantar tais questionamentos, está no balbucio, no andar cambaleante da moral, na fragilidade, aspectos dentre os quais o contemporâneo recente se interessa intensamente.

Em uma das cenas mais emotivas deste livro, Zero mata Moss, porque parte do acordo que faz com os Cygens previa isso, o que ele sabia desde o começo, mas que era necessário, porque o plano era conseguir entrar no prédio de controle central dos inimigos, traí-los e desligar todo o sistema de reconhecimento facial e de estratégia de defesa. No universo da narrativa, Zero se vê na circunstância em que Moss é capturada e ele, pressionado pelo cumprimento de sua parte do acordo, não pode não fazê-lo, sob pena de pagar com sua vida. No entanto, por menos nobre que pareça, essa ação foi fundamental para a vitória dos Obambos. O que se faz com isso? Zero é um “vilão”? Pergunta, para esta pesquisa, irrelevante. Aqui interessa muito mais pensar essa personagem complexa como aquele que cumpre o papel de levantar questionamentos a respeito do que se está disposto a fazer em

nome do que se acredita. Por esse prisma, essa construção de personagem tem uma potência política imensa, porque, talvez, essa seja uma das questões mais difíceis de se responder quando se pensa na construção de uma movimentação, de um movimento, de um futuro.

Aspectos como esses, tanto sobre construção da personagem quanto sobre narrativa quanto ainda sobre temporalidade foram, conscientemente, preteridos de uma análise mais profunda em detrimento de outros pontos que, para a organização deste texto, pareceram mais potentes de geração de discussões. Mas não por nada que não fosse a divisão fundamental que perpassa toda esta pesquisa: desde o começo, era fundamental abordar centralmente aspectos políticos do contemporâneo recente que alterassem, brincassem, mexessem com, trincassem, questionassem elementos mais profundos, mais complexos, da construção de um texto literário. É óbvio que colocar um protagonista negro, por exemplo, já dá conta da interferência do pensamento do contemporâneo recente na produção literária do período, mas como?

Esta pesquisa tinha como hipótese, desde o começo, a sensação de que havia mais acontecendo. Não podia ser “só isso”. Tinha que ter mais coisa. E tem. É isso que ela percebe mais detalhadamente: o pensamento político do contemporâneo recente não serve só de cenário para a produção literária do período, serve também, e muito fortemente, como elemento de construção, reconstrução, pesquisa, busca, pensamento, questionamento de determinadas estruturas — ou características — literárias há muito tomadas como “resolvidas”, mas que se remodelam hoje, devido à interferência destes pontos de vistas.

Não é o plano aqui dizer que algo acabou ou começou ou nasceu ou morreu, o ponto é um só, e é simples de reconhecer: diversos autores dos últimos dez anos de produção da literatura brasileira têm se valido do pensamento político, principalmente ligado às questões das chamadas “pautas”, para construir suas narrativas, mas não só do ponto de vista mais superficial do tema ou do personagem principal ou nada do tipo. Eles e elas têm usado esses aspectos políticos em estruturas narrativas complexas, modificando-as, questionando-as, reconstruindo-as. É exatamente o que, acredito, fica claro ao ter contato com “estas mal traçadas linhas”.

A necessidade de abordar a Ancestralidade faz, conscientemente ou não, Tenório abordar a questão em uma de suas produções, assim como Itamar, assim como Ale Santos. Porque eles sabem sobre ela, porque eles a sentem, porque se questionam sobre ela, porque passam por situações nas quais a falta do reconhecimento da sua existência causa dor. Ana Kiffer não fabula para vender um livro, fabula para sobreviver, para lutar contra o silêncio. Mariana Carrara respeita o silêncio porque sabe que não deve invadir uma regra tácita imposta por aqueles de quem ela vai falar e do grupo do qual ela não faz parte, e sabe disso.

Cada um destes exemplos é uma prova de como, nos últimos dez anos, este período que se chamou aqui de “contemporâneo recente” reconhece a necessidade e a possibilidade de usar a vida — de verdade, sem rodeios, sem certezas — para fazer literatura, ao mesmo tempo em que se faz literatura para, de alguma forma, qualquer forma, tentar mexer no maquinário das coisas. Do prédio, da universidade, da cidade, do país, do mundo. Não se deve perder isso de vista.

Referências Bibliográficas

ABREU, Luís Alberto de. **A personagem contemporânea: uma hipótese**. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57006/60003>. Acesso em: 5 Mar 2025.

ALMA, Preta. **Editoras independentes aceleram o crescimento de publicações de pessoas negras**. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/literatura/editoras-independentes-aceleram-o-crescimento-de-publicacoes-de-pessoas-negras/>. Acesso em: 27 dez 2024.

BAKHTIN, Mikhail. **The Dialogic Imagination: Four Essays**. Tradução: Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BISPO, Nego. *Assim é a casa lúdica! Entendeu agora?!* Instagram Casa Lúdica. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CxdTgxOLNQ4/?igshid=MzRIODBiNWF1ZA=>>. Acesso em: 30 nov. 2023.

BISPO, Nego. *Confluências: o modo quilombola de vida e a sociedade do século XXI*. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CQoJOiHyaTY&t=583s&ab_channel=ColaborAmericaTv. Acesso em: 30 nov. 2023.

BISPO, Nego. *O presente é um interlocutor do passado e um locutor do futuro*. Instagram Porto Iracema das Artes. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CurpRzuLt5d/?igshid=MzRIODBiNWF1ZA=>>. Acesso em: 30 nov. 2023.

BRITO, Maria dos Remédios de; COSTA, Dhemersson Warly Santos. Escrita e Corpo e Fabulação: Variações com Deleuze e Clarice Lispector. **Linha Mestra**, n.41, p.45-54, maio-ago, 2020.

CALTABIANO, Giuseppe. **Storytelling Estratégico: onde negócios e histórias se encontram — Campbell, Vogler e a clássica Jornada do Herói**. Disponível em: <https://rockcontent.com/br/blog/storytelling-estrategico-e-a-classica-jornada-do-heroi/>. Acesso em: 13 Ago 2024.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Pensamento, 2009.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CARRARA, Mariana Salomão. **Entrelinhas recebe Mariana Salomão Carrara para falar sobre "A árvore mais sozinha do mundo"**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AUOZut_sMdE&ab_channel=TVCultura. Acesso em: 3 Jan. 2025.

CNN. **Participação de autores negros na literatura tem avançado no Brasil.** Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/participacao-de-autores-negros-na-literatura-tem-avancado-no-brasil/>. Acesso em: 27 dez 2024.

DALCASTAGNÈ, Regina. Quando o preconceito se faz silêncio: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Gragoatá**. n. 24, p. 203-219. Niterói, 1. sem. 2008.

DA SILVA, Gisele Rose. **Azoilda Loretto da Trindade: o baobá dos valores civilizatórios afro-brasileiros.** Rio de Janeiro: Metanoia, 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. **Diálogos Latinoamericanos**. n. 3, p. 114-130, 2001.

Disponível em:

https://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3_di_logos_latinoamericanos/5a_regina-unb-personagens.pdf. Acesso em: 9 Mar 2025.

DALLABRIDA, Poliana. Fumo produzido no Sul do país usa agrotóxicos banidos internacionalmente. **Repórter Brasil**. Disponível em:

<https://reporterbrasil.org.br/2023/02/fumo-produzido-no-sul-do-pais-usa-agrotoxicos-banidos-internacionalmente/>. Acesso em: 15 Mar 2025.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A Imagem-Tempo.** Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição.** Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2ª ed. revisada. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Platão e o simulacro.** *Lógica do sentido*. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. pp. 259-271.

DENUBILA, Rodrigo Valverde. Ficção Científica Afrofuturista: Entre Ancestralidade, Marginalidade, Ciência E Pertencimento. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 223-240, jan./jun. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A história da arte como disciplina anacrônica. **Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens.** Disponível em:

https://kupdf.net/download/didi-huberman-diante-do-tempo-hist-oacute-ria-da-arte-e-anacronismo-das-imagens-georges-didi-huberman_58b489416454a7b628b1e8fe_pdf . Acesso em: 29 jun. 2023.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. La notion de personne en Afrique Noire. In: **DIETERLEN, Germaine (ed.)**. Tradução: Luiza Silva Porto Ramos e Kelvin Ferreira Medeiros. Paris: CNRS, 1981, p. 181 – 192.

HITCHCOCK, Peter. Romancização ou serialização: ou diferentes formas de tempo. **Bakhtiniana**, São Paulo, 11 (1): 187-207. Jan./Abril. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/24995/18218>. Acesso em: 23 Dez 2024.

JORNAL, Fato. Brasil tem aumento de publicações com personagens negros. Disponível em: <https://jornalfato.com.br/cultura/brasil-tem-aumento-de-publicacoes-com-personagens-negros-406495.jhtml>. Acesso em: 27 dez 2024.

KIFFER, Ana. **No Muro da Nossa Casa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

KIFFER, Ana. **O caminho até aqui**. Disponível em: <https://www.anakiffer.com.br/do-caminho/#:~:text=Sou%20filha%20de%20Jo%C3%A3o%20e,Tamb%C3%A9m%20o%20gosto%20pelo%20sonho>. Acesso em: 18 Fev 2025.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006, p. XX. (aspectos sobre a forma melhor indicada de observar os recortes históricos).

LEVY, Clarissa; BONALDO, Manoela; PICOLOTTO, André. **Depressão, ansiedade e suicídios: a realidade dos que plantam tabaco no Brasil**. Disponível em: <https://apublica.org/2022/01/depressao-ansiedade-e-suicidios-a-realidade-dos-que-plantam-tabaco-no-brasil/>. Acesso em: 15 Mar 2025.

LIMA, George. Literatura de Ficção Afrofuturista no Brasil. **Terra Roxa e outras terras** - Revista de estudos literários. V. 44, n. 2. 57-68. Dez. 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: Poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169> . Acesso em: 28 jun. 2024.

MELMAN, Charles. **O homem sem gravidade**: gozar a qualquer preço. Entrevistas concedidas a Jean-Pierre Lebrun. Tradução: Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

MÜLLER, Annie Piagetti. **Pessoas/personagens: a construção da personagem no complexo universo dos muitos eus e tantos outros**. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/anais/coloquio-de-linguistica-literatura-e-escrita-criativa/2016/assets/07.pdf>. Acesso em: 5 Mar 2025.

NJERI, Aza. **Raízes e asas**: memória para autonomia negra. São Paulo: Oralituras, 2023.

RABELLO, I. D. ; OTSUKA, E. T. **Torto arado**: Considerações sobre o romance de Itamar Vieira Júnior. A Terra é Redonda, São Paulo, 25 mar. 2022.

RICCARDI, Luigi. **A Árvore Mais Sozinha Do Mundo - Mariana Salomão Carrara | Resenha. Disponível em:**

https://www.youtube.com/watch?v=QII49De645Y&ab_channel=Acr%C3%B3poleRevisitada%7CBooktube. Acesso em 3 Jan 2025.

ROSING, Tania; DALBOSCO, Cleber. As narrativas na contemporaneidade: algumas características elementares e seus tipos de leitores. **Let. Hoje**, v. 54, n. 1, p. 27-35, jan.-mar. 2019.

SANTIAGO, Silviano. O Narrador pós-moderno. In: **Nas Malhas da Letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2022, p. 44-60.

SANTOS, Ale. **O Último Ancestral**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

SARR, Felwine. **Afrotopia**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SENTA Direito Garota! **No Muro Da Nossa Casa** - Com Ana Kiffer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=GuTAi8oL6jg&t=19s>. 18 Fev 2025.

SILVA, Gisele Rose da. **Azoilda Loretto da Trindade** - o baobá dos valores civilizatórios afro-brasileiros. Rio de Janeiro: Metanoia, 2021.

SOUZA, Waldson Gomes de. **Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea**. 2019. 102 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

TAG. **A árvore mais sozinha do mundo" TAG Curadoria - Julho/2024**. Disponível em: https://issuu.com/taglivros/docs/revista_curadoria_julho_issuu_46a23c26faad10. Acesso em: 3 Jan 2025.

TENÓRIO, Jeferson. **O Averso da Pele**. 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

UFRS. **Oliveira Silveira** - Vida e Obra. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/oliveirasilveira/obra/>. Acesso em: 15 Ago 2023.

ZOLIN, Lúcia Osana. A construção da personagem feminina na literatura brasileira contemporânea (re)escrita por mulheres. **Diadorim**, Rio de Janeiro, Volume 9, p. 95 - 105, Julho 2011.