



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANA CARLA DA SILVA LIMA

UMA DUAS E RIBAMAR:
TRAGÉDIAS GRECO-KAFKIANAS DE ELIANE BRUM E JOSÉ
CASTELLO

Londrina
2019

ANA CARLA DA SILVA LIMA

UMA DUAS E RIBAMAR:
TRAGÉDIAS GRECO-KAFKIANAS DE ELIANE BRUM E JOSÉ
CASTELLO

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Estadual de Londrina - UEL, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Letras – Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira

Londrina
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

da Silva Lima, Ana Carla da Silva Lima.

UMA DUAS E RIBAMAR: TRAGÉDIAS GRECO-KAFKIANAS DE ELIANE BRUM E JOSÉ CASTELLO / Ana Carla da Silva Lima da Silva Lima. - Londrina, 2020.
91 f.

Orientador: Miguel Heitor Braga Vieira.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.
Inclui bibliografia.

1. Literatura Brasileira Contemporânea - Tese. 2. Relações familiares - Tese. 3. Uma Duas - Tese. 4. Ribamar - Tese. I. Braga Vieira, Miguel Heitor. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

ANA CARLA DA SILVA LIMA

UMA DUAS E RIBAMAR:
TRAGÉDIAS GRECO-KAFKIANAS DE ELIANE BRUM E JOSÉ
CASTELLO

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Estadual de Londrina - UEL, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Letras – Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dra. Barbara Cristina Marques
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dra. Adriana Delmira Mendes Polato
Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR

Londrina, 28 de maio de 2020.

Este trabalho é dedicado aos meus pais, José Carlos e Casturina.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa de estudo concedida.

Ao meu orientador, Prof^o Dr. Miguel Heitor Braga Vieira, pela paciência e liberdade.

À Prof^a Dra. Adriana Delmira Mendes Polato, pelo exemplo essencial desde o primeiro ano do curso de Letras e pelas considerações generosas no exame de qualificação.

À Prof^a Dra. Barbara Cristina Marques pelas contribuições no exame de qualificação que foram importantíssimas para o encerramento deste trabalho.

Aos amigos e colegas que permaneceram: Ana Luísa, Ângela, Aline, Diogo, Henrique, Leonardo, Mylena, Maicon, Natália e Amanda. Muito obrigada pela amizade e pelo acolhimento.

Ao Eduardo Ludwig, amigo e irmão. Obrigada pela amizade de sempre.

Ao Sandro Adriano da Silva, professor e amigo, pelas conversas, aulas e orientações. A literatura só foi possível graças a você.

A minha família, José Carlos, Casturina e Maria, pelo amor e suporte incondicionais. Absolutamente nada disso seria possível sem vocês. Por tanto e por tudo, é uma tentativa, porque não existe agradecimento suficiente.

LIBERTAÇÃO

*Tu me geraste em ato carnal.
Te enfio a faca e vivo, enfim.*

(Edyr Augusto)

LIMA, Ana Carla da Silva. ***Uma Duas e Ribamar***: tragédias greco-kafkianas de Eliane Brum e José Castello. 2019. 91 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

RESUMO

O principal objetivo deste trabalho é analisar o tema da configuração das relações familiares nos romances *Ribamar* (2010) e *Uma Duas* (2011), escritos por José Castello e Eliane Brum, respectivamente. Pretendemos, ainda, levar em consideração os aspectos intertextuais, metaliterários e estético-formais que as obras possibilitam, procurando estabelecer diálogo entre ambas. Para tanto, a dissertação está dividida em quatro capítulos. No primeiro, de teor introdutório e panorâmico, procuramos estabelecer e localizar tendências da Literatura Brasileira Contemporânea, com base nos textos de Agamben (2009), Dalcastagnè (2012), Perrone-Moisés (2016), Resende (2008), Schøllhammer (2011) e Sussekind (1985). Tencionamos, ainda, evidenciar a recorrência das relações familiares na literatura e justificar nosso critério de aproximação dos dois romances. O segundo e o terceiro capítulo são dedicados ao corpus de análise do trabalho, em que levamos em consideração a fortuna crítica já existente e a análise estética-formal. No caso de *Ribamar*, buscamos desenvolver reflexões ligadas à escrita e ao diálogo explícito da obra com os escritos de Franz Kafka. No capítulo em que *Uma Duas* é o corpus de análise, atentamo-nos para a relação entre mãe e filha que teve o ato da escrita como ferramenta de desenvolvimento. Por fim, o último capítulo consiste no diálogo entre as duas obras.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea. Relações familiares. *Ribamar*. *Uma Duas*.

LIMA, Ana Carla da Silva. *Uma Duas e Ribamar*: tragédias greco-kafkianas de Eliane Brum e José Castello. 2019. 91 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

ABSTRACT

The main objective of this work is to analyse the theme of the configuration of family relations in the novels *Ribamar* (2010) and *Uma Duas* (2011), written by José Castello and Eliane Brum, respectively. We also intend to take into consideration the intertextual, metalliterary and aesthetic-formal aspects that the works make possible, seeking to establish dialogue between them. To this end, the dissertation is divided into four chapters. In the first, with an introductory and panoramic content, we seek to establish and locate trends in Contemporary Brazilian Literature, based on the texts by Agamben (2009), Dalcastagnè (2012), Perrone-Moisés (2016), Resende (2008), Schøllhammer (2011) and Sussekind (1985). We also intend to highlight the recurrence of family relationships in literature and justify our criteria for bringing the two novels together. The second and third chapters are dedicated to the corpus of analysis of the work, in which we take into account the already existing critical fortune and the aesthetic-formal analysis. In the case of *Ribamar*, we seek to develop reflections linked to writing and the explicit dialogue of the work with the writings of Franz Kafka. In the chapter where *Uma Duas* is the corpus of analysis, we pay attention to the relationship between mother and daughter that had the act of writing as a tool for development. Finally, the last chapter consists of the dialogue between the two works.

Key words: Contemporary Brazilian Literature. Family relations. *Ribamar*. *Uma Duas*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CAPÍTULO I	13
1.1 LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: UMA, QUANTAS?.....	13
1.2 CADA FAMÍLIA INFELIZ É INFELIZ À SUA MANEIRA	24
1.3 RIBAMAR E UMA DUAS: À SOMBRA DE KAFKA E SOB O ESPECTRO DE MEDEIA	31
2 CAPÍTULO II	37
2.1 JOSÉ CASTELLO: VIDA, OBRA, ESTILO E FORTUNA CRÍTICA.....	37
2.2 APESAR DE TODA A DESGRAÇA: OUTRA CARTA, OUTRO PAI	42
2.3 ENTRE NÓS, HÁ UM ROMBO	55
3 CAPÍTULO III	60
3.1 ELIANE BRUM: VIDA, OBRA, ESTILO E FORTUNA CRÍTICA.....	60
3.2 UMA DUAS: O ÚTERO É PARA SEMPRE	64
4 CAPÍTULO IV	82
4.1 LEMBRAR ESCREVER ESQUECER	82
CONCLUSÃO	88
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

Em *Mutações da literatura no século XXI* (2016), Leyla Perrone-Moisés afirma que os autores contemporâneos receberam uma herança literária: “certos escritores atuais têm feito o luto dos antepassados em obras metaliterárias, que os citam e celebram seus feitos” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 50). Para a crítica, a herança voltou como espectro para a contemporaneidade: “o espectro é o morto mal enterrado, é o passado que se recusa a morrer” (*ibidem*, p. 50). Assim, por meio desse espectro, a literatura é infinitamente reinterpretada.

A partir dessa ideia de “morto mal enterrado”, duas obras nacionais contemporâneas chamaram a nossa atenção pelos fantasmas que ali são perseguidos. Assim, *Ribamar* (2010) e *Uma Duas* (2011) são as obras escolhidas como *corpus* de análise desta dissertação. Ambas possuem enredos que se assemelham, o que determinamos como um aspecto positivo para o equilíbrio do trabalho e também como uma possibilidade de analisarmos o mesmo tema em condições passíveis de aproximação, isto é, são obras nacionais, contemporâneas, que tratam do mesmo tema, mas possuem perspectivas de configuração diferentes. Pai e filho. Mãe e filha. Sob reflexões que envolvem a ficcionalização dos personagens principais pelo ato da escrita enquanto instrumento de construção da narrativa.

O principal objetivo do primeiro capítulo é balizar parâmetros para as nossas escolhas em relação ao tema, *corpus* de análise e subsídios teóricos. Sendo assim, a divisão deu-se em três seções. A primeira intitula-se “Literatura Brasileira Contemporânea: uma, quantas?”, em que procuramos apresentar e discutir, ainda que brevemente, as noções do contemporâneo e seus principais desdobramentos na literatura nacional.

Ao longo da seção, utilizamo-nos de textos teórico-críticos de autores como Resende (2008), Schøllhammer (2011) e Perrone-Moisés (2016), buscando aproximar traços das obras analisadas neste trabalho às discussões iniciais ali propostas. A segunda seção tem o título emprestado de *Anna Karenina*: “Cada família infeliz é infeliz à sua maneira”, e a seção em si trata do tema familiar e como ele é representado ao longo da história da literatura ocidental, com ressalvas de que a escolha dos exemplos e das discussões trazidas foram feitas sob o nosso horizonte de leitura e subjetividade.

Com ele, tentamos expor a dimensão e a proporção que a temática tem, incluindo nas obras que compõem o *corpus*. Já a terceira seção, intitulada “*Ribamar e Uma Duas: à sombra de Kafka e sob o espectro de Medeia*”, propomos o percurso da pesquisa, apresentação e exemplificação das correspondências temáticas entre as obras.

O segundo capítulo tem foco no romance *Ribamar* (2010), de José Castello. A primeira seção compete à contextualização do autor, do estilo, da obra e de sua fortuna crítica. Com isso, avançamos com a análise-interpretativa na segunda seção, considerando esferas temáticas que incluem a intertextualidade com a obra de Kafka e o papel da escrita no desenvolvimento do romance para, por fim, na terceira seção, relacioná-las ao modo como a relação entre pai e filho foi construída.

O terceiro capítulo é dedicado à análise de *Uma Duas* (2011), de Eliane Brum, e possui a mesma estrutura que o capítulo de análise anterior, com exceção dos tópicos relacionados à intertextualidade. Ou seja, realizamos uma análise-interpretativa do romance considerando dois tópicos principais: a escrita e a relação entre mãe e filha.

Por fim, o quarto e último capítulo possui apenas uma seção em que, brevemente, tentamos discutir o que a escrita representa para os personagens principais dos romances sob análise.

Com essa configuração, tentaremos contribuir com as reflexões acerca do tema da relação familiar na literatura, com objetos literários específicos, isto é, nacionais e contemporâneos, bem como com a fortuna crítica da obra de cada um dos autores. Para tanto, recorreremos principalmente aos escritos de Mikhail Bakhtin, Harold Bloom, Walter Benjamin, Arthur Schopenhauer, Jeanne Marie Gagnebin, entre outros. Por isso, buscamos nessas e em outras referências teóricas essenciais no âmbito dos Estudos Literários, que tratavam de aspectos estético-formais que pudessem estruturar e equilibrar as nossas reflexões.

CAPÍTULO I

1. 1 LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: UMA, QUANTAS?

É inegável o perigo em lidar com o contemporâneo. Ao tentarmos realizar considerações, reflexões e análises acerca da literatura brasileira sob essa conjuntura nos deparamos com o empecilho do tempo. Em razão da ausência de distância temporal, corremos o risco de cometermos deslizes e, apesar disso, é necessário que façamos esse percurso de escrever sobre o presente. Os fatores que causam essa prudência excessiva são os que também colocam o presente sob posição de fascínio nas pesquisas, vide o crescente interesse por obras contemporâneas e pelo tema em si nos espaços acadêmicos¹. Ainda que sob cautela, é fundamental que coloquemos à disposição o que compreendemos como contemporâneo.

Afinal, o que significa ser contemporâneo? Para o filósofo italiano Giorgio Agamben, a condição de contemporaneidade está ligada a quem consegue se deslocar anacronicamente:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões [...] ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Esse deslocamento anacrônico pressupõe uma espécie de saída de cena, dar um passo para trás a fim de que se possa ampliar o horizonte daquilo que se quer compreender. Apesar de bastante metafórica, a ideia principal de Agamben é a de que o contemporâneo busca entender seu próprio tempo.

Nessa linha, Karl Erik Schøllhammer aponta que a desconexão e/ou o afastamento temporal instiga a possibilidade de novos ângulos para expressão. No caso da expressão literária, ele afirma que “A literatura contemporânea não será

¹ Em termos quantitativos, no Brasil, aproximadamente 4,022 pesquisas relacionadas à literatura contemporânea já foram finalizadas. A informação foi adquirida por meio da Biblioteca Digital Brasileira de Dissertações e Teses, na seção de buscas através da expressão “literatura contemporânea”, com um único filtro que dirigia a pesquisa para trabalhos que foram escritos em língua portuguesa. Disponível em: <<http://bdtd.ibict.br/vufind/Search/Results?lookfor=literatura+contempor%C3%A2nea&type=AllFields&limit=20&sort=relevance>>. Acessado em: 16 de abril de 2019.

necessariamente aquela que representa a atualidade” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 10).

Seguindo a mesma direção de alguns nomes que já se arriscaram a delinear contornos acerca do objeto literário contemporâneo, tencionamos apresentar considerações sobre essa literatura que está sendo produzida no cenário brasileiro.

Independente da nossa hesitação justificável ao lidarmos com essa literatura tão imediata, existe uma busca por classificações - ainda que provisórias, que parte da crítica literária, ao que entendemos, como uma tentativa de englobar características comuns que podem vir a marcar uma geração.

O contexto de produção dessa geração é o melhor possível, pois nunca se falou tanto de literatura como agora. Cursos acadêmicos voltados para criação e escrita literária, espaços exclusivos para discussões sobre literatura, festas e feiras de livros, são diversos fatores que conseguem movimentar o cenário de produção literária. Como consequência da visibilidade e do momento “midiático” que nos encontramos, a literatura atrai. Embora os índices de leitura no Brasil não sejam dos mais favoráveis² e as barreiras hegemônicas³ consigam se manter firmes, publica-se muito e de diversas formas que fogem do padrão imposto pelo mercado editorial.

Assim, as grandes editoras ainda possuem poder de alcance muito maior sobre o público leitor, mas isso não invalida e nem impede os outros processos de publicação, sejam eles por editoras independentes, ou por mediação *on-line*. No que diz respeito a essa questão, Beatriz Resende aponta que: “é fácil constatar que se publica muito, que novos escritores e editoras surgem todos os dias, e que comenta-se e consome-se literatura” (RESENDE, 2008, p. 16).

Assim, o número de escritores estreados não para de crescer e “tornou-se chique ser autor, e nada incomum ganhar espaço na mídia antes mesmo de publicar o primeiro livro” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 19). E, inclusive, esse crescimento de quantidade é igualmente acompanhado de qualidade, como reconhece Resende (2008):

² Segundo pesquisa divulgada na 4ª edição dos “Retratos da Leitura no Brasil”, feita pelo Instituto Pró-Livro e realizada em 2016, o brasileiro lê em média 2,43 livros por ano. Informação disponível em: <<https://www.portalt5.com.br/noticias/paraiba/2018/4/83640-brasileiro-le-em-media-2-43-livros-por-ano-diz-pesquisa>>. Acessado em: 17 de abril de 2019.

³ Quanto a isso, os obstáculos que compõem a relação livro-leitor no contexto prático vão desde a seletividade autoral que parte das grandes editoras até mesmo ao preço com que os livros chegam para distribuição.

[...] a prosa que se apresenta vive em um momento de grande qualidade. Em praticamente todos os textos dos autores que estão surgindo revela-se, ao lado da experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada, mesmo nos autores muito jovens deste início de século. Imaginação, originalidade na escritura e um surpreendente repertório de referências da tradição literária (sobretudo a modernista) mostram que, como já disse uma vez, com as costas doendo menos e a correção imediata feita pelos programas de computador, nossos escritores parecem estar escrevendo tão rápido quanto bem (RESENDE, 2008, p. 17).

Para Schøllhammer (2011), não há um estilo único ou um modelo canônico. O que tem sido observado pelos críticos é a convivência pacífica entre tendências e uma diluição de técnicas já existentes. O que fica evidente para o autor – e não somente para ele, é que os escritores contemporâneos partem da impossibilidade de romper com o passado e de intervir no presente. Desencadeando, assim, uma multiplicidade de procedimentos estéticos e de temáticas abordadas.

Como ele próprio defende, é inviável um mapeamento completo. Entretanto, é possível que destaquemos traços de continuidade na produção literária brasileira. Para o desenvolvimento desse trabalho, entendemos que seja necessário um panorama geral desses aspectos que compõem a literatura brasileira contemporânea. Portanto, partiremos dos que já foram apresentados por Resende (2008), Schøllhammer (2011) e Perrone-Moisés⁴ (2016).

No livro *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*, Resende aponta para três características que perpassam as produções literárias recentes: a presentificação, o trágico e a violência. Considerada como uma questão dominante, a presentificação é a manifestação explícita da preocupação com o presente. Estende o conceito para temáticas cotidianas e para o desejo de intervir sobre a realidade e isso diz respeito também ao estilo e às escolhas formais.

Exemplo disso é a predileção por formatos mínimos, como o conto e a minificção. Nessa questão, a autora destaca a antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*, publicada em 2004 e organizada por Marcelino Freire. O volume conta com cem nomes de autores com publicações de microcontos inéditos de até 50

⁴ Ainda que a crítica não se debruce exclusivamente a literatura brasileira, entendemos que ela elabora seu panorama temático e estilístico levando em consideração a literatura como um todo e, assim, possa ser agregada a nossa busca por um horizonte.

letras, como Luiz Ruffato, Mário Bortolotto, Marcelo Mirisola, Sérgio Sant'anna, dentre outros que corroboram para essa recorrência na linguagem.

O trágico é outra característica percebida como constante. Segundo a autora, ele está intimamente ligado com a situação atual da sociedade, fazendo com que o trágico passe por um processo de familiarização cotidiana, chegando às obras literárias, o que justifica a sua relação com a presentificação:

A manifestação do forte sentimento trágico que aparece na prosa pode se reunir ao sentido de presente de que já falei, já que nas narrativas fortemente marcadas por um *páthos* trágico a força recai sobre o momento imediato, presente, em textos que tomam o lugar de formas narrativas que se tornaram pouco frequentes (RESENDE 2008, p. 30).

Nas exemplificações que a autora coloca à disposição, ela utiliza textos de Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato e Marçal Aquino, de quem podemos utilizar um exemplo para ilustrar o que ela pontua, o microconto “Disque-denúncia”:

- Cabeça?
 - É.
 - De quem?
 - Não sei. O dono não tá junto.
 (AQUINO *apud* RESENDE, 2008, p. 29).

Resende prossegue afirmando que o trágico e a tragédia estão incorporados ao destino do indivíduo, atravessando as relações pessoais e fazendo da arte consolo e força. A correlação entre a presentificação e o trágico fica explícita no excesso de realismo, que é o tom dado pela maioria das narrativas da década de 1990 até o correr das primeiras décadas desse século.

Ainda que a autora não chegue a mencionar, podemos associar esse trágico cotidiano aos romances de Ana Paula Maia, por exemplo, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) e *Carvão animal* (2011), justamente porque evidenciam personagens de profissões periféricas marcados pela violência do presente, em uma linguagem hiper-realista, como podemos observar pelo seguinte excerto:

Edgar Wilson rasga Pedro ao meio, remove seus órgãos e fica admirado pelo seu peso. Pedro vale tanto quanto a maioria dos porcos, e suas tripas, bucho, bofe, compensaria a perda do outro porco. Um sujeito que engana pelas aparências. Jamais seria alvo de suspeitas de estar tendo um caso com Rosemary, muito menos de estar carregando uma fortuna em tripas dentro da barriga. Edgar Wilson

admira-se em ter subestimado Pedro algum dia. Ele moeria os restos mortais no triturador junto com os ossos da saca e venderia para a fabricação de ração para cães (MAIA, 2009, p. 21).

É exatamente a violência que Resende assinala como o tema mais evidente na prosa contemporânea do Brasil, em específico nas grandes cidades, reforçando o que Heloisa Buarque de Hollanda⁵ já havia atestado. Para a autora, há a questão da violência que aparece “[...] na urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade” (RESENDE, 2008, p. 33), e para exemplificar se refere à produção de Ferréz: *Capão Pecado* (2000) e *Manual prático do ódio* (2003).

Em *Ficção brasileira contemporânea*, Schøllhammer entende que a urgência é algo expresso na literatura em decorrência da dificuldade de lidar com o presente, que ele descreve como uma temporalidade de difícil captura. Assim, como consequência, intensifica-se a demanda de realismo na literatura:

Essa demanda não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 11).

É visto que o crítico concorda com a reincidência da presentificação, mas salienta que essa questão não está necessariamente presa ao presente. Isto é, criar com o presente pode ser uma alternativa de reescrever o passado. Exemplos são os romances que constituem o *corpus* de análise da dissertação: *Ribamar* (2010), de José Castello e, *Uma Duas* (2011), de Eliane Brum. Ambos os romances apresentam personagens que depositam na escrita um caminho de escape das figuras fantasmagóricas do passado que ainda os perseguem. Podemos aproximar os argumentos, pois para o autor:

O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 12).

Para ele, existem duas vertentes que se opõem⁶. A primeira está ligada a uma tentativa de reinvenção do realismo em busca de impacto social, que é formada por

⁵ Conforme consta no livro *Ficção brasileira contemporânea* (2011): “Para Heloísa Buarque de Hollanda, a principal tendência da literatura das últimas décadas do século XX podia ser vista no modo como esta se apropriava do cenário urbano e, especialmente, das grandes cidades” (HOLLANDA *apud* SCHØLLHAMMER, 2011, p. 22).

⁶ Ressaltamos que o autor pondera sobre essa oposição, no sentido de que ela não é excludente e

escritores advindos de classes sociais periféricas e/ou minorias na representatividade social. A título de exemplo, o crítico nota essa preocupação nas obras de Fernando Bonassi, Luiz Rufatto, Marçal Aquino, Nelson de Oliveira, e mesmo que não mencionadas, decidimos pela inclusão de nomes como Adriana Lunardi, Conceição Evaristo, Maria Valéria Resende, e Nathalie Lourenço. Nesse ponto, podemos associar ao que Dalcastagnè (2012) pontua como o mapa de ausências que está sendo desconfigurado.

Em contrapartida, a outra vertente que Schøllhammer apresenta é a que enfoca na subjetividade construída em um universo íntimo, traumático, autobiográfico e banal, como é o caso das obras de Rubens Figueiredo, Adriana Lisboa, Michel Laub e João Anzanello Carrascoza. Aproximamos essas características à produção de Brum e Castello, justamente por investirem no trauma e na angústia da relação familiar.

Recorremos, então, à linha de raciocínio apresentada por Regina Dalcastagnè no livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Além de todo o levantamento de dados que a crítica faz a respeito da homogeneidade do campo literário brasileiro e o mapa de ausências que isso criou, a autora dedica um capítulo para tratar do narrador nas circunstâncias contemporâneas.

É nesse capítulo em questão que encontramos reflexões que correspondem ao que foi apontado sobre as possibilidades de expressão da presentificação. Quando pensamos nos “índices desconexos” do passado que impulsionam a fixação pelo presente, podemos associar ao que ela indica como delimitação de identidade enquanto enfrentamento dos tempos.

O passado é organizado, de diferentes formas, para dar um sentido ao presente, mesmo que esse sentido não passe de uma farsa. Em todos eles, e em diferentes graus, os narradores procuram obter domínio sobre suas próprias histórias, seja para começar uma nova vida, seja para, enfim, morrer. Assim, a possibilidade de narrar o passado parece estar estreitamente ligada à ideia de ser autor – e não apenas um ator – dele. Sendo donas de seu passado, essas personagens teriam poder para gerenciar seu presente, e mesmo seu futuro, seja lá o que isso queira dizer para cada uma delas [...] não basta a essas personagens terem vivido sua história, elas precisam também narrá-la (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 81).

Nos romances de Brum e Castello, a ideia de narrar-se como meio para domínio de si é o que move o enredo. Para os personagens principais, Laura e José, o ato da

nem generalizada: “nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 16).

escrita funciona como um ato de libertação, em perspectivas diferentes e que remetem a seus traumas individuais, mas com a mesma intenção ou propósito. O laço de Laura com a mãe é muito mais visceral porque é construído, desde o seu início, de forma violenta e abusiva. Enquanto a relação entre José e seu pai só é estabelecida aos níveis de uma mera convenção social, arbitrária e indiferente.

No limite, ambos são metaliterários do início ao fim, porque o tema da escrita percorre a narrativa em todos os momentos mas de formas diferentes, refletindo sobre o próprio processo de escrita do romance e a sua ficcionalidade. Há momentos de divagações sobre escrever-se e tornar-se ficção, e também há a escrita da memória ou a escrita como um mecanismo para se livrar do passado, quase como um esgotamento. E por esse ponto de vista, escrever e ecoar o passado é um procedimento e uma temática levada à exaustão.

Não somente nesses dois romances mencionados, obviamente, mas há uma incidência maior desse recurso na literatura produzida no século XXI, isso porque, como Schøllhammer indica, nessa geração não existe uma bandeira levantada pelo conjunto, e sim uma continuidade de experiências que foram assimiladas pelos escritores contemporâneos que ora lhes dão continuidade, ora as ignoram, sem a preocupação modernista e coletiva com o novo.

Sob a ótica de Leyla Perrone-Moisés isso não é algo negativo, pelo contrário, a crítica defende que essa literatura como herança exerce um poder disseminador de infinitas reinterpretações: “Ser fiel à herança não é deixá-la intacta; é transformá-la, relançá-la, mantê-la viva [...] A melhor reinterpretação da literatura é aquela fornecida pelas novas obras que a prosseguem” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 52).

Em *Mutações da literatura no século XXI*, a crítica elenca a literatura enquanto herança como uma das principais manifestações da produção literária contemporânea. Indica que antes de todos os aspectos independentes entre si, esse em específico acaba por compor todos os outros. Para a autora: “a peculiaridade da chamada literatura pós-moderna é nutrir-se da modernidade” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 45). É interessante o destaque que a autora dá para esse espectro de uma literatura que não foi superada - não no sentido de um nível a ser ultrapassado, mas sim a algo que se aproxima de uma obsessão ao “morto mal enterrado, que volta para cobrar alguma coisa mantida em instância. Por outras palavras, é o passado que se recusa a morrer” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 150).

Essa questão é retomada ao longo de todo o livro justamente por conter algo que atravessa as outras características. Em determinado momento, a crítica ainda recorre à imagem de celebração e enterro de heróis da literatura passada. De acordo com a autora,

As principais formas que a literatura contemporânea tem assumido são dependentes desse passado recente. Citação, reescritura, fragmentação, colagem, metaliteratura, todas remetem à história e às obras desse passado. O resultado dessa situação é a melancolia, o sentimento de existir depois do fim (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 149).

Tida como premissa, a herança assemelha-se ao intertextual. Por isso, é possível que façamos uma distinção entre ambas se considerarmos essa “herança” em uma dimensão simbólica, pois se trata daquilo que assombra e que “estamos hoje nos explicando com vários fantasmas, isto é, mortos que enterramos prematuramente” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 151). O intertextual, por sua vez, é perceptível e eventualmente rastreável. Comparece na materialidade do texto de formas diferentes,

Da citação à referência, desta à alusão, do pastiche à inclusão de fragmentos sem aspas, cuja identificação é deixada a cargo dos iniciados, todas as formas de intertextualidade estão ali presentes, e cada uma delas implica uma relação particular do autor com a obra da personagem-escritor e afeta a significação do romance (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 147).

Diante disso, podemos utilizar como exemplo a herança da obra de Clarice Lispector na produção literária de Carola Saavedra, em especial o romance *Toda terça* (2007). Obras aproximadas pelo estilo de linguagem e temáticas investigadas por suas narrativas, que buscam dar ênfase para epifanias e aprofundamento psicológico de suas personagens. Em contrapartida, no livro *Vésperas* (2002), de Adriana Lunardi, encontramos a figura da autora enquanto personagem ficcional, em um conto que se propõe em recriar seus últimos momentos.

Um caso atípico é o romance *Glória* (2012), escrito por Victor Heringer, a obra une em seu Café Aleph figuras canônicas: James Joyce, Clarice Lispector, Sylvia Plath, Emily Dickinson, Ana Cristina Cesar e Caio Fernando Abreu. No caso de Lunardi, a obra se propõe a ficcionalizar momentos específicos da vida das suas protagonistas (nove autoras), e a obra de Heringer caminha pela possibilidade oposta, ou seja, não procura atestar a real presença dos autores, e sim os une em situações aleatórias e quase impossíveis, se interpretarmos que a inserção de autores

conhecidos é um recurso que corrobora com construção da verossimilhança do romance.

Convém dizer que *Ribamar* envolve as duas dimensões: invoca a obra de Franz Kafka como um todo, além de incluir a figura do autor como agente na narrativa - ainda que de forma subjetiva ao narrador, o que pretendemos discutir em seu capítulo individual.

As outras manifestações que Perrone-Moisés enfatiza são os casos de metaliteratura, e a autobiografia e/ou a escrita do eu. Essas práticas se acentuaram e se tornaram mais frequentes, tendo a prosa como gênero preferencial dos escritores contemporâneos. Com isso, a autora elabora que:

Quanto aos procedimentos: na falta de propostas realmente inovadoras, a intertextualidade tornou-se generalizada, a referência e a citação, mais frequentes, acentuando-se até o anacronismo, usado com humor; a metalinguagem passou a ser mais utilizada, como recurso irônico; a mescla de referências à alta cultura e à cultura de massa tornou-se habitual (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 46).

De acordo com Linda Hutcheon, em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, o conceito de metaficção pode ser definido como “narrativa narcísica”, isto é, a narrativa que se volta para si mesma, para o ato de narrar e para a forma como o texto está sendo construído enquanto ele é construído:

“Metaficção”, como tem sido chamada, é a ficção sobre ficção – ou seja, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística. “Narcisista” – foi o adjetivo escolhido para designar essa autoconsciência textual, não possui sentido depreciativo, mas sim descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso (HUTCHEON, 1984, *on-line*, tradução nossa⁷).

Dessa forma, o caráter autorreflexivo de obras literárias pode ser depreendido quando posto sob análise. A frequência com que a estratégia narrativa da metaficção comparece na literatura brasileira contemporânea tem chamado atenção. No entanto, sua presença já era notada como singular no início da década de 1980. Após a

⁷ Conforme o texto original: “Metafiction”, as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. “Narcissistic” – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the allegorical readings of the Narcissus myth (HUTCHEON, 1984, *on-line*).

publicação de *Em liberdade*, romance escrito por Silviano Santiago e publicado em 1981, Flora Sússekind tece o comentário:

Só pelo realce da própria ficcionalidade, em meio a múltiplas referências históricas e personagens com nomes por demais conhecidos; só pela mistura de gêneros (ensaio, diário, ficção), o romance de Silviano Santiago já se situa em posição singular em meio ao panorama literário brasileiro da última década (SÚSSEKIND, 1985, p. 54).

Cada um desses traços que constroem *Em liberdade* e foram destacados por Sússekind – realce da própria ficcionalidade, referências a personagens históricos e reais e a mistura de gêneros – despontam e ascendem na produção literária brasileira a partir de então. O comentário de Sússekind foi feito há mais de duas décadas e o que foi considerado como singular, hoje em dia é bastante recorrente. O nome de Carola Saavedra é trazido como exemplo novamente porque a metaliteratura é presente em toda a sua obra (até o momento é composta por 5 romances, 1 livro de contos e participações em antologias), com destaque para *Flores azuis* (2008) e *Inventário de coisas ausentes* (2014). Ambas as obras se desenvolvem a partir de relações familiares. No primeiro romance, a narrativa alterna entre troca de cartas e o relato do leitor ao recebê-las. O último, por sua vez, é construído em duas partes, “Caderno de anotações” é a coleção de rascunhos/fragmentos que se espelham e dão origem à segunda parte, “Ficção”.

Junto a esses traços, podemos pensar em outros tipos de recursos ligados à prosa de ficção, como a “desficcionalização” do enredo e uma inércia anunciada da trama, em que, na maioria das vezes, a narrativa sonda a angústia de não se chegar a lugar nenhum. Em momento oportuno, procuraremos demonstrar como essa angústia constrói as relações principais nos dois romances escolhidos como *corpus* de análise.

Em síntese, a metaficção é a estratégia utilizada pelos autores quando abordam as relações entre a realidade e a arte em seus textos, de modo a questionar os limites entre as duas instâncias. Em um texto metaficcional, o processo de construção do texto é evidenciado por meio dele mesmo. Assim, o foco se dirige para o universo ficcional em si e para sua estrutura/configuração que desempenha o papel de assumir-se ficcional.

Isso posto, com esse tópico, tentamos apresentar um panorama geral da literatura brasileira contemporânea, suas principais tendências e alguns nomes e

títulos que sobressaem. Detemo-nos a essa visão mais ampla de cada uma delas por considerarmos que devem ser recapituladas e tratadas com maior aprofundamento nos capítulos seguintes, que são dedicados à análise dos romances *Ribamar* (2010) e *Uma Duas* (2011), de José Castello e Eliane Brum, respectivamente.

1. 2 CADA FAMÍLIA INFELIZ É INFELIZ À SUA MANEIRA⁸

Intrínsecas à condição do ser humano, as relações familiares são investigadas por diversas áreas do conhecimento e aparecem nas manifestações artísticas com tanta recorrência quanto o próprio ser. Filosofia, psicanálise, psicologia, sociologia e outras segmentações das humanidades e das ciências se dedicam a estudar o tema desde as suas primeiras aparições conscientemente sistematizadas, o que vai ao encontro das representações dessas relações nas artes. Da Antiguidade ao contemporâneo, da música ao cinema, cada família infeliz é infeliz à sua maneira.

Portanto, pretendemos realizar um modesto percurso da temática na literatura, com exemplos que podem ser encontrados em obras canônicas e não canônicas. Das primeiras manifestações literárias, as tragédias gregas são exemplos de como as relações familiares podem ter diferentes configurações. Além dos dilemas entre existência e sofrimento humano, os célebres textos trágicos possuem o elo familiar como elemento semelhante entre elas. Conforme os textos críticos que compõem a edição comentada de *O melhor do Teatro Grego*, de acordo com Duarte (2013), inúmeros poetas participaram dos concursos dramáticos ao longo do século V a. C e, quanto aos tragediógrafos, somente três tiveram suas peças conservadas na íntegra: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Com datas imprecisas, próximas ao final do século V e começo do século IV, Ésquilo escreveu por volta de 90 tragédias, mas somente 7 sobreviveram por inteiras ao tempo. Destas, *Oréstia* foi a única trilogia. E por que nos interessa? Ora, composta por “Agamêmnon”, “Coéforas” e “Eumênides”, a tragédia traz o assassinato de Agamêmnon, cometido por sua esposa e amante. Por vingança, seus filhos matam a própria mãe. Já nos primeiros registros literários, as relações familiares esbanjam contradições e atos extremos.

De Sófocles, *Édipo* é o personagem que percorre o caminho desgraçado. Em *Édipo rei*, temos a história do rei Laio, esposo de Jocasta, que depois de uma consulta ao Oráculo, descobre que seu filho o matará e se casará com a rainha (mãe). A fim de evitar o incesto e o parricídio, Laio ordena que abandonem seu filho no alto de uma montanha com os pés amarrados. Entretanto, a ordem não é cumprida e a criança sobrevive. Anos se passam, o ciclo se repete e, em consulta ao Oráculo, Édipo

⁸ Referência ao início de *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói.

descobre que matará seu pai e casará com sua mãe, mas como não sabia de seu passado decide ir embora para escapar de seu destino. Na fuga da cidade, Édipo é atacado pela tropa do rei Laio e mata-o em legítima defesa. Chegando em Tebas, vence a esfinge, torna-se tirano e casa-se com Jocasta, ou seja, desconhecendo a sua história, mata o próprio pai e casa-se com a mãe. Quando toma conhecimento disso, Jocasta comete suicídio e Édipo decide por arrancar seus próprios olhos. A peça inspirou e inspira não só a literatura, nos estudos de psicologia e psicanálise, por exemplo, originou o famoso “Complexo de Édipo”⁹.

As violências ali presentes atravessam algumas de suas variações: tentativa de filicídio, parricídio, suicídio e automutilação, desencadeadas dentro de uma relação familiar e entre familiares. Ao contrário de Édipo que, de certa forma, é condenado por seu pai, temos *Medeia*. Escrita por Eurípidés, a tragédia faz o retrato psicológico dos limites da vingança. Após ser traída e trocada, Medeia resolve se vingar de Jasão, eliminando quatro vidas como punição pela traição do marido, sendo que duas delas tirou com as próprias mãos e eram esses seus próprios filhos. Isto é, o cerne da tragédia está na mãe condenando seus filhos à morte por vaidade e satisfação pessoal.

Poderíamos buscar essas recorrências temáticas nos rastros literários e seguir as linhas do tempo, as linhas do ocidente, as linhas da narrativa . Contudo, qual seria a justificativa de qualquer recorte? Seja ele qual for, toda e qualquer linha escolhida seria infinita e falha. Tão falha quanto a escolha, só o risco de se falar pouco ou inutilmente de obras clássicas e canônicas. Sendo assim, propomos, justamente, apenas um levantamento que auxilie o leitor - e a nós também - a entendermos e exemplificarmos que os mesmos mortos estão sendo enterrados repetidas vezes, ao modo de Sísifo. Em outras palavras, para este trabalho, na busca por casos infelizes e exemplares, ensaiamos um percurso em busca dos fantasmas literários.

E já que atribuímos o nosso foco aos fantasmas familiares, pensemos nos de Shakespeare. Assim como Édipo, Hamlet está perdido em seu mistério familiar, ambos assombrados e movidos pelo assassinato de seus pais. Existem propostas de estudos que aproximam os dois personagens no âmbito da psicanálise, a principal consta em *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud.

⁹ O termo “Complexo de Édipo” designa, na psicanálise, uma conceituação sobre o desenvolvimento sexual infantil de uma criança do sexo masculino por sua mãe, ao mesmo tempo que cria uma rejeição pelo pai, a teoria foi criada por Sigmund Freud.

Na obra, o psicanalista elabora o Complexo de Édipo e argumenta que *Hamlet* tem suas raízes no mesmo solo de *Édipo Rei*, e os dois possuem raízes no impulso incestuoso e parricida. Sobre a escrita de Shakespeare, prossegue, ainda, relacionando os (possíveis) detalhes da vida do autor, sua própria relação com o pai e as influências disso em suas obras. Quanto à temática das suas produções, Freud ressalta que: “Assim como Hamlet versa sobre a relação entre um filho e seus pais, Macbeth (escrito aproximadamente no mesmo período) aborda o tema da falta de filhos” (FREUD, 1900, p. 182).

Os extremos se estendem. Lembremos de *Romeo e Julieta* e a escolha suicida como fuga da intriga familiar. Não é novidade que os casais conturbados perambulam pela literatura deixando narrativas viscerais e que são, muitas vezes, familiares. Apesar do salto temporal e do estranhamento aos chamarmos de “casal”, vale a pena mencionarmos o caso de Heathcliff e Catherine Earnshaw. Os irmãos são protagonistas no único romance escrito por Emily Brontë, *O morro dos ventos uivantes*, um marco na literatura de língua inglesa que envolve a configuração familiar e expõe desde a disputa por poder e atenção paternal de Heathcliff e Hindley, até a nociva relação entre Cathy e seu irmão adotivo, descrito como “órfão cigano”. O amor atormentado se transfigura na imagem fantasmagórica dos desfechos atribuídos aos personagens principais:

Mas o povo da região, se o senhor lhes perguntar; jura sobre a Bíblia que ele caminha por aí. Alguns dizem que o encontraram perto da igreja, outros na charneca, e outros dizem que o viram até dentro desta casa. Histórias tolas, dirá o senhor, e eu também digo. O velho, no entanto, lá junto ao fogo da cozinha, afirma que os vê, aos dois, olhando pela janela do seu quarto, a cada noite de chuva, desde a morte do patrão (BRONTË, 2012, p. 183).

De certa forma, a relação familiar promove o centro de desenvolvimento de outros dois romances das irmãs Brontë¹⁰: *Jane Eyre* e *A senhora de Wildfell hall*. Prossequindo não exatamente por uma linha temporal, mas sim por uma linha ancorada e dependente do arcabouço referencial acessado até o momento, os romances de Jane Austen também se aplicam à situação de espaço simbólico da narrativa, assim como os romances Brontë, a casa e a família são palcos do enredo, isto é, o espaço físico principal é a casa, o que permite que a formação do núcleo aglutinador e metonímico de desenvolvimento das relações entre os personagens seja

¹⁰ Todos os livros das irmãs Brontë foram originalmente publicados sob pseudônimos masculinos.

a família. Vide a família Bennet, de *Orgulho e Preconceito*. Dashwood, de *Razão e Sensibilidade*. Elliot, de *Persuasão*.

Parecemos estabelecer ligações quase constelares que nos permitem mencionar casos e casos. Entretanto, é justamente esse traço irregular e infinito que reforça a importância do elemento familiar na literatura. Corredores se transformam em labirintos e outros nomes surgem, por exemplo, no contexto dos textos literários de língua inglesa e de autoria feminina em que o tema comparece, podemos mencionar a prosa de Kate Chopin, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Gertrude Stein e Alice Munro, e a poesia de Anne Sexton, Sylvia Plath e Marianne Moore.

Expandindo o leque de autores, o ganhador do Nobel de Literatura, Willian Faulkner, desenvolveu seus enredos conforme investigava os problemas que a configuração familiar proporciona. Por meio do marco estético que é a escrita de Faulkner, o retrato de decadência da reputação dos Compson¹¹ é construído enquanto os segredos da família são diluídos, as percepções de perda, insinuações incestuosas e o autoaniquilamento enredam os laços entre irmãos. O quebra-cabeça de 59 capítulos sob o ponto de vista de 15 narradores diferentes diz respeito à missão dos Bundren¹² de velar o corpo da mãe, construir seu caixão e carregá-lo por nove dias numa espécie de rito fúnebre que evidencia a relação da memória e o peso de um corpo morto.

Alguns autores e obras devem ser mencionados independente da fuga dos nichos delineados até então. É o caso de Philip Roth, que publicou mais de 30 obras, entretanto, o alcance de leitura nos permite mencionar apenas seis: *O patrimônio* (1991), *Indignação* (2008), *Pastoral americana* (1997), *Homem comum* (2007), *O avesso da vida* (2008) e *O complexo de Portnoy* (1969). Ainda que as menções estejam fora da ordem cronológica, as três primeiras se referem às relações paternas, a quarta e a quinta à relação entre irmãos e a última à obsessão materna.

Até o momento, transitamos entre os casos exemplares da tradição trágica grega e da literatura norte-americana e inglesa. Essas últimas três configurações de relações familiares mencionadas a pouco - paterna, fraterna e materna - também aparecem em outras obras clássicas da literatura mundial. No nosso caso, não ultrapassaremos a fronteira do ocidente.

¹¹ *O som e a fúria* (1929).

¹² *Enquanto agonizo* (1930).

Dos russos, seja por *Anna Karenina* ou com *Os irmãos Karamazóvi*, os romances de Liev Tolstói e Fiódor Dostoiévski se desenvolvem por conta da decadência familiar, assim como o romance alemão de Thomas Mann, *Os Buddenbrook*. Envolto pelo realismo fantástico, o romance de Gabriel García Márquez constrói a ascensão e a queda dos Buendía em *Cem anos de solidão*.

Metonimicamente, do todo até a parte, estas obras se dedicam à instituição familiar, suas múltiplas ligações internas e ao desenvolvimento dos personagens. Ao avesso, da parte até o todo, há outras que tomam por foco o indivíduo e um único tipo de parentesco, como ocorre em *O estrangeiro* e *Carta ao Pai*, de Camus e Kafka, respectivamente. Funcionam como contraponto entre si, pois a indiferença de Mersault e a obsessão do narrador de Kafka são visíveis, o que é perceptível logo nas primeiras linhas de ambas as obras. Vejamos:

Hoje, a mãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo:
 “Sua mãe falecida: Enterro amanhã. Sentidos pêsames” (CAMUS, 2005, p. 06).

Querido Pai:
 Você me perguntou recentemente por que eu afirmo ter medo de você. Como de costume, não soube responder, em parte justamente por causa do medo que tenho de você, em parte porque na motivação desse medo intervêm tantos pormenores, que mal poderia reuni-los numa fala. E se aqui tento responder por escrito, será sem dúvida de um modo muito incompleto, porque, também ao escrever, o medo e suas consequências me inibem diante de você e porque a magnitude do assunto ultrapassa de longe minha memória e meu entendimento (KAFKA, 2004, p. 09).

Pais e mães aparecem na literatura portuguesa e brasileira tanto quanto nas que foram mencionadas acima, Portugal e Brasil quase sempre estiveram em afinidade quanto às influências e escolas literárias. Por isso, estilos de escritores se assemelham, bem como o inventário familiar presente na obra de cada um deles. A título de exemplo, podemos mencionar Eça de Queiroz e *Os maias*, e Machado de Assis com *Esaú e Jacó*. E, se avançamos alguns anos, temos *Caim*, de José Saramago, além dos contos de Guimarães Rosa, em específico, “Os irmãos Lopes e “A terceira margem do rio”.

O final em suspenso de “A terceira margem do rio” é decorrente da fuga do narrador frente à possibilidade de tomar o lugar do pai no rio. Ao contrário dessa inércia, no conto “Alguma coisa urgentemente”, de João Gilberto Noll, o final abrupto

também comparece, mas na iminência de uma ação que precede algo de imediato, conforme o narrador encontra o pai morto em casa.

O Pai se manifesta mais vezes ou está presente em obras mais conhecidas do que outras figuras familiares. Dispondo-nos ainda da obra de Noll, podemos mencionar *A céu aberto*, que explora a relação entre os irmãos e o elo deles junto ao pai. Há semelhanças, nesse sentido, com *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, tanto pelo teor erótico e incestuoso dos irmãos - Ana e André - quanto pela figura autoritária e reguladora do pai sobre o restante da família.

Aproximando-nos do contexto de produção contemporânea, há três nomes que se destacam na literatura portuguesa, pela abundância em publicações e pela abordagem do tema familiar. São eles: Gonçalo M. Tavares, José Luís Peixoto e Valter Hugo Mãe. Os três escritores perseguem o tema com afinco e, na maioria das vezes (conforme a leitura enseja), ligam-no à memória. Se considerarmos um romance de cada autor, teríamos exemplos distintos entre si e comuns em seu teor: *Uma menina está perdida no seu século à procura de seu pai*, de Gonçalo M Tavares, que reconstrói a ferida aberta pela guerra e discorre sobre a orfandade; *Morreste-me*, de José Luís Peixoto, em relato memorialístico da morte do pai; e *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe, na crueldade psicológica, física, privada e ritualística dos pais a uma de suas filhas.

A história literária brasileira nos permite elencar obras essenciais no trato do tema, se considerarmos somente a prosa, poderíamos percorrer desde o Romantismo até às últimas produções.

No caso da produção contemporânea brasileira, o leque é ainda maior. Há alguns autores que se destacam, principalmente, por conta da extensão de sua obra e da expressividade com que o tema aparece. É o caso de João Anzanello Carrascoza e Evandro Affonso Ferreira.

Em Carrascoza, a fim de mensurarmos a quantidade de que tratamos, seus cinco romances publicados retratam laços familiares. A infância e sua influência sobre a postura de pai em *Aos 7 e aos 40*, a solidão da paternidade na Trilogia do Adeus¹³ e o testemunho da doença até a morte de uma irmã em *A elegia do irmão*. Quanto à obra de Evandro Affonso Ferreira, podemos destacar a alusão dos romances às tragédias gregas, advindas dos nomes dos personagens até os seus “destinos”, como

¹³ Composta por: *Caderno de um ausente*; *Menina escrevendo com o pai*; e *A pele da terra*.

acontece em *Minha mãe se matou sem dizer adeus, Os piores dias de minha vida foram todos e Nunca houve tanto fim como agora*.

Apenas utilizamos obras e autores já reconhecidos, cada um à sua maneira. Contudo, tratando da literatura contemporânea, é válido que deixemos um exemplo imediato. Neste ano, na edição do FILO (Festival Internacional de Londrina), evento tradicional da cidade de Londrina, ocorreram as sessões de monólogos intituladas “Habitat”, composta por 6 solos. Obtivemos, então, acesso aos textos da Companhia Súbita, um deles, escrito por Conde Baltazar, sob título de “Uma história só” retrata a sucessão de ausências paternas:

Tenho buracos em mim. Começou com um pequeno buraco, uma falta quase invisível. A ausência de meu avô se tornou ausência de meu pai que se instalou na minha carne, abriu espaço, dilatou poros, inaugurou o vazio no meu corpo. A minha ausência causou sua ausência. Para suportar meus dias brutos, me agarrei no silêncio que eu conhecia tão bem. Quando voltei, essa casa desabitada foi a única matéria que eu toquei. O vazio também é matéria. Um dia, olhando pela janela, lembrei de uma história que ele havia me contado. Um amigo que caiu dentro de casa, tinha esquecido de pisar com o pé direito e foi pro chão. Como se a perna lhe faltasse, como se o corpo se esquecesse daquela parte, como se tirasse um trecho do trilho que corre para algum lugar. O vazio, vivo. Eu sinto meu corpo assim (BALTAZAR, 2019, p. 27).

Tencionamos, aqui, um vislumbre da proporção e dimensão com que o tema se manifesta na literatura, seja pela sua recorrência ou pela sua intensidade. Um percurso que se iniciou na Grécia e caminhou até Londrina (PR), começamos a seção com textos direcionados ao palco, nada mais justo do que terminá-la sob o mesmo holofote.

É neste mesmo cenário, nacional e contemporâneo que as obras de Castello e Brum surgem. O contraste apresentado por elas e o modo singular de trato com o tema garantiu nossa curiosidade e balizou um dos nossos parâmetros. *Ribamar* e *Uma Duas* estabelecem pontos de contato e distanciamento das relações paternas e maternas clássicas da literatura.

1.3 RIBAMAR E UMA DUAS: À SOMBRA DE KAFKA E SOB O ESPECTRO DE MEDEIA

Inicialmente, nossa pesquisa se inclinava ao estudo e análise de *Uma Duas* (2011), romance escrito por Eliane Brum. Teríamos como foco a questão familiar que é construída ao longo da narrativa e as configurações de violência que se desenvolvem por meio da relação conturbada, abusiva e trágica entre filha e mãe. Contudo, ao longo do processo de delimitação da pesquisa, nos deparamos com o romance *Ribamar* (2010), escrito por José Castello, que, na contramão de Brum, explora a relação entre filho e pai. Assim, utilizaremos desta seção para apresentarmos e exemplificarmos as afinidades temáticas que se estabelecem entre as obras e também para expormos os fatores externos que contribuíram para este caminho.

Ribamar foi escrito à sombra de *Carta ao pai*, ao que parece ser uma exumação literária. O enredo parte de um acerto de contas da relação entre pai e filho, que tem seu início marcado por eventos de incomunicabilidade e indiferença.

Em algum momento de sua adolescência, o narrador – obcecado por Kafka – dá um exemplar do livro para seu pai, Ribamar, na esperança de que a literatura servisse de ponte ou de elo entre os dois, como é possível observarmos nos primeiros trechos da seção “Kafka”:

É verdade: no Dia dos Pais do ano de 1973, eu lhe dei um exemplar da *Carta ao pai*, de Kafka. É uma dessas lembranças nítidas, porque fracassadas. [...] Peguei o livro, autografei-o e o larguei sobre sua mesa de cabeceira. Com esse gesto, revidava às palavras que Franz ouviu de Hermann (CASTELLO, 2010, p. 21-22)

Conforme temos acesso às angústias do narrador, percebemos que a indiferença do pai foi a pior resposta possível. O silêncio e a inércia da figura paterna fazem com que, anos depois, o filho dedique uma parte de sua vida à decifrar um único grifo, um único sinal de que o pai leu a Carta, escrita por Franz, palimpsesto de José. A obra é assumidamente metaliterária, as reflexões do narrador sobre a escrita sustentam a obsessão pelo pai do início ao fim, desde a tentativa de desmascará-lo até o abandono da missão: “Com quem competimos senão com o pai? De quem fugimos senão dele? Senão de você? (CASTELLO, 2010, p. 114)”.

O enredo em si prossegue da seguinte forma: Ribamar morre e o filho descarta seus pertences, incluindo o livro que ele mesmo havia entregado ao pai. Anos depois, o exemplar retorna às suas mãos por conta de um acidental passeio de um amigo a

uma loja de livros usados, que identificou o antigo dono do livro e o enviou a ele: “Que caminhos esse livro percorreu, ao longo dos 40 anos, antes de me chegar de volta? (CASTELLO, 2010, p. 23)”.

Folheando o livro, o narrador encontra uma parte destacada, fato suficiente para incitá-lo a revisitar seu passado e o passado de seu pai, conforme o seguinte excerto:

Para meu horror, no alto da página 50, em grossas linhas vermelhas, deparo com a prova. Está sublinhado: “Comigo não existia praticamente luta; minha derrota era quase imediata; apenas subsistiam evasão, amargura, tristeza, conflito interior.” Não sei se você chegou a ler o livro que lhe dei. Sei que, na página 50, você encontrou o que talvez tenha tomado como a essência de nossa relação. Uma essência que - grande paradoxo - é uma desistência (CASTELLO, 2010, p. 44).

A angústia do narrador se estende entre relatos, partituras, viagens, encontros, confissões. A carta do filho para o pai morto desenterra memórias de uma relação conturbada e expõe traumas e obsessões.

Meu mal tem uma origem precisa: sou obcecado por Franz Kafka. Não que eu o inveje ou deseje ser como ele. Também não o odeio, e com algum esforço, reconheço sua grandeza. Meu problema é que não consigo parar de pensar em Kafka. Penso não só em Franz, o filho, mas também em seu pai, Hermann Kafka. E sempre que penso nos dois penso em você, meu pai. **Sufocado entre estes vultos, luto para existir** (CASTELLO, 2010, p. 11, grifos nossos).

Quando utilizamos a expressão “à sombra de Kafka”, ela pode exprimir duas ideias principais: de inspiração e de apropriação. Nenhuma delas fere ou intenciona ferir a obra, são só termos que podem (ou não) demonstrar linhas de interpretação da figura de Kafka na obra. Obviamente, levamos em consideração que tudo é intencional. Portanto, entendemos que a técnica de Castello foi ruminar Kafka do início ao fim e substituir a ausência de Hermann pelo corpo morto de Ribamar: “Não adianta, a marca permanece. Tudo que resta é mastigá-lo até que, diluído e gasto, ele se torne só uma palavra” (CASTELLO, 2010, p. 184). São duas obsessões kafkianas que são projetadas na obra de Castello, além do próprio Kafka: o pai e a escrita. Para José, escrever é enterrar o pai.

Além de Kafka, percebe-se que o texto de Castello tem seu estilo próximo àquele empregado por Roland Barthes em seu *Diário de luto*, principalmente pelo tom confessional e por algumas particularidades que tornam o texto algo confidencial entre

o autor e o destinatário, nos deixando no papel de *voyeur*. Em *Ribamar*, nos tornamos intrusos no decorrer da narrativa, porque ela é destinada à extinção, escrita para nunca ser lida, seu destinatário está morto e no controle da história. Estamos ali, no papel secundário de testemunhar a angústia do narrador, que tenta, repetidas vezes, justificar a relação com seu pai e enterrá-lo de uma vez por todas.

No que se refere à *Uma Duas*, os enredos se assemelham. O primeiro romance de Eliane Brum é construído com uma escrita “crua” que invoca e aborda temas que são considerados “tabus”: abusos sexuais, pedofilia, estupro, depressão, automutilação, tentativas de suicídio, cárcere privado, interdição, sexualização infantil, infanticídio e eutanásia. Tais temas se desenvolvem conforme a narrativa avança sobre a relação entre mãe e filha.

Atribuímos o romance ao espectro de Medeia por conta da figura materna de Maria Lúcia que, a todo momento, utiliza o corpo de sua filha como meio e fim dos seus flagelos físicos e psicológicos, e também por causa do matricídio induzido com que o romance se encerra, invertendo superficialmente os papéis dessa tragédia.

Laura e Maria Lúcia sempre tiveram uma relação conturbada e abusiva, estruturada por meio da violência e do medo. No romance, os episódios traumáticos que as assombram individualmente são expostos, elas disputam culpa e controle da memória por meio do foco narrativo e das versões de cada uma sobre episódios de suas vidas. Inicialmente, Laura é a narradora e diz usar da ficção para suportar a realidade.

Quando digito a primeira palavra o sangue ainda mancha os dentes da boca do meu braço. Das bocas todas do meu braço. Depois da primeira palavra não me corto mais. Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir (BRUM, 2011, p. 07).

Todavia, em determinado momento, Maria Lúcia toma a narrativa para si. Ao longo do romance, as vozes se alternam, o que gera uma visão ampla do *pathos* das personagens, porque, às vezes, tratam dos mesmos temas, mas a partir da visão em primeira pessoa de cada uma delas.

Ainda bem que você saiu. Eu já estava me sufocando com sua presença no ar que eu quase não respiro. Não se iluda, eu também sinto seus olhos e suas unhas ainda jovens arranhando a minha porta. Você, minha filha, me dá poderes sobrenaturais apenas porque tem medo de assumir o desejo como seu (BRUM, 2011, p. 76).

No livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin/Volochinov (1978) esclarecem que todo discurso é dialógico, assim, o homem é um sujeito inexistente fora da relação com o outro, que se realiza por meio da linguagem. Eles também afirmam que a construção do sentido se dá pela multiplicidade, pelo dialogismo e pela polifonia, elementos constitutivos do discurso citado. Dessa forma, podemos interpretar que as vozes narrativas de Laura e Maria Lúcia são interligadas e dependentes uma da outra. Se para os autores, todo discurso é constituído pelo discurso do outro, a associação de tal reflexo à relação discursiva entre mãe e filha é viável, ou seja, a linguagem de uma compõe a outra.

Entender a introdução da palavra do outro esclarece a compreensão sobre a evolução ideológica do homem e, conforme afirmam os autores, “um processo de escolhas e de assimilação das palavras de outrem” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1978, p. 142). Nesse caso, vale a ressalva de que os autores tratam do assunto pensando na constituição ideológica do sujeito sócio e historicamente constituído. Para este trabalho, utilizamos os conceitos como condutores de uma possível discussão acerca da representação literária de personagens atravessados pelo discurso um do outro.

Do início ao fim, através da palavra, para a filha, o mais importante é conseguir se desvencilhar da mãe. Para a mãe, seu maior desejo é o de fazer-se presente no corpo e na memória de Laura. A disputa só termina quando Maria Lúcia induz sua filha à matá-la. Por fim, a morte as une e o nó nunca é desatado. Como mencionamos anteriormente, nossa interpretação tende a colocar o romance sob o espectro da tragédia de Medeia, mas com papéis superficialmente invertidos na medida em que o controle da mãe se perpetua justamente pela manipulação do matricídio: “[Laura] não tem coragem de enfrentar o mundo da mãe sem a mãe” (BRUM, 2011, p. 188). Laura não foi parida, continua natimorta.

Eu sei que minha mãe está nessas cinzas entre as minhas pernas. Mas também não está. Minha mãe está no corpo meu dela. Não. Meu. Meu corpo com lembranças dela. Pela primeira vez eu quero que minha mãe esteja em mim. Não como possessão, compreendo agora. Mas como memória. O taxista quer falar, eu sei. Ele espia incomodado para a urna na minha mão. Finjo não perceber. Ele não aguenta. Não consigo achar certo esse negócio de cremação. E se a pessoa precisar do corpo para onde ela for?

Se precisar, ela vem buscar o meu. (BRUM, 2011, p. 186).

O que nos permite objetivarmos uma aproximação entre as duas obras são as afinidades temáticas e estéticas. A questão familiar é a que impulsiona as narrativas,

filho e pai em *Ribamar* num acerto de contas póstumo, filha e mãe em *Uma Duas* numa complexa e violenta relação de parto tardio. Os elementos autobiográficos também percorrem as narrativas. No romance de Castello, de uma forma mais “assumida”, no romance de Brum, em detalhes a serem lidos em outras de suas obras (crônicas e autobiografia), mas que invadem a construção narrativa de *Uma Duas*, fazendo com que as nuances de criação das personagens principais fiquem “espalhadas” por toda sua produção literária.

Inclusive, o ofício da escrita é uma preocupação constante dos narradores, o que permite aproximá-los da tendência metaliterária. O filho de *Ribamar* problematiza sua escrita confessional por meio das cartas e nos permite acesso às suas preocupações quanto aquilo que pretende escrever e às suas frustrações enquanto escreve. Essa aflição comparece no desespero de Laura, pois para ela a escrita é um modo de se libertar de sua mãe e de si mesma. Criar-se enquanto ficção é um processo que transita nos dois romances, filhos que precisam se desprender da sombra dos genitores: o filho “luta para existir” e a filha para “escapar do útero da mãe”.

De acordo com Bakhtin (p. 86, 2014), a autoconsciência é verbal sempre e consiste em encontrar um determinado complexo verbal enquanto a colocação de si mesmo sob determinada norma social, é, por assim dizer, a socialização de si mesmo e do seu ato. Ao tomar consciência de mim mesmo, eu tento como que olhar para mim pelos olhos de outra pessoa. Como um espelho da autoconsciência de escrita e da sua “travessia existencial” para cada um dos narradores, a linguagem de ambos os romances beira o poético.

Temos dois exemplos extremos: do filho que se enoja do corpo do pai, da filha que se enoja do corpo da mãe. Os dois possuem considerações controversas acerca da existência de seus pais e a sua corporificação, mas a linguagem com que tratam os episódios expõem a veia poética – ainda que angustiante, de cada um dos romances. Como é possível observarmos nos seguintes excertos:

Contra a noite áspera, surgem – imensas gralhas – as últimas imagens que guardo de você, meu pai. [...] As mãos fincadas na cabeceira (garras em um poleiro), você é um pássaro. Imenso, as asas mutiladas, o nariz transformado em bico, os cabelos duros, como uma coroa. Pronto para o voo. Para o abate. [...] “Pai”, e não consigo dizer mais nada. “Vamos, tire essa calça.” Você se recusa a sentar, de modo que, quando desamarro o cadarço, num golpe brusco, ela despenca. Quando me abaixo para erguer um de seus pés, meu rosto se nivela com o sexo murcho. Um pênis de menino, entre testículos

desproporcionais. Aquele sexo morto, de onde vim. A repulsa me faz levantar. Esquecendo que o ajuda a morrer, e não a nascer, assovio uma canção. Essa canção que, ainda hoje, me atordoia (CASTELLO, 2010, p. 15-16).

A risada do braço. O sangue saindo pela boca do braço. Quantas vezes eu já me cortei? E a voz da mãe no lado avesso da porta. Laura. Rasgo mais uma boca. Meu sangue garoa junto com a voz no piso do quarto. Laura. Minha mãe sempre foi assim. Ela sempre sabe o que estou fazendo. Começo a escrever este livro enquanto minha mãe tenta arrombar a porta com suas unhas de velha (BRUM, 2018, p. 07).

Além disso, a violência, a escrita, a palavra que falha, o corpo que desmorona e a renúncia em continuar são fatores que constroem a subjetividade dos filhos e aproximam as obras.

Dos fatores externos às narrativas que corroboraram para a delimitação delas, podemos mencionar o caso das semelhanças no que concerne à autoria. José Castello e Eliane Brum são jornalistas premiados e reconhecidos, cada um em sua área específica. Castello em seus ensaios de crítica literária, Brum em suas reportagens que suscitam a reivindicação social de comunidades em situações de risco. Ambos os romances foram publicados no início da segunda década deste século, com apenas um ano de intervalo entre eles, *Ribamar* em 2010, *Uma Duas* em 2011.

Além disso, as obras não ganharam a atenção da crítica, o que garantiu curiosidade nas nossas pesquisas. A situação de *Ribamar* é intrigante pelo fato de que o romance foi vencedor da principal categoria do Prêmio Jabuti em seu ano de publicação e, mesmo assim, não encontramos (até o momento) nenhum trabalho acadêmico que se dedicasse a ele. A recepção do romance de estreia de Eliane Brum seguiu a mesma linha, poucas resenhas especialistas foram feitas e quase¹⁴ nenhum trabalho de fôlego se ateve à obra.

Mediante os argumentos que foram expostos, nossa pesquisa pretende desenvolver uma análise para cada um dos romances, tendo como principal tema a configuração das relações familiares. Pretendemos, ainda, levar em consideração os aspectos intertextuais, metaliterários e estético-formais que as obras possibilitam, procurando estabelecer diálogo com as principais manifestações da literatura brasileira contemporânea que foram previamente elencadas.

¹⁴ Dissemos “quase” porque o romance está incluso enquanto *corpus* de análise em uma dissertação na área de Literatura que foi defendida em 2018, não dispomos de dados maiores, pois o texto completo ainda não está disponível no Banco de dados da Universidade de Brasília (UnB).

CAPÍTULO II

2. 1 JOSÉ CASTELLO: VIDA, OBRA, ESTILO E FORTUNA CRÍTICA

José Guimarães Castello Branco ou somente José Castello – como o autor costuma assinar, nasceu em 1951, na cidade do Rio de Janeiro. É graduado em Teoria da Comunicação e em Jornalismo, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde também obteve o título de mestre em Comunicação. Desde 1970, trabalha em diferentes esferas do mundo jornalístico¹⁵ e, a partir de 1993, passou a escrever crítica literária. Atuou no jornal *O Estado de São Paulo* como repórter literário e cronista. Nos dias de hoje, está radicado e reside em Curitiba, é colunista d’ *O Globo* e mantém um blog chamado “A literatura na poltrona”, que é hospedado no site d’ *O Globo* também. Regularmente, escreve crítica literária para a revista *Época* e para os jornais *Rascunho* e *Valor Econômico*, além disso, ministra oficinas e cursos de criação literária.

A constante contribuição para o universo editorial e literário fez de Castello um dos críticos literários mais conceituados e reconhecidos do país. Em sua obra estão inclusas biografias, entrevistas e reflexões sobre autores prestigiados, coletâneas com registros de suas experiências como entrevistador, ensaios sobre a escrita literária, crônicas e romances.

As biografias e/ou ensaios biográficos são: *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão* (1993), obra ganhadora do Prêmio Jabuti de Melhor Ensaio e Biografia no ano de 1995; *Uma geografia poética* (1999), também sobre Vinícius de Moraes; *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma* (1999); *Na cobertura de Rubem Braga* (1999); e *Pelé: os dez corações do rei* (2004).

Em 2006, publicou uma coletânea de registros, anotações e retratos de escritores produzidos a partir das entrevistas que realizou durante seu trabalho na imprensa, *O inventário das sombras*, que percorre aproximadamente 20 anos de sua carreira e traz textos sobre Clarice Lispector, Nelson Rodrigues, Caio Fernando Abreu, Raduan Nassar, José Saramago, entre outros.

O livro *A literatura na poltrona: jornalismo literário em tempos instáveis* (2007) foi publicado e catalogado como uma coletânea de ensaios sobre o fazer literário, visto

¹⁵ Repórter d’ *O Diário de Notícias* (1973-1975) e da *Veja* (1979-1982); redator do *Opinião* (1975-1977); editor-assistente de Cultura da revista *IstoÉ* (1982-1986) e editor do *Jornal do Brasil* (1989-1992).

que os textos contêm hibridez entre crítica e ficção e a visão pessoal de Castello se sobressai.

As crônicas do autor foram publicadas em dois momentos, em 2003, com organização de Leyla Perrone-Moisés e sob o título de *As melhores crônicas de José Castello*; e em 2013, com *Sábados inquietos: as 100 melhores crônicas de José Castello*, que contém os textos escritos para o jornal *O Globo*, compilados e publicados pela editora Leya.

Como romancista, escreveu *O fantasma* (2001), que, no ano seguinte de sua publicação, recebeu Menção Honrosa do Prêmio Casa de las Américas, e *Ribamar* (2010), finalista do Prêmio Portugal Telecom e vencedor do Prêmio Jabuti na categoria de Melhor Romance.

Independentemente da obra, um dos traços comuns à escrita de Castello é a dissipação das fronteiras entre um gênero e outro. Em textos literários ou críticos, elementos reais se misturam aos ficcionais. Os ensaios se inclinam ao ficcional, as crônicas beiram contos, os romances são embaralhados. Conforme acompanhamos suas entrevistas e declarações, percebemos que o autor admite sua preferência por transitar sempre à margem. Como ele mesmo menciona, são nesses espaços nebulosos que a liberdade de um ficcionista se encontra, o fascínio de qualquer escritor deve ser o de “chegar a uma escrita singular, aproximar-se de algo que seja apenas seu” (CASTELLO, 2016, p. 232).

De todo modo, é inevitável associarmos sua literatura ao seu ofício jornalístico. O autor defende que as duas áreas são estreitas e habitam espaços próximos, assim, seus textos são invadidos por essa fusão.

As produções acadêmicas acerca da obra literária de Castello são escassas. Ao longo dessa pesquisa, foram encontrados somente quatro artigos que possuem *Ribamar* como *corpus* de análise - dos quais apenas dois direcionam atenção exclusiva à narrativa -, e uma tese que o utiliza brevemente como exemplo de autoficção. Usufruímos, assim, da ausência crítica para reafirmarmos certa originalidade que compõe um dos objetivos de nossa dissertação. Dessa forma, o percurso pela fortuna crítica já existente é necessário.

Em “Uma outra carta para um outro pai”, Marisa Lajolo aponta para a escrita de Castello que, ao ser composta por insinuações e falsas confidências, pode ser entendida como uma construção narrativa que esbanja “virtuosismo”. Conforme a autora descreve a obra, ela apresenta reflexões sobre o que aponta como os cinco

“artifícios de sedução” utilizados para fisgar o leitor. O primeiro corresponde ao aspecto textual de diálogo íntimo com Kafka, gradualmente apresentado com nome e sobrenome e, ao final, sendo tratado somente por Franz. O segundo diz respeito ao reencontro quase milagroso com o volume da *Carta ao pai*, dada pelo protagonista ao seu pai durante a adolescência. O terceiro se refere ao fato de o enredo propor um mosaico intertextual¹⁶. O quarto mecanismo é o constante recurso metaliterário e a recorrente exposição do processo de escrita do personagem e, por extensão, do autor. Por último, a pesquisadora indica o caráter autoficcional da obra, que despista interpretações e gera desconfianças.

Para Lajolo, dessa vez, a carta é mais que “uma busca ao pai [...] é uma busca a si mesmo”, a prosa é mutilada, em sua linguagem, em sua forma, em sua mensagem. De acordo com a autora, “a construção de identidade de cada um, que se faz às custas de identidades alheias, a construção das relações familiares, sempre difíceis e sempre mergulhadas nas sombras do passado” (LAJOLO, 2013, p. 147).

Escrita por Ana Faedrich Marins, a tese “Autoficções: do conceito teórico à prática na Literatura Brasileira Contemporânea” utiliza do romance de José Castello para reforçar argumentos acerca de que o conceito de autoficção passou por alterações no decorrer da trajetória das ficções brasileiras. A pesquisadora aborda o período de 1980 a 2013, analisando quatro romances¹⁷ e, sobre *Ribamar* destaca:

É uma mistura entre memória e ficção. Durante o processo, a impossibilidade de controle sobre o porvir da escritura. Depois de escrito, a impossibilidade de delimitar o que é verdade e o que é ficção. São os dois. É mentira, deformação, reinvenção. Nesse sentido, a escrita híbrida de *Ribamar* é autoficção (FAEDRICH, 2014, p. 53).

No estudo *Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas*, a autora realiza uma explanação teórica sobre o termo “autoficção” e, simultaneamente, expõe as diferentes formas em que ele é representado na literatura brasileira. Com isso, de forma rápida e tangencial, acaba por abordar *Ribamar* e defender que os argumentos de Castello, ao alegar que o romance não fora escrito à sombra da autoficção, caem por terra, visto que o autor nomeia seu protagonista com o próprio nome. De modo objetivo, a estudiosa discorre sobre *Ribamar*, afirmando que o

¹⁶ O principal diálogo intertextual de *Ribamar* é em relação à vida e obra de Franz Kafka. Entretanto, o romance não é restringido somente a essa referência.

¹⁷ *O falso mentiroso* (2004), de Silviano Santiago; *A casa dos espelhos* (2000), de Sergio Kokis; *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias; e *O filho eterno* (2007), de Cristóvão Tezza.

romance está situado dentro do espectro autoficcional, independentemente das declarações de Castello afirmando o contrário. Grosso modo, o signo da autoficção se inscreve no romance na medida em que o autor e o protagonista compartilham do mesmo nome. Não somente, Hidalgo destaca que é possível identificar outros aspectos que corroboram essa proposta de aproximação:

A ficção que parte de acontecimentos estritamente reais; a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem; o cuidado em compor uma forma original; a necessidade urgente de verbalização imediata do evento vivido; a reconfiguração do tempo linear da narrativa; emprego do presente e não do passado, como nas autobiografias tradicionais; a pulsão do escritor em se revelar em sua verdade; e os autocomentários, metadiscurso (HIDALGO, 2013, p. 225)

O artigo “Três romances em interseção: a matemática na prosa brasileira contemporânea” tem o objetivo de identificar e comparar a utilização de regras e conceitos matemáticos como argumento e estrutura ficcional, ampliando as possibilidades da criação literária. Assim, Jacques Fux e Agnes Rissardo elegeram três romances como *corpus* de pesquisa¹⁸ e, no que se refere a *Ribamar*, os autores afirmam que se trata de um texto metaliterário e autoficcional, pois:

Produz um gênero híbrido que se situa entre a autobiografia e a ficção, entre a memória e a imaginação, entre a verdade e a mentira [...] no qual o narrador busca a própria ideia de estrutura, ao longo de sua narrativa, para compor o livro em questão: um recurso linguístico e também matemático conhecido como autorreferência (FUX e RISSARDO, 2013, p. 179).

Ainda que se debrucem sobre o romance, acabam utilizando-o apenas para ressaltar aspectos de sua estrutura organizacional e para aproximá-lo do ideal de composição de Oulipo¹⁹.

A questão familiar é discutida no artigo “Por uma teorização do afeto: uma leitura de *Ribamar*, de José Castello, e *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe”, de Paulo Ricardo Kralik Angelini. No que concerne ao romance de Castello, o interesse principal do trabalho é o processo de construção do narrador-protagonista e o seu desejo de atenção afetiva vinda do pai. Para o autor, o romance compõe uma pequena parte da literatura contemporânea nacional que está dedicada à

¹⁸ *O movimento pendular*, de Alberto Musa; *Avalovara*, de Osmar Lins; e *Ribamar*.

¹⁹ Segundo Fux e Rissardo (2013, p. 180), os autores que seguem essa corrente literária determinam um conjunto de regras e obstáculos que os auxiliam a trabalhar. O trabalho de criação literária de todo escritor oulipiano é, de fato, um exercício imposto por eles mesmos que contribui para “lapidar o próprio imaginário ou pode produzir um jogo narrativo que resulta original”.

“representação do espaço íntimo das relações, para o desenho da constituição dos sentimentos, das ausências, que geralmente só escutam em silêncio” (ANGELINI, 2014, p. 16). Neste trabalho, o autor se dedica, principalmente, a demonstrar como a mágoa da indiferença e da falta de vínculo emocional na relação fez o narrador-protagonista mergulhar na busca pelo passado, a fim de que reconstruísse suas memórias.

A ausência do pai, solidificada no tempo, constrói essa estátua de Pompeia, que nasce da tragédia, a tragédia do não afeto. José escreve o passado, José relê o passado, desgasta a imagem sólida do pai, tira-lhe os sulcos. Cava seus buracos à procura de si mesmo. Extrai do passado a matéria que é feita de palavras não ditas, de abraços não dados, de sorrisos nunca materializados (ANGELINI, 2013, p. 21).

Há, ainda, duas teses inacessíveis: *Poéticas do silêncio: reflexões sobre romances brasileiros do século XXI* e *Por uma carta ao [meu] pai: travessias entre vida, escrita, literatura, psicanálise e genealogia*, de Glauciane Reis Teixeira e Natasha Centenaro, respectivamente. O conteúdo de ambos os trabalhos está classificado como confidenciais, porque constam como textos a serem publicados posteriormente. Entretanto, os resumos demonstram que os trabalhos tendem a seguir o caminho psicanalítico, embora não saibamos com que proporção a obra de Castello foi utilizada.

Assim, com esse breve panorama das produções críticas acerca de *Ribamar*, podemos estabelecer nossos objetivos específicos. Nosso trabalho, portanto, pretende transitar entre a obra de Castello e de Kafka, percorrendo os caminhos intertextuais e realizando análises-interpretativas que abordem os dois principais eixos do romance: *Carta ao pai* e *Ribamar*.

2. 2 APESAR DE TODA A DESGRAÇA: OUTRA CARTA, OUTRO PAI²⁰

Em entrevista ao “Blog da Saraiva”, José Castello explica como foi o longo processo de escrita de *Ribamar*, que levou quatro anos para finalizar. Nos primeiros anos, escrevia em blocos que não possuíam relações entre si e nem seguiam formas ou padrões específicos. A estrutura do livro não foi planejada previamente à escrita dele, surgiu ao acaso e comparece na narrativa:

Observo-me: ao contrário dos olhos luminosos de minha mãe, tenho olhos turvos. Olhos nublados de recordações. Então, em voz quase inaudível, ela cantarola a segunda parte da velha canção. [...] É a mesma música com que seu pai, Lívio, o fazia dormir. Mesma música, ainda, com que Manuel Thomas, meu bisavô, embalava o sono de meu avô, Lívio. Na memória despedaçada de minha mãe, a canção continua intacta. [...] Naquele momento, decido: o livro que escreverei, *Ribamar*, terá a estrutura dessa canção. (CASTELLO, 2010, p. 91-92).

De acordo com uma das entrevistas que o autor concedeu durante a FLIP de 2010, a cantiga de ninar “Cala a boca” é dividida em dezesseis compassos com figuras rítmicas mínimas, semínimas e concheias, que foram transformadas em um padrão: cada figura corresponde a um limite de caracteres, quanto mais rápida a duração, menor é o capítulo. O autor impôs a si mesmo uma tabela para cumprir durante o processo de escrita, a fim de que seguisse a estrutura da música. Em outros termos, aproximadamente, cada mínima é formada por 6.000 caracteres, cada semínima por 3.000 e cada colcheia por 1.500. Assim, o autor passou boa parte dos últimos dois anos realizando cortes no que já havia escrito.

Dessa forma, a escrita de Castello é subjetiva e, ao mesmo tempo, brusca. Os estilhaços de subjetividade se constituem em meio às justificativas, ao passo que os lapsos de memória se perdem nas notas musicais configuradas que denunciam a obscuridade intencional.

Como já mencionado, o romance de Castello é construído sob uma partitura de uma canção de ninar, sua estrutura é organizada pela sequência das notas musicais e distribuída por 98 capítulos. A música e a letra de “Cala a boca”²¹ constituem a capa e a primeira página do livro. A canção é escrita duas vezes ao longo da narrativa, cada

²⁰ *A metamorfose*, 2014, p. 35.

²¹ “Ô seu Zuza seu Cazuzá/ que chorar tanto’assim não se usa/ frio lio frio lio frio lio lé é/ cala a boca menino José é” (CASTELLO, 2010, p. 8).

sílaba corresponde a uma das sete notas da escala musical. Eis a descrição da estrutura em nota, quantidade e seção:

Dó, duas, Nada.

Ré, oito, Família.

Mi, dezesseis, Kafka.

Fá²², treze, Infância.

Sol, quarenta, Parnaíba.

Lá, seis, Angústia.

Si, duas, Bichos.

Pausa, dez, Aves.

Ribamar é um palimpsesto de José Castello, aquilo que se arranha para escrever de novo. No decorrer da narrativa de Castello e da escrita de José, encontramos uma série de alusões, inferências e citações. Às vezes, marcadas, às vezes, não. Para isso, há duas esferas de composição, a primeira equivale aos textos empíricos: episódios inscritos na *Bíblia Sagrada*; poemas de Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Castro Alves, Charles Baudelaire, Horácio; romances de Daniel Defoe, Virginia Woolf, Robert Stevenson; os trabalhos de Kierkegaard, Sêneca e Franz Betano. E, principalmente, Franz Kafka, por meio das narrativas *Carta ao pai*, *O veredicto* e *A metamorfose* e de seu biógrafo, Max Brod.

A segunda esfera de composição justaposta a outras narrativas se trata dos textos produzidos pelos personagens que fazem parte do universo ficcional do protagonista, neste caso, o livro do bisavô de José, *Dicionário poético*, de Manoel Thomaz Ferreira. Ainda que o narrador tenha escolhido o caminho solitário da escrita e da memória, ele se utiliza da tradição canônica e familiar.

A escrita de Castello não esconde suas influências, pelo contrário, assume certa “ladroagem”. Nas primeiras linhas do romance, o narrador-protagonista apresenta Kafka como sua compulsão literária e figura que o consome:

Meu mal tem uma origem precisa: sou obcecado por Franz Kafka. Não que eu o inveje ou deseje ser como ele. Também não o odeio e, com algum esforço, reconheço sua grandeza. Meu problema é que não consigo parar de pensar em Kafka (CASTELLO, 2010, p. 11).

²² O capítulo 58, dessa nota, não possui título.

O narrador de Castello estabelece relações paradoxais com Franz Kafka. Em seu discurso, encontramos afirmações de que não deseja ser semelhante ao escritor, ao mesmo tempo em que se coloca na posição de antecessor a ele, pois modifica a ordem cronológica dos fatos, utilizando expressões como “os olhos nervosos [de Kafka], que copiam os meus. Sempre vestido em cores escuras, como eu mesmo me vestia.” (CASTELLO, 2010, p. 11). No entanto, essas afirmações são diluídas no texto ao longo da narrativa e o narrador questiona a si mesmo como um reflexo de Kafka: “Como não fazer dele um espelho?” (CASTELLO, 2010, p. 192). E adiante, submete a si e aos seus textos à comparação:

Não me comparo a Franz para me engrandecer (o que é ridículo), nem para me apequenar (o que é inútil). Não sou eu quem me comparo: a leitura de seus textos me força a isso. É com grande repugnância que me submeto. (CASTELLO, 2010, 193).

Assim, em uma primeira leitura, a influência de Kafka sobre *Ribamar*, parece ser uma simples ligação intertextual, impressão que é desfeita conforme o narrador avança em suas confissões acerca do processo de escrita. Dialogicamente, a obra de Kafka constitui a de Castello.

Na obra *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (2002), Harold Bloom explora o conceito e o significado da palavra “influência”. Do latim “influere”, significa “fluir para dentro, entrada de determinado elemento em alguma coisa”. Para o crítico, é isso que estrutura uma ideia de dependência literária casual. Nesse sentido, os autores contemporâneos têm como ponto de partida um caminho já percorrido pelos escritores que os antecedem, ou seja, toda produção literária carrega os fantasmas da literatura passada, por mais autêntica que uma obra possa ser, a armadilha das influências é infinita e as reminiscências do passado são irrefutáveis. Quanto a isso, Bloom (2002, p. 24) denomina como “apropriação poética”.

A manifestação do que foi internalizado pelo narrador de Castello fica evidente na criação do romance e na construção do personagem, porque deixa explícito como outros textos foram diluídos (na falta de uma palavra melhor) em seu próprio texto. Nesse sentido, Lajolo pontua:

Assim como o leitor de José Castello constrói seus sentidos para o que lê na história do narrador de *Ribamar*, esse narrador – por sua vez leitor proclamado de Kafka – também constrói seus (=dele) sentidos para o que leu nos autores que menciona (LAJOLO, 2013, p. 45).

Em diferentes momentos da narrativa, José relata e descreve as leituras que fez e que foram importantes para ele, desde a infância até a viagem a Parnaíba, evidente nos seguintes excertos:

Tenho 11 anos. Nessa época, leio e releio *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe. A cada releitura, mais próximo me sinto de Crusoé – sozinho em minha ilha deserta, a que cheguei graças a uma grande teimosia; em um mundo de forças violentas cuja lógica me escapa (CASTELLO, 2010, p. 42).

Aos 8 anos, nos bancos do colégio, li ‘O navio negreiro’. Eu era um daqueles escravos que sufocavam nos porões dos navios. O poema não falava do passado, mas do presente. Falava de mim. Castro Alves: meu autor (CASTELLO, 2010, p. 115).

Escreve Franz em sua carta: “Tudo aquilo de que dispunha me espantava.” Não pode aceitar o que tem, nada merece. A presença do pai ajuda a esvaziá-lo. Ser é “ser como Hermann”; tudo o mais é a negação da existência. Viver é repetir (CASTELLO, 2010, p. 195).

A partir das três passagens - não somente delas, pois o romance faz referências diretas e indiretas a outros textos em diversos momentos -, é possível interpretarmos que os rastros de outras literaturas constroem a narrativa e o personagem. A apropriação poética de que Bloom falava acontece por meio dos sentimentos que o narrador extrai para compor a si mesmo: naufrago e à deriva como Crusoé, privado de liberdade como o eu-lírico de Castro Alves, e à sombra do pai como Kafka. Apesar de estar envolto por outras narrativas e escrever a própria, a incomunicabilidade é o que fere e atravessa o texto de Castello. Fisicamente, permaneceu próximo ao pai, mas a linguagem não deu conta e *Ribamar* é o refúgio dos silêncios de José. Por isso, nas repetidas leituras do romance, percebemos uma manobra do narrador em falar desenfreadamente e não chegar a lugar nenhum. Para não chegar ao pai, o narrador usa da tagarelice trivial. Passa, aproximadamente, 150 páginas ponderando o início da escrita do romance: “*Ribamar*, o livro que planejo escrever, parte da maldita frase” (CASTELLO, 2010, p. 66). Dessa forma, José escreve sob sombras fantasmagóricas:

A escrita de Kafka lentamente se apodera de mim. E eu, que há muito desisti da autoria dessa viagem, não resisto. Não sou um autor, mas um personagem. Em Parnaíba, submeto-me a leis que ignoro e a sentidos que não sei ler. Atuo e isso é tudo. Resta-me o próprio Franz, não como um guia – porque sua escrita não conduz, aniquila -, mas como uma autoridade. Um pai? (CASTELLO, 2010, p. 88).

São sombras que o perseguem durante todo o desenvolvimento da escrita: “Tento me afastar de Franz. Não posso permitir que ele vire uma obsessão, ou não

consequirei mais escrever [...] Fujo para os braços de outro escritor. Sempre os substitutos, sempre a mesma cadeia. Aqui deslizo, aqui me prendo” (CASTELLO, 2010, p. 121). Enquanto escritor, o espaço de José é labiríntico porque esbarra em influências e tradições literárias, o que nos “confunde”, por assim dizer. Retomando Bloom (2002), todo poeta efebo, ou seja, todo escritor iniciante no processo literário percebe-se preso à tradição anterior, portanto, imita e confronta. Em *Ribamar*, o embate é lúcido:

Preciso acreditar, ainda hoje, que você me lê. Só assim poderei acreditar no livro que, um dia, escreverei. Por enquanto, enfim, limito-me a lutar. Não com você, porque isso já não é possível. Com as palavras. [...] Anoto em meu caderno: Aqui luto, então isso é literatura (CASTELLO, 2010, p. 66).

O sentimento que a angústia da influência exerce sobre os artistas efebos resulta na aflição com que o texto é gerado. Segundo o narrador de *Ribamar*, o livro só existe devido ao retorno do exemplar de *Carta ao pai* com que presenteou seu pai:

Assim leio a *Carta ao pai*: como um instrumento – um par de óculos, um binóculo, uma lupa – que me ajuda a me ler. Desde que o maldito livro me voltou, não paro de pensar em Franz. Tudo me remete a seus escritos, e, em movimento inverso, suas palavras deságuam sobre mim. Se a *Carta ao pai* não me voltasse, essas notas não existiriam (CASTELLO, 2010, p. 157).

A narrativa de José foi originada, supostamente, por causa de uma frase sublinhada por seu pai neste exemplar: “Da maldita frase. Mesmo que apócrifa, eu a tomarei como suas últimas palavras. Falsas ou verdadeiras, o livro que escreverei coloca essas palavras no lugar da verdade” (CASTELLO, 2010, p. 65-66). Entretanto, o narrador não parte somente de outra frase para a escrita do seu romance, ele desenvolve uma relação “identitária” com o texto de Kafka: “Não consigo parar de ler a carta de Kafka. Tornou-se um vício que não posso negar, me alimenta” (CASTELLO, 2010, p. 26). Como explica Lajolo (2013): “essa literalmente kafkiana *Carta ao pai* é bem mais do que um intertexto nesse romance de José Castello, ela protagoniza o episódio em que o narrador recupera o exemplar que havia dado de presente a seu pai” (p. 139). De certa forma, Kafka é o começo, meio e fim de *Ribamar*.

Por meio da “desleitura”, o escritor efebo se apropria de algumas imagens do artista que o antecede com uma nova roupagem, aplicando-a na própria produção. Para Bloom (2002, p. 36), o sentido de uma produção literária é obtido da sua relação com produções literárias anteriores, ou seja, qualquer texto é fruto da leitura de outro,

e o sentido é uma desapropriação. Essa ideia que Bloom se aprofunda não é uma nova concepção e se encaminha junto às reflexões de Bakhtin (2006).

Para o crítico russo, todo texto está em contato ininterrupto com outros, assim, é construído por meio do que já foi dito: “o texto só ganha vida em contato com outro texto (em contexto). Somente neste ponto de contato é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior quanto o anterior, juntando dado texto a um diálogo” (BAKHTIN, 2006, p. 191). Kristeva (1974) partiu das reflexões teóricas de Bakhtin sobre o dialogismo no romance e cunhou o conceito de intertextualidade. Segundo ela: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). O que Bloom concebeu como influência, Bakhtin e Kristeva denominaram como uma relação intertextual.

Em um sentido amplo/abrangente, a intertextualidade é toda reação dialógica que uma produção textual estabelece com outras produções, explícita ou implícita, oral ou escrita. De acordo com Fiorin (2012), num texto, podemos encontrar duas ou mais materialidades textuais que podem ser constituídas de diferentes processos de formação. Assim, a intertextualidade acontece por meio da citação, alusão e da estilização (FIORIN, 2012, p. 191). Entretanto, enquadrar a narrativa de Castello em designações dos processos de formação intertextual não nos convém, da mesma forma, não iremos utilizar da metodologia de Bloom para identificar as fases²³ que o romance percorre.

Todavia, o que nos interessa são as imagens absorvidas, as novas roupagens, enfim, nosso objetivo é o vislumbre de Kafka por Castello. A relação nítida de intertextualidade dos textos de Kafka em *Ribamar* acontece em duas esferas: forma e conteúdo. Estruturalmente, o romance é dividido em capítulos, dos quais 16 deles têm em seu título e assunto “Kafka”. No que se refere ao conteúdo, o narrador adota duas atitudes em relação ao texto kafkiano, a de crítico e a de leitor. Expõe suas impressões de leitura, suas considerações acerca das “figuras” do universo de Kafka, relata como ler Kafka o afetou em seu comportamento e personalidade e reflete sobre os limites entre (seu) romance e a carta (dele). As duas narrativas se embaralham e, com José, conseguimos acompanhar o processo de escrita de dois filhos que procuram a sua própria identidade ao se desprenderem da figura do pai.

²³ Bloom (2002) associa a elaboração de um texto ao ritual antropofágico, em que a absorção de certos atributos só é possível a partir da canibalização do que é do outro, são seis fases: Clinamen, Tessera, Kenosis, Demonização, Askesis e a Apophrades.

Carta ao pai é geralmente definido como um acerto de contas, um filho que tem pavor da presença do pai e relata suas angústias e inquietudes. São episódios vistos, obviamente, pelo “eu”, ou seja, só temos acesso àquilo e do jeito que o narrador autodiegético quer.

Para, quem sabe, “melhorar um pouquinho um fracasso tão completo” (KAFKA, 2012, p. 77), a carta foi escrita sobre o pai, Hermann, e para ser entregue a ele. Entretanto, depois de a escrever, Kafka decide entregá-la à mãe, pois acreditava que, se seu pai lesse, o relacionamento dos dois poderia piorar. A carta nunca chega às mãos do seu destinatário e é como se o “eu” que a escreveu continuasse preso às angústias que a constroem. No que concerne a esse último passo de Kafka em relação a este texto, o narrador de *Ribamar* emite sua crítica: “[Kafka] se transforma em seu carrasco. O pai já não o persegue, ele se persegue” (CASTELLO, 2010, p. 263).

Com outra configuração, a carta escrita por José pode ser considerada uma exumação literária (como já mencionamos em outros momentos deste trabalho), pois o destinatário é Ribamar, pai de corpo morto e que só sobrevive pelas memórias do filho. Nesse sentido, a carta de José se distancia da que foi escrita por Kafka. O narrador balbucia alguns dos motivos pelos quais está escrevendo ao pai morto:

Por que escrevo essa carta? Você está morto, nunca a lerá. [...] Talvez essa carta seja uma maneira de, enfim, enfrentá-lo. Não por vingança, como imagina o professor Jobi. Não para reparar o que não se repara. Mas para fazer um inútil gesto de carinho (CASTELLO, 2010, p. 65).

Talhada pela incomunicabilidade, a correspondência póstuma de Castello perde sua característica de retaliação ou de vingança, o narrador a assume como capricho de suas mazelas e, de certa forma, podemos interpretar que a escrita lhe funcione como um meio de se desvencilhar do pai, numa espécie de velório e enterro memorialístico. Ultrapassando Kafka, que escreveu *sobre* Hermann, o narrador de Castello pretende escrever um romance através de Ribamar. Para o narrador, se trata de atravessar o pai e alcançar ele mesmo.

Preparo-me para escrever não um livro sobre meu pai, mas um livro através de meu pai. Uma viagem através de você. [...] Falar do pai é falar da ferida que nos conectou e que, ao mesmo tempo, nos separou. Como um oceano, que liga, mas afasta dois continentes (CASTELLO, 2010, p. 136).

Depois de concluir sua travessia por seu pai, o narrador envia a carta aleatoriamente, em uma agência de correios qualquer: “a atendente me olha perplexa: ‘falta o endereço’. Eu respondo: ponha aí um destino qualquer” (CASTELLO, 2010, p.

278). E, assim, José se liberta: “não passo daquilo que, nos esforços para ser, restou de mim. E isso – restar – é existir” (CASTELLO, 2010, p. 136).

Pelo conflito com o pai, tanto Kafka quanto Castello desencadeiam a escrita. O escrever *através* é um percurso que estabelece ligação entre os dois textos, a incomunicabilidade é perceptível pelo desenfreio e pela dificuldade que unem os filhos, que gaguejam e balbuciam pedidos de atenção.

O narrador de Castello, por exemplo, dedica um bom tempo para os possíveis significados da palavra “Kafka” que, segundo ele, em alguma tradução do alemão para o português, a palavra “kafka” significa “gralha”: “Kafka foi um homem silencioso. A esse silêncio, porém correspondia um frenético tagarelar interior” (CASTELLO, 2010, p. 12). José se coloca em posição de proximidade com o autor tcheco por vários motivos, principalmente pelo tormento que as palavras exercem sobre ambos. Percebemos, ainda, o uso do “também” que o narrador faz quando menciona fatos, atitudes ou características relacionadas a Kafka: “*também* Franz Kafka se esquivou da luta contra Hermann, preferindo a mudez. Embora nervosos, seus olhos continuavam fixos [...] talvez porque em seus escritos ele não parasse de gritar” (CASTELLO, 2010, p. 33, grifos nossos). Semanticamente, o emprego desse advérbio indica comparação. Ao estabelecer essa relação de semelhança, o narrador sinaliza que *também* buscou refúgio na mudez em seus embates perante Ribamar.

É válido que lembremos que *Carta ao pai* é um texto marcado pelo medo. A mudez ou o apreço pelo silêncio é resultado do terror que ele sente pelo pai, mesmo tentando melhorar o contato pela escrita:

Tu me perguntaste recentemente por que afirmo ter medo de ti. Eu não soube, como de costume, o que te responder, em parte justamente pelo medo que tenho de ti, em parte porque existem tantos detalhes na justificativa desse medo [...]. E se procuro responder-te aqui por escrito, e não deixará de ser de modo incompleto, porque também no ato de escrever o medo e suas consequências me atrapalham diante de ti. (KAFKA, 2012, p.17-18)

Hermann é descrito por Franz como: “a medida de todas as coisas²⁴”, “a última instância²⁵”, “um homem gigantesco²⁶”, com uma “voz de trovão²⁷”. Pai que representa

²⁴ *Carta ao pai*, 2012, p. 30.

²⁵ *Carta ao pai*, 2012, p. 23.

²⁶ *Carta ao pai*, 2012, p. 22.

²⁷ *Carta ao pai*, 2012, p. 22-23.

o “mapa-múndi²⁸” e não deixa espaço para o desenvolvimento do filho. O medo de Franz resulta no seu isolamento e no decorrer de sua narrativa observamos o pavor do filho em ser moldado sob à figura do pai. A superioridade e a opressão fazem com que a figura paterna arruíne a identidade do filho, que só foi construída sob imposição.

Para Kokis (1967, p. 30), essa relação promove na criança “um sentimento de estranha submissão, que também é revolta, mas no fundo é desejo de comunhão”. Kafka é engolido pelo abismo do pai e a consequente mudez o preserva, mas também o anula, como podemos observar em um trecho de sua carta: “um modo de falar gaguejante, de modo que por fim calei, primeiro por teimosia talvez, mais tarde porque diante de ti eu nem conseguia pensar em falar” (KAFKA, 2012, p. 36).

A figura paterna que produz medo e mudez comparece em outros textos de Kafka, por exemplo, *A metamorfose* e *O veredicto*. Em *A metamorfose*, Gregor Samsa transforma-se em um “inseto monstruoso” (KAFKA, 2014, p. 13) parecido com uma barata, perdendo capacidade de se comunicar com a sua família (mãe, irmã e pai), de forma que é exilado em seu quarto. Seu pai passa a repudiá-lo e a hostilização com que é tratado passa por várias configurações, desde ofensas até o ataque físico. O pai assimila certa animalização quando persegue Gregor, configurando-se um juiz com poder de decidir a vida ou a morte do filho.

Nenhum dos pedidos de Gregor adiantou, nenhum dos pedidos sequer foi atendido; e quanto mais inclinava a cabeça mostrando-se humilde, tanto mais forte o pai sapateava o chão [...] Inexorável, o pai o empurrava para trás emitindo silvos como se fosse um selvagem. Mas Gregor ainda não tinha nenhuma prática em caminhar de ré, e só conseguia fazê-lo com muita lentidão. Se Gregor apenas pudesse se virar, estaria logo dentro do seu quarto, mas ele temia impacientar seu pai com a perda de tempo empenhada nessa operação, e a cada instante a bengala na mão do pai o ameaçava com um golpe fatal nas costas ou na cabeça (KAFKA, 2014, p. 25).

Essa representação do pai como juiz também é percebida em *O veredicto*. Georg Bendemann é um jovem inseguro, mas que detém algum sucesso em sua vida civil; entretanto, seu pai o insere como réu em um tribunal. O protagonista pretende anunciar seu casamento a um amigo por meio de uma carta, porém tem medo de demonstrar sua felicidade e isso causar desconforto com seu amigo. Em dúvidas, decide pedir aconselhamento a seu pai. O pai interroga, julga e condena o filho à morte por afogamento. Georg é acuado pelos gritos de seu pai, não consegue se

²⁸ *Carta ao pai*, 2012, p. 88.

defender e o obedece, se jogando em um rio. Para Wey (2014, p. 169), essa narrativa é “uma verdadeira banalização do medo”.

Em contrapartida, de certa forma, são essas relações familiares que reconstróem a narrativa de José e, conseqüentemente, sua relação com Ribamar. O narrador-protagonista se sentia/sente aniquilado pela coexistência com seu pai e se julga semelhante a Gregor: “um homem destinado a rastejar” (CASTELLO, 2010, p. 127). Assim como Kafka, José gagueja. A linguagem é sempre falha, especialmente com seu pai. Pela ordem de Hermann, Franz “desaprendeu a falar”, e pela canção de Ribamar “Cala a boca”, José aprendeu a ser mudo. Esse fato deixou traumas no filho, visto que em diversos momentos de menção ao pai, percebemos a acusação e o amordaçamento. Para Ribamar, as palavras de José eram bobagens (CASTELLO, 2010, p. 71). Tais ordens, tais imposições são violências sutis que causam o silenciamento dos dois filhos.

De acordo com Benjamin (1994), na obra de Kafka, há indícios de confluências de universos: da família e do trabalho, ou seja, os pais representam e agem como patrões e os filhos como funcionários: “Essa semelhança não os honra. Ela é feita de estupidez, degradação e imundície. O uniforme do pai é cheio de nódoas, sua roupa de baixo é suja” (BENJAMIN, 1994, p. 139). Nesse sentido, podemos aproximar essas constatações ao enredo de *Ribamar*, como fica evidente no seguinte excerto: “Pais se parecem com guardas” (CASTELLO, 2010, p.30), pressente que “Alguém [...] vivia para me vigiar. Você era esse chefe. Ainda hoje é” (CASTELLO, 2010, p. 32). Mesmo morto, Ribamar vigia e julga José.

A figura do pai enquanto juiz é recorrente nas narrativas de Kafka e assimilada pela escrita de Castello, uma vez que o pai julga e sentencia o filho. Segundo Benjamin (1994), em Kafka, o pai é sempre quem pune: agredindo Gregor inúmeras vezes, condenando Georg à morte e atormentando Franz com seus veredictos desfavoráveis.

Em *A carta ao pai*, a insatisfação do filho é mais evidente, pois o pai sempre o responde com frases genéricas ou indiferentes: “bem dizes, mas o problema continua sendo teu”, “tenho mais com o que me preocupar” ou “já vi coisa mais interessante”, sempre complementadas pelo olhar irônico e o sinal negativo do rosto.

Ao longo dos capítulos em que José fala de sua infância, podemos perceber a recuperação de atos parecidos com os que Kafka descreveu. Quando criança, o narrador de *Ribamar* se sentia repreendido pelas palavras que seu pai proferia,

sempre no sentido de moldar o filho, expressões como “esse menino sofre dos nervos” ou “esse menino não está bem” atacavam José, que não se defendia, pelo contrário, aceitou ser a própria punição de seu pai: “Com os nervos destroçados, encarno, enfim, a doença que você viu em mim. Torno-me a sentença que você proferiu” (CASTELLO, 2010, p. 28). Entretanto, ao final da narrativa: “Hoje sei que eu mesmo me condenei”, José retira a culpa de sentença do pai e a assume como uma escolha.

Em Kafka, a representação do pai é “superior” ao filho também pelo volume do corpo, o físico forte de Hermann, a altura do Sr. Samsa, o ato do pai de Georg de subir na cama para falar com o filho. Todas essas imagens são contrapostas pelas imagens dos filhos, já que os três são descritos como franzinos e fracos.

Vide o caso extremo de Gregor, que se transforma em um inseto incapaz de se defender do pai. É com ele que José se compara em relação ao pai: “Também sua presença sempre me achatou. E você indiferente ao inseto (Samsa) em que eu me transformava. Minha pequena metamorfose” (CASTELLO, 2010, p. 31). Com o excerto, podemos perceber que o que incomoda e “achata” José é a indiferença de seu pai. A omissão e o desprezo do pai é tanta que José se sente uma barata, tal qual Gregor Samsa: “Sou uma barata que se esquiva pelo vão da porta. Sou Gregor Samsa, a rastejar em meu quarto” (CASTELLO, 2010, p. 71).

O corpo do pai o amedronta durante a vida, mas com a velhice a situação de dependência é invertida. Para José, o corpo quase morto de seu pai pesa, os pelos engrossam, o sexo morto é desproporcional, os pés são garras e o odor da morte o incomoda: “seu corpo, murcho e disforme, me enjoa” (CASTELLO, 2010, p. 18). Então, a relação estabelecida com o corpo velho do pai é diferente dos outros filhos, pois Ribamar idoso causa náuseas no filho. Há um momento da narrativa em que vemos a situação metaforicamente invertida. Enquanto cuida e limpa seu pai, José assovia e canta baixo “Cala a boca”.

Conforme o romance avança, as reflexões sobre a própria escrita e sobre a escrita de Kafka ficam mais contundentes/críticas, por exemplo, quando José questiona se a descrição feita de Hermann não é infantil ou contaminada pelo medo e pouca idade, deixando, assim, implícito que a imagem que construiu de seu pai também possa ter sido. Unidos pela angústia da expectativa, ambos os filhos são torturados. Vejamos:

Aquele homem metódico, Hermann Kafka, que passa seus dias debruçado sobre um balcão de comércio a contabilizar encomendas e

a reclamar dos fregueses, não tem, provavelmente, a força que o filho lhe atribui. As garras do próprio Franz o seguram. As minhas próprias unhas que, desde cedo, nunca cansei de afiar. Fincadas no corpo de Franz (agarradas a meu corpo) elas sangram. É só o que temos em comum. Eis onde nos tornamos irmãos: nas feridas (CASTELLO, 2010, p. 131-132).

José acusa Ribamar, Franz acusa Hermann. Ambos retiram as acusações e providenciam desculpas, a linguagem continua falha, a hesitação e a gagueira invadem a escrita. Livrando-o de parte da culpa, Franz admite que o pai não foi fator principal de sua identidade ou o causador influente em seu crescimento, não fosse o pai, teria permanecido igualmente mudo. José, por sua vez, não consegue proferir sentença alguma ao pai, pois usurpa o seu lugar enquanto agente desse caos íntimo, porque se sente igual ao pai.

Os olhos caídos - e, nesse caso, podem ser meus próprios olhos. A boca pequena - que é sua, mas também me pertence. Não é seu retrato, nem meu retrato; é a síntese de nossas semelhanças. Desprezíveis, e certamente inúteis, mas semelhanças. Dois homens, pai e filho, reduzidos a alguns traços. Um beijo, um nascimento [...] Gero minhas próprias algemas. Sou meu carrasco (CASTELLO, 2010, p. 71).

Entretanto, essa consciência sobre as próprias desgraças só acontece com a velhice e a morte do pai: “Não tenho o direito de culpá-lo, pai. Não era você quem me emperrava o caminho. Eu me emperrava” (CASTELLO, 2010, p.124). A nossa interpretação poderia ser conivente com esses atenuantes dos narradores, todavia, desistir da própria história é mais um fracasso pessoal para ambos. Contudo, a força de escrever-se faz com que José enterre o pai. Ao refletir Franz, José dá voz ao pai morto para que ele se redima - algo que, pessoalmente, nunca o faria -, “Eu não falei assim” (CASTELLO, 2010, p. 239), se dito corrigiria o passado, escrito reescreve-o: “Ao dizer isso, você me mata. Ao usar minhas próprias palavras para levá-lo a falar, eu o mato” (CASTELLO, 2010, p. 239). Nesse sentido, José ultrapassa Franz novamente, visto que Kafka fracassou, tanto na sentença quanto na libertação: “Ou muito me engano, ou tu ainda parasitas em mim como esta carta” (KAFKA, 2012, p. 95).

A morte metafórica do pai é um parricídio emocional ao qual José submete Ribamar. Dessa carta de alforria, Kafka não compartilha. A escrita do narrador de Castello é a mesma que anula e reconstrói o pai, pois “é tudo que me resta: inventar

uma verdade” (CASTELLO, 2010, p. 66). Todo esse processo é lúcido, a dor do luto é um alívio “[...] [Franz] cansado de tantas palavras e já próximo da morte, disse a Hermann: ‘Querido pai, sempre vos amei’” (CASTELLO, 2010, p. 158). As poucas demonstrações de afetos são inúteis pela ausência do pai e, além disso, nada foi realmente direcionado ao pai: foi escrito, mas os mortos não leem.

Lembremos sempre que as lentes que José utilizou para atravessar o pai são embaçadas por Franz e por outro pai. As palavras de um filho são diluídas na carta do outro, a frase “maldita” que foi sublinhada e retornou às mãos do filho órfão funciona como metonímia do romance e da relação entre pai e filho: “Comigo não existia praticamente luta; minha derrota era quase imediata; apenas subsistiam evasão, amargura, tristeza, conflito interior” (CASTELLO, 2010, p. 43). A desgraça é variada e retorna eternamente. As duas cartas são expressões de culpa e pavor, são representações do apagamento do eu por figuras hostis. No meio das tragédias familiares, a escrita é uma reconstrução quase corajosa, é o palco do embate impossível, porque não será lido, seu pai está morto:

Você coloca palavras em minha boca, me faz dizer o que não quero [...] Pai e filho. Dois assassinos. De novo as advertências infernais do professor Jobi: ‘Seu livro pode se tornar um parricídio’. É, de fato, vantajoso (e indecente) escrever sobre um pai que já não pode se defender. Mas nunca pensei em me vingar. Sim, a escrita toma direções inesperadas e não se submete aos desejos de quem escreve. Escrevo para ter, enfim, a conversa que sempre desejei. Estranho dialogo em que você permanece mudo. Não passo de um imitador de Franz que, na *Carta ao pai*, depois de desaguar sua tristeza se põe a falar em nome de Hermann. A relação entre pai e filho é um teatro. O pai é só um cabide no qual o filho dependura seus sonhos (CASTELLO, 2010, p. 239-240).

Vale lembrarmos da “infância”, durante os episódios memorialísticos de José, em que um se destaca pela positividade que se extrai do contato entre pai e filho. Enquanto andam juntos na rua, alguém os questiona sobre as horas e eles respondem a mesma coisa ao mesmo tempo: “A sincronia me assusta. Você empalidece. Há, ainda, uma esperança” (CASTELLO, 2010, p. 97). Entretanto, é tudo tão falho e desgraçado para essa relação, que ousamos completá-la com Kafka. Nas trocas de cartas com Max Brod, Franz Kafka afirma que a esperança só é possível para os que fogem das relações familiares, assim, “há esperança suficiente, esperança infinita, mas não para nós”.

2. 3 ENTRE NÓS, HÁ UM ROMBO²⁹

Em *Ribamar*, a escrita está associada à urgência de separação do fantasma do pai. As imagens do naufrago Crusóe que José costurou na sua própria narrativa não são à toa, confessa: “Meu livro, Ribamar, este livro que agora anoto, não passa de um destroço a que me agarro. Ele é o que me resta – é o meu resto” (CASTELLO, 2010, p. 75). Usando metáforas criadas pelo narrador, as palavras são a salvação do seu naufrágio sentimental, mas como a maioria dos aspectos do romance e da vida do protagonista, a falha é matéria-prima, só a escrita é impotente perante a tragédia familiar. Na intenção de se libertar do pai, enquanto reflete sobre o ato de escrever, o narrador José admite que suas palavras possuem apenas um destinatário: “Preciso acreditar, ainda hoje, que você me lê” (CASTELLO, 2010, p. 57). Simbolicamente, ouvinte/leitor, estamos ali como testemunhas. Para Gagnebin (2009), testemunha é quem:

[...] consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como um revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

Em outras palavras, e ainda nesse mesmo sentido, testemunha é aquele que compartilha o sofrimento do outro *através* da escuta atenta e permanece.

Em *Ribamar*, a escrita permite a invenção ao resgatar memórias. O narrador assume que mente, percebe-se criador de lembranças “para negar, mas para alargar a verdade” (CASTELLO, 2010, p. 116). Nomeia a ficção como própria verdade: “verdade que, no fim, é mentira também” (CASTELLO, 2010, p. 49). Escrever é uma resposta teimosa ao fantasma de “Cala a boca” e essa narrativa é construída por incertezas, se considerarmos que “talvez” é um dos termos que mais aparecem. A organização da angústia, a reescrita da memória e a justaposição de imagens do passado e reflexões do presente são os principais recursos utilizados pelo escritor-narrador.

A incerteza ronda a romance por conta do foco narrativo em primeira pessoa, o que nos permite acessar a história somente *através* do narrador. Os níveis de

²⁹ *Ribamar*, 2010, p. 64.

aprofundamento do “eu” são distintos. Às vezes, José revela o pavor que sentia pelo pai e, em seguida, abrandava suas acusações porque reavaliava a presença paterna, ainda que não dê conta de diminuir a distância entre pai e filho.

Assim como Gregor Samsa, há a ausência de pronomes possessivos ao se referir ao pai. Até mesmo no emblemático presente de dia dos pais que José oferece, percebemos certa reserva na demonstração de afeto: “Para o papai com um beijo e o amor do filho José” (CASTELLO, 2010, p.21). Apesar das intenções veladas que o presente carrega, os pronomes que deveriam comparecer precedendo os substantivos significam certa falta de habilidade em se comunicar com o pai e, por isso, *talvez*, o texto de Kafka surge como forma de supri-lo com palavras alheias.

Ao se dirigir a seu pai, Hermann Kafka, Franz não só me roubava as minhas palavras, mas usurpava meu lugar de filho. As mesmas palavras que, em minha garganta, provocavam feridas que me impediam de falar, ditas por Franz descerravam a verdade. Eu não precisava mais buscar palavras para as coisas que tentava lhe dizer. As palavras estavam ali, ainda que, em grande parte, me escapassem. Emitidas por um grande escritor, o que não só as engrandecia, mas autenticava. Noventa e duas páginas que resumiam o que, durante anos, eu tentei inutilmente expressar (CASTELLO, 2010, p. 22).

Depois da morte de Ribamar, o livro retorna às mãos de José, que funciona “como um estepe – um substituto [...] como um escudo” (CASTELLO, 2010, p.55-56) e interpretamos também que José elegeu Kafka para representar as suas aflições antes de tudo e ter o seu escudo em mãos novamente faz com que o protagonista pondere sobre seu abismo familiar.

Podemos interpretar o abismo entre pai e filho como um sintoma que representa a fragilidade das relações humanas. Seguindo por esse ponto de vista, Bauman (2004, p. 23) elabora que, no contexto dos amores modernos e líquidos, os vínculos afetivos são precários e estruturam-se sobre terrenos frágeis, o que é concebido por ele como “incapacidade de amar” e as famílias não escapam desse raciocínio. José e Ribamar viviam juntos e possuíam laços de sangue, mas esses fatores não colaboraram de forma substancial para o desenvolvimento da relação deles, que foi diluída pela indiferença e a incomunicabilidade.

Tal apatia impede que ambos desenvolvam e demonstrem afeto um pelo outro e aumenta o abismo emocional entre eles, o que é visível dado o desconforto e a irritação que ficam evidentes nas reclamações do narrador:

Em você, nada me incomoda mais que o silêncio. É um pai de poucas palavras, que me observa com espanto. Estou sempre à espera de

coisas que você não diz. [...] Entre nós, há um rombo. Aprendi que a angústia é uma ausência. Não só uma pergunta a que não corresponde uma resposta, mas a ausência de qualquer pergunta (CASTELLO, 2010, p. 63-64).

Nos capítulos que remetem à infância do narrador, percebemos que na perspectiva dele, há um incômodo velado do pai acerca da existência e do jeito do filho. A violência é sutil e velada por termos como “suspeita”, “desarma”, “provoca” que pesam a relação familiar, isso contamina inclusive as tentativas de aproximação que ocorrem, mais explicitamente por parte de Ribamar:

Gosta de me provocar: ‘Você sempre esconde alguma coisa’. A suspeita me desarma. ‘Não sei do que está falando’. Limita-se à frase injusta: ‘Sabe sim’, e me dá as costas. Sua provocação é, na verdade, um esforço de aproximação. Esquivando-me do corpo a corpo (da luta), eu me afasto sem perceber que faço isso (CASTELLO, 2010, p. 63).

Assim, o pai desiste e o filho permanece à deriva. O diálogo de surdos nasce fracassado, a criança José se limita a observar e aprende a não responder, criando essa angústia invisível: “Você me pergunta ‘Afinal, o que nos afasta?’”. Não há uma resposta e é isso que nos afasta” (CASTELLO, 2010, p. 95). O rombo é maior conforme o pai sequestra as palavras do filho (e vice-versa). Em todo caso, o silêncio não vem somente do medo do filho, mas também é fruto da omissão constante do pai, pois os personagens funcionam como figuras que se refletem na impotência. Apesar disso, o narrador discerne que o pai, ainda que de maneira autoritária, tentou: “apostando todas as cartas em mim, foi derrotado. Tratou de tomar distância e se recolheu ao silêncio” (CASTELLO, 2010, p. 196).

Vale lembrarmos que, nesse diálogo mencionado anteriormente em que o vácuo é percebido e questionado por ambos, José acolhe a insuficiência da linguagem: “[...] um impasse da língua. Não é o corpo que entra em pane, mas a palavra” (CASTELLO, 2010, p. 97). No limite do colapso que foi imposto, a linguagem entra em pane porque não dá conta do interior subjetivo de nenhum dos dois. Com isso, o narrador admite: “Escrevo para chegar mais perto de você. Nossos atos, porém, nos ultrapassam. Quero fazer uma coisa e faço outra [...] De nada adianta” (CASTELLO, 2010, p. 108-109).

Os fracassos que constituem essa relação entre pai e filho são mais violentos ou pungentes na medida em que a velhice de Ribamar é tida como tema dos capítulos:

Busco palavras que, arredias, me fogem. As ideias falham e começo a sentir medo, não de você e de sua morte, mas de mim e de minha vida. Esquecendo-me de você, eu o abraço. [...] Percebo então um leve tremor que, em irradiações geladas, emana de seu corpo e espeta o meu. É estranho, porque essas ondas de gelo, uma vez fincadas em minha pele, se convertem em calor. Ou elas saem de mim, e não de você? O limite entre nós está prestes a se romper. Você me arrasta para a sua despedida [...] Estamos em um mundo que fracassa. (CASTELLO, 2010, p. 19-20).

A morte iminente faz com que as emoções sejam tão fortes a ponto de roubarem a reação de José. O filho não chora, tenta suprir o espaço criado pela memória que, somado à sua inexistência, apenas escancara o desastre que aumenta o abismo:

Por fim, eu o apronto. Sento-me a seu lado, jogo o rosto em seu peito e choro. Não me saem lágrimas. As lágrimas inexistentes, porém, me esvaziam. Tento conversar com você, dizer alguma coisa. As palavras falham. Elas não servem para a morte. A ela só corresponde o silêncio. [...] Resta-me negar sua morte e entoar uma canção de ninar. A mesma que, desde o início dessas notas, me atordoa. A boca insinua palavras que não lhe saem (CASTELLO, 2010, p. 258).

Hidalgo (2014) nomeia o romance de Castello como um “livro-luto”, justamente porque é na morte que o filho encontra motivos para escrever e é ela que impede que ele conclua a finalidade da carta, que é ser lida pelo pai. José expõe todos os seus dramas e traumas no papel, contudo, eles não chegam ao destino final. Por algumas vezes mencionado no trabalho, o narrador explica que não pretende escrever e nem escreve *sobre* o pai, mas *através* dele. Assim, recuperando a imagem de Ribamar e as memórias de sua relação, o filho pode se reconstruir e atravessar o Pai.

No romance, há dois momentos em que o narrador é confrontado com corpos mortos, o do pai e o de Mateus Martins, idoso cego com quem conversa no asilo. Nas duas situações, a palavra é suspensa. Dessa forma, podemos associar as atitudes/reações de José com o que Le Breton propõe: “Ao aproximar-se da morte, a palavra estrangula-se, dissolve-se em um silêncio ou quebra-se em um grito. Perante a impossibilidade de voltar a encontrar o Outro, de voltar a tocá-lo, ela desagrega-se e incita o mutismo” (LE BRETON, 1997, p. 247). Os limites da linguagem (que José avança) são colocados à prova novamente, as tentativas de falar com os corpos mortos são tão fracassadas quanto às conversas em vida, talvez porque possuam o agravante de mexer em feridas não cicatrizadas.

Com o pai presente – esteja ele vivo ou morto –, José quer e até tenta falar, mas não consegue, se recolhe no silêncio, em Kafka e na escrita. O narrador de *Ribamar* é extremamente consciente dos elementos constitutivos de sua própria narrativa, perceptível no seguinte excerto:

A palavra é uma chave que gira para os dois lados. É preciso escolher. Nada me assegura que, mais tarde, meu leitor girará a palavra para o mesmo lado em que a virei. Esse é o grande mistério: as palavras não estão nelas, mas em quem as lê. Sou um intermediário. Usando uma expressão moderna: um atravessador. Não, o escritor não produz. Alguém mais, um sujeito qualquer, faz isso em seu lugar. O escritor não passa de um balconista mentiroso que apresenta o livro como seu. Um falsário. (CASTELLO, 2010, p. 176-177).

José suspeita da própria linguagem. Sabe que sua insuficiência prejudica não só seu leitor/destinatário como a si mesmo e percebe, ainda, que ela não lhe garante que a emoção seria *girada* por seu pai do lado certo, do lado *dele*. Portanto, desiste: “Palavras são estojos em que guardamos nossas aflições. Quando não encontramos o invólucro adequado, elas não podem ser ditas” (CASTELLO, 2010, p. 227). O processo metaliterário de *Ribamar* é imensurável em termos de trechos ou capítulos específicos, porque ele engloba tudo o que o narrador nos deixa perceber: o enredo, a memória, a busca pela identidade, a viagem, os diálogos e as relações ali presentes.

Apesar de ser composto por fragmentos, é extremamente difícil de ser segmentado na análise, por conta da relação intrínseca entre a principal inquietude e a escrita. O romance expõe o maior vínculo entre José e Ribamar que é a angústia e a escrita as quais o filho se submete para transitar entre a tentativa de escrever para libertar-se do pai e a dor da relação em memória. A impossibilidade dos objetivos do narrador é torturante, e não só para ele. Se José permanece desesperadamente estático à beira do abismo: “é melhor que doa, pai. Trate de suportar” (CASTELLO, 2010, p. 104), ao leitor resta suportar a dor da queda.

CAPÍTULO III

3.1 ELIANE BRUM: VIDA, OBRA, ESTILO E FORTUNA CRÍTICA

Em entrevista concedida ao *El País*, Eliane Brum afirma: “Sempre digo que eu escrevo para não matar e não morrer”³⁰. A recente declaração vai ao encontro da trajetória da jornalista. Brum começou a escrever aos 8 anos de idade, após matar uma barata, foi um jeito de “dar memória e vida” ao que havia acontecido, como ela mesma conta.

Filha de professores, Eliane Brum é jornalista, roteirista, documentarista e escritora. A partir da biografia disponível em seu site³¹, sabemos que Brum nasceu em 1966, na cidade de Ijuí (RS). Começou a trabalhar como repórter e nessa função permaneceu por onze anos no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, e por 10 anos na *Revista Época*, em São Paulo. Trabalhou como freelancer e desenvolveu projetos que envolviam comunidades em situações de risco, como as populações tradicionais da Amazônia e as periferias de São Paulo. Entre os anos de 2009 e 2013, foi colunista do site da revista *Época*. Atualmente, é colaboradora e colunista de três veículos jornalísticos: no jornal *El País* (com textos em português e espanhol; na mídia impressa do *El País*, de Madri; e no jornal britânico *The Guardian*. Além disso, esporadicamente, colabora com outros jornais e revistas europeias.

Segundo as informações divulgadas na entrevista feita por Joana Oliveira, em 2017, a jornalista se mudou para o interior do Pará, para estar perto das movimentações que envolvem a defesa da floresta e todo tipo de vida no planeta - pauta que tem motivado boa parte de sua trajetória jornalística. Em 1998, quando trabalhava para o jornal gaúcho *Zero Hora*, ela conta que começou a ir para a Amazônia e conheceu a floresta em cada estado brasileiro onde ela nasce, cresce e é incendiada ou desmatada. Depois, começou a acompanhar as histórias das pessoas afetadas pela construção da usina hidrelétrica de Belo Monte e resolveu instalar-se ali, junto, principalmente, das populações ribeirinhas.

³⁰ Eliane Brum e a arte de escrever para não matar e para não morrer. *El País*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/10/cultura/1570717717_753040.html>. Acessado em: 07 de nov. 2019.

³¹ <http://elianebrum.com/biografia/>

Neste meio tempo, Brum publicou seis livros e participou de coletâneas de ensaios, contos e crônicas. Dos seus seis livros publicados, cinco são de não ficção. No seu primeiro livro, *Coluna Prestes: o avesso da lenda* (1994), a autora refez a marcha de 25 mil quilômetros da tropa rebelde pelo país 70 anos depois, entrevistando testemunhas da passagem da Coluna Prestes por cidades do Brasil. Com esse livro de estreia, Brum recebeu o prêmio Açorianos de autora-revelação.

Em *A vida que ninguém vê* (2006), a jornalista organiza e conta histórias reais sobre pessoas que jamais virariam notícia, mostrando que toda vida é habitada pelo extraordinário, não existem vidas comuns, apenas olhos domesticados, essa espécie de inversão foi intitulada por ela mesma como “desacontecimentos”. A obra foi reconhecida na categoria de melhor livro de reportagem no Prêmio Jabuti de 2007. Em seguida, publica *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real* (2008). Nele, Eliane escolheu dez de suas reportagens e expôs seus bastidores. O livro começa com um parto no meio da Amazônia e se encerra com a escritora acompanhando os últimos dias de vida de uma mulher com um câncer incurável em São Paulo.

Em 2013, Eliane publicou *A menina quebrada*, o livro reúne 64 textos que variam entre crônicas e artigos de opinião. Tais textos foram originalmente publicados no site da *Revista Época*. As temáticas são variadas, visto que a escrita da jornalista não é presa em esferas específicas. Constam, na obra, produções que abordam o relacionamento entre pais e filhos, a dificuldade da nossa época com as marcas psíquicas e do corpo, o envelhecimento e a morte. Com ele, Brum ganhou, novamente, o Prêmio Açorianos de Melhor Livro do Ano. No ano seguinte, em 2014, *Meus desacontecimentos* foi publicado e se tornou o quinto livro mais vendido na FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty). A obra é classificada como uma autobiografia e, nele, Brum abrange as suas memórias da infância e adolescência, bem como sua relação com a escrita.

O único romance de Brum foi publicado em 2011. *Uma Duas* aborda o relacionamento violento entre mãe e filha, e trata do papel da escrita na vida de ambas. O livro foi finalista dos prêmios São Paulo de Literatura e Portugal Telecom. Em 2014, foi traduzido para o inglês e lançado pela Amazon no mercado internacional. Contudo, apesar de ter um nome de peso, o romance não obteve a atenção da crítica, o que acaba por resultar, de certa forma, um esquecimento enquanto objeto de estudo nos estudos literários.

Tanto que, ao buscarmos pelo romance no banco de dados da Biblioteca Nacional de Teses e Dissertações, só existem dois resultados de fato. Uma tese e uma dissertação com datas de defesa de 2015 e 2018, respectivamente. A tese, intitulada *Devires Inauditos: linhas de fuga em narrativas de língua portuguesa*, foi escrita por Luana Barossi e, de acordo com o resumo disponível, sabemos que a tese adota uma postura de investigação dos conceitos de ciência ficção e estranhamento cognitivo para, em seguida, desenvolver o conceito de Devir Inaudito a partir de obras produzidas na Angola e no Brasil, entre elas, *Uma Duas*. A dissertação foi escrita por Nathália Coelho da Silva, sob o título de *A busca pela gênese do romance Uma/Duas de Eliane Brum*, conforme temos acesso à descrição do trabalho, presumimos que a pesquisa tenha como proposta um retorno ao processo criativo da autora, intuindo chegar à gênese da obra por meio do desmonte epistemológico do romance e do jogo hermenêutico estabelecido entre sujeito-leitor e objeto-romance.

Sua produção se estende não somente em outras línguas, mas também em outras funções. Como documentarista, sua estreia aconteceu com *Uma História Severina*, em 2005. O documentário retrata a história de Severina, mulher pernambucana, pobre, analfabeta e grávida de um feto anencéfalo que está em busca de autorização judicial para interromper a gestação. A obra ganhou destaque e reconhecimento por 17 prêmios nacionais e internacionais. Escreveu o roteiro e dividiu a direção de mais três obras audiovisuais: *Gretchen Filme Estrada* (2010); *Laerte-se* (2017); e *Eu+1 – uma jornada de saúde mental na Amazônia* (2017).

Recentemente, no contexto exterior, Brum entrou para um grupo seletivo de um dos mais prestigiosos prêmios literários dos EUA: *National Book Award* (Prêmio Nacional de Literatura dos EUA). Seu livro *The collector of leftover souls*, que reúne crônicas e reportagens escritas entre 1999 e 2015, foi publicado no Reino Unido e nos Estados Unidos e está na lista das dez indicações. Já no Brasil, a autora é finalista do Prêmio Comunique-se como melhor jornalista de mídia escrita, enquanto lança seu novo livro: *Brasil: um construtor de ruínas*.

Em suma, as informações que constam em seu site oficial indicam que Eliane Brum ganhou mais de 40 prêmios nacionais e internacionais de reportagem, como Esso, Vladimir Herzog, Ayrton Senna, Líbero Badaró, Sociedade Interamericana de Imprensa e Rei de Espanha. Em 2008, recebeu o Troféu Especial de Imprensa ONU,

“por tudo o que já fez e vem realizando em defesa da Justiça e da Democracia”³². Foi três vezes reconhecida, em votação da categoria, com o Prêmio Comunique-se. Por cinco vezes ganhou o Troféu Mulher Imprensa. Recebeu três vezes o Prêmio Cooperifa, “por ajudar, com suas ações, a construir uma periferia melhor para viver”, e o Prêmio Orilaxé, do grupo AfroReggae, concedido a pessoas e entidades que, com seu trabalho, têm conseguido “mudar a realidade, melhorando a qualidade de vida das pessoas e do planeta”.

³² <http://elianebrum.com/biografia/>

3. 2 *UMA DUAS*: O ÚTERO É PARA SEMPRE³³

De modo descritivo, podemos resumir a obra como uma narrativa que se constitui por meio de três vozes: Laura, em primeira pessoa; narrador em terceira pessoa e Maria Lúcia em primeira pessoa. Todas elas são marcadas pela mudança da configuração estética e tipológica da letra no livro. Em sua versão impressa, a escrita está em vermelho e, conforme a história avança, compreendemos os motivos. A versão digital no formato de *e-book* já não conta com esse aspecto valorativo e, em nossa visão, perde em efeito estético.

Com isso, o objeto literário utilizado para este trabalho advém do material impresso, publicado em 2011 pela editora Leya, em sua 2ª reimpressão. A narrativa não tem discurso direto, não utiliza o padrão da norma culta para diálogos com dois pontos e travessão, os capítulos não são marcados com títulos e não há o uso de aspas.

O ato de narrar pode ter o seu papel associado à atividade intrínseca de estruturar experiências da vida para torná-las compreensíveis, pois “há um impulso humano de ouvir e narrar histórias” (CULLER, 1999, p. 85). Mesmo com a inevitável distância entre o narrado e o vivido, uma vez que a experiência vivida, isto é, a interpretação do ser sobre esses acontecimentos sofridos está alicerçada nos sentidos que o sujeito dá ao que foi vivido, o ato de narrar propicia ao ser humano a possibilidade de sentir empatia diante de outras realidades e experiências, fazendo com que este torne-se apto a compreender, ainda que não em sua totalidade, a heterogeneidade experienciada pelos demais. Nesse sentido, Benjamin (1993) aponta que a humanidade assumiu da arte de ouvir e narrar histórias como uma tentativa de conseguir trocar experiências e corroborar para uma evolução humana positiva.

Assim, podemos colocar os eventos traumáticos das protagonistas como um horizonte de superação da experiência traumática implicando, necessariamente, na (r)elaboração de sua história, ambas desconhecidas como tal até o “momento”, para estruturá-la e inseri-la nos discursos, o evento traumático desafia o sobrevivente e, neste caso, as narradoras a transformarem as suas histórias insuportavelmente reais em ficção: “Porque é realidade demais para a realidade” (BRUM, 2011, p. 7).

Narrativamente, a inserção das histórias e traumas não foram feitas de maneira

³³ *Uma Duas*, 2011, p. 14.

integral, porque o trauma deixa rastros perceptíveis, que são operados de maneiras diversas no âmbito literário, assim, podemos considerar, por exemplo, as composições gráficas do livro, mudança de tons e espessuras de fonte.

Nos episódios em que os abusos são descritos por Laura, as cores dos capítulos são mais escuras. Nos episódios em que Maria Lúcia escreve, o capítulo foi impresso em itálico. As falas das personagens se misturam com a perspectiva do narrador nos parágrafos, ao pensamento e o narrar das ações. De modo geral, a história não é datada, nem localizada numa cidade específica. Entretanto, deixa algumas marcas em diversos elementos (de ordem urbana) e nos dá indícios de que é contemporânea ao seu contexto histórico, ao mesmo tempo que evoca figuras de diversos pensadores. Na vida de Laura e Maria Lúcia, Brum faz referências a diversos autores, livros, artistas, atores, músicos e músicas, personagens ficcionais, apresentadores, filmes referências à internet e publicações atuais. Vale mencionar as inferências a Cat Stevens, aos escritores Kafka, Deleuze, Clarice Lispector, Gustav Flaubert e Stieg Larsson, como é possível observar nos seguintes excertos:

Acorda com Cat Stevens. *Where do the children play?* Deixa o despertador tocar a música até o fim (BRUM, 2011, p. 27).

Eu gritava que havia virado uma barata gigante e eu ainda não tinha lido Kafka (BRUM, 2011, p. 63).

Ele tem um livro do Deleuze na mão. *Lógica do sentido* (BRUM, 2011, p. 77).

Naquela época eu ainda o escutava, e então dei o nome de Laura, que era o nome de uma galinha de uma história infantil que uma escritora chamada Clarice Lispector escreveu pouco antes dela nascer (BRUM, 2011, p. 73).

Nem mais, nem menos. *Le mot juste*, como diria Flaubert (BRUM, 2011, p. 51).

Eu não me surpreenderia se minha mãe fosse uma hacker tão boa quanto Lisbeth Salander (BRUM, 2011, p. 79).

O romance de Eliane Brum tematiza a relação entre filha e mãe, que tem como pilar a violência em suas diversas facetas. O foco narrativo é cambiante; no início, é apresentado a partir de Laura, a filha, com sorrisos abertos à face que jorra sangue e de sua decisão de se tornar ficção, dando origem ao livro em questão. Entretanto, em determinado momento da narrativa o foco narrativo é apossado por Maria Lúcia, a

mãe. Há, ainda, um narrador em terceira pessoa, o que matiza a obra de uma visão plural do *pathos* das personagens, numa espécie de polifonia. Dessa forma, o romance é costurado por meio da memória de ambas. Laura perpassa a sua infância, seus traumas, com cargas de culpa destinada à mãe e seus hábitos de automutilação numa tentativa desesperada de sucumbir à inconsciência para que, assim, se desvencilhe do laço com a mãe, muito mais do que sanguíneo.

É notável como Laura se coloca em posição de escritora em formação, expõe seu processo criativo de escrita e, por meio do ato, estabelece suas contradições existenciais. Na condição de sujeito e objeto de si mesma, Laura desdobra-se da ficção para a ficção. Não há dissociação, por isso, talvez, possamos interpretar que Laura é Uma-Duas de si, visto que a personagem emite duas vozes. O romance se inicia com a voz de Laura em 1º pessoa, introspectiva, para si:

A risada do braço. O sangue saindo pela boca do braço. Quantas vezes eu já me cortei? E a voz da mãe no lado avesso da porta. Laura. Rasgo mais uma boca. Meu sangue garoa junto com a voz no piso do quarto. Laura. Minha mãe sempre foi assim. Ela sempre sabe o que estou fazendo. Começo a escrever este livro enquanto minha mãe tenta arrombar a porta com suas unhas de velha. Porque é realidade demais para a realidade. Eu preciso de uma chance. Eu quero uma chance. Ela também. Quando digito a primeira palavra o sangue ainda mancha os dentes da boca do meu braço. Das bocas todas do meu braço. Depois da primeira palavra não me corto mais. Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir. Esta é a história. E foi assim que se passou. Pelo menos para mim (BRUM, 2011, p. 07).

Aqui, nesta situação, entendemos Laura como sujeito e escritora. Em seguida, no segundo capítulo, percebemos a distância estabelecida pela linguagem porque a narrativa segue em 3º pessoa:

Detesta quando ligam exigindo que ela se identifique. É o cúmulo. Com quem quer falar? Devolve [...] Ainda se lembra da mãe lhe entregando a chave para uma emergência ou para o caso de precisar passar uns dias por lá. E ela dizendo que não quer aquela chave, que não quer nenhuma chave que a leve para dentro da mãe (BRUM, 2011, p. 09).

A maior parte do romance é narrada por Laura, logo, memória, reflexão e tempo presente se embaralham conforme a personagem oscila. Contando a sua versão dos fatos, Laura se desdobra e confunde a si mesma enquanto ficção.

Tinham me contado que os escritores eram uma espécie de deuses. Eles criavam um mundo em que podiam viver e escapavam deste pela

porta dos fundos. Me preparei a vida inteira para ser deus. E só o que faço agora é desinventar a mim mesma. Acho que é isso. A realidade é uma ficção. E ao escrever eu vou quebrando essa criatura esculpida com amor e desespero. É o contrário. É preciso destruir a forma humana que está ali para alcançar a pedra (BRUM, 2011, p. 69).

De certa forma, Laura começa a escrever para matar a mãe. Desdobra-se para expurgá-la de sua história, mas percebe que até mesmo nesse processo possui limitações. Como sujeito e escritora de si, Laura não consegue viver entre paredes, mas aceita transitar entre ficção e realidade, levando sua consciência e memória ao grau máximo, a ponto de não conseguir entender quando/onde começam e terminam.

É o foco no “sentir o sangue esvair” que proporciona interpretações do desejo dessa (des)união, e como a escrita parece ser a substituta no processo de automutilação:

Me constituo pelos cortes em mim. Me matarão, as palavras? A dúvida que me envolve como um cobertor de medo enquanto minha mãe me vigia atrás da porta é se há vida depois das palavras. Ou há vida sem sangue. Esta é toda a minha aposta agora. Escrevo na esperança de que as palavras me libertem do sangue. Do corpo da mãe. Mas e se não existir eu além dessa mistura de carnes de mãe e de filha? Me sinto deslizar para o buraco negro do corpo dela, onde sou cega e minha faca esgrima no ar. Ouço sua respiração difícil atrás da porta. Sei que ela quer que eu a ouça. Será que ela sabe que eu a estou matando? Não como das outras vezes, mas da forma definitiva? Uma morte além da morte? (BRUM, 2011, p. 16).

A protagonista afirma que como ficção ela pode existir. Uma das interpretações cabíveis é a de que criando uma outra realidade, um outro corpo, ela tenha como se constituir do mapa de cicatrizes que lhe restou, autossuficiente e sem vestígios do corpo que ora lhe abrigou. Sendo assim, a automutilação e a escrita funcionam como uma tentativa de emancipação – que falha.

A literatura impensável de que Jacques Rancière discorre em *Políticas da Escrita* (2017) resvala em questões do ato empírico de escrever, e como isso deságua no literário, permitindo estabelecermos relações com as reflexões sobre os limites da escrita, em que o crítico afirma:

Toda escrita desenha ao mesmo tempo um mito da escrita que institui linhas de divisão entre os modos do discurso, linhas de divisão na ordem dos corpos e relações legítimas ou ilegítimas entre umas e outras: mito da distribuição dos discursos e dos corpos, sempre sujeito a redistribuição. Antes de ser polissemia ou disseminação, a escrita é divisão (RANCIÈRE, 2017, p. 46).

Embora as vozes em primeira e terceira pessoa do livro sejam marcadas pela configuração estética que a tipologia da letra no livro permite, os acontecimentos na vida de filha e mãe se misturam. Essa junção de vozes, quase uma justaposição, nos leva à ideia de que esses impulsos iniciais de escrita – de ambas – não tem um fim, porque a configuração de separação que Laura busca é impossível na medida que a voz e a vontade de Maria Lúcia comparecem.

Sempre tive medo de escrever. Da hora de tornar meu sangue símbolo do sangue. Tinha medo por causa da dor desconhecida que talvez viesse, que eu quase podia tocar com certeza. Ainda que eu sangue com sangue, esse ritual eu conheço. Ele faz de mim o pouco que tenho de mim. É uma constituição. Me constituo pelos cortes de mim. As palavras, não. O que elas farão de mim? Me matarão as palavras? A dúvida me envolve como um cobertor de medo enquanto minha mãe me vigia atrás da porta é se há vida depois das palavras. Ou há vida sem sangue (BRUM, 2011, p. 16).

Com isso, é inviável delimitarmos quando o ato de escrever afetou a personagem de fato, porque são dois tempos: cronológico e psicológico, acessamos e conhecemos sua história e a sua versão dos fatos, principalmente, por meio da memória, mas há, também, o acesso a como esses fatos estão sendo montados. São, de todo modo, encadeados e expostos com a intenção de afetar a outra (o que vale tanto para Laura quanto para Maria Lúcia). Assim, o romance de Eliane Brum corrobora à manobra de Laura, visto que cria para a narrativa um ambiente metaficcional de existência.

Portanto, para tratarmos deste tema, pretendemos utilizar *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção* (1991), de Linda Hutcheon. Enquanto escreve, Laura descreve o ato que faz “com sangue”. O fato de a personagem substituir a automutilação pela escrita permite a interpretação de que os atos são intrínsecos: “a tela agora está infeccionada de mim. Quero chamar o suporte técnico da revista para avisar que a minha máquina foi tomada por vírus. Minha boca está cheia de larvas. E já não tenho mãos” (BRUM, 2011, p. 32). Para a personagem, fica implícito que a escrita também é uma forma de expurgar todas as memórias ligadas à mãe, não há escrita sem dor, a metáfora construída por ela indica o limite.

Finalmente o grito preso ali se solta. E ela sente que nunca mais o grito cessará, que aquele grito é para sempre, é um grito para toda a vida e para além da vida. Porque agora ela alcança a

inteireza do horror. E gritos são coisas que não viram palavras, palavras que não podem ser ditas (BRUM, 2011, p. 14).

No impulso de querer se livrar do maior sofrimento de sua vida, negando o desejo latente dentro de si de matar a mãe e da contradição de não poder concretizar este ato, Laura imprime a si mesma em ficção e começa a escrever uma narrativa. No livro *A metafísica do Belo* (2003), Arthur Schopenhauer propõe que “todo querer tem de nascer de uma necessidade; toda necessidade, entretanto, é uma carência sentida, a qual é forçosamente um sofrimento” (2003, p. 90). Assim, o “desejo retornaria rápido e fácil, mas a satisfação de modo lento e difícil. E para cada desejo satisfeito, permanecem contra ele pelo menos dez que não são” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 90). Dessa forma, podemos aproximar a descrição do filósofo alemão ao que a protagonista decidiu fazer, depositar seus expurgos no campo literário (estético).

Escrevo na esperança de que as palavras me libertem do sangue. Do corpo da mãe. Mas e se não existir eu além dessa mistura de carnes de mãe e de filha? Me sinto deslizar pelo buraco negro do corpo dela, onde sou cega e minha faca esgrima no ar. [...] Será que ela sabe que eu a estou matando? Não como das outras vezes, mas da forma definitiva? Uma morte além da morte? (BRUM, 2011, p. 16).

Quando expõe sua voz nos campos metaficcionais, Laura nos mostra suas intenções que vão além dos seus conflitos interiores com a mãe e consigo mesma. O que nos encaminha para a interpretação de que a narradora amplia sua voz e a estende às reflexões diversas sobre as contradições da sociedade, das relações sociais, de mãe e filha, entre homens e mulheres, incluindo seus pensamentos sobre a vida e a morte, a maternidade, a sexualidade, o poder e o silenciamento.

Esses temas mencionados parecem ser elaborados conforme o desenvolvimento da personagem avança pelas experiências e memórias, ainda que só venham à tona pela escrita e na elaboração de uma voz que a faz afastar-se de si: “É isso que sempre assusta no mundo, essa capacidade do inferno de se esconder na luz. E não nas sombras, como nos iludem os escritores dos contos de horror” (BRUM, 2011, p. 21).

Hutcheon visa compreender as manifestações estéticas que nascem do ambiente “pós-moderno” e representam para além da arte e se encaminham a contar as coisas a partir de um outro campo, em equilíbrio com a história.

Os aspectos de sobreposição que me parecem mais evidentes referem-se aos paradoxos estabelecidos quando a autonomia estética e a autorreflexividade modernista enfrentam uma força contrária na forma de uma fundamentação no mundo histórico, social e político (HUTCHEON, 1991, p. 11).

Para a crítica, a arte literária pós-moderna pode ser encarada como o reflexo da própria crise de colocar a literatura e sua linguagem num repositório textual exclusivo, vasto e fechado e, ao mesmo tempo, estar diante da contrastante necessidade de proporcionar relevância à literatura, localizando-a em contextos discursivos mais amplos (HUTCHEON, 1991, p. 12).

Nesse sentido, a produção romanesca que surge incorpora a tensão entre amplitude e a forçosa necessidade de fechamento. De acordo com Hutcheon, este é um dos paradoxos do nosso tempo, e as narrativas se propõem a explorá-lo. Dentre os debates que se travam, estão as questões levantadas em torno de “senso comum e natural” ou “a unificação totalizante com vistas ao poder e ao controle” (HUTCHEON, 1991, p. 13). De acordo com a teórica, ambas indicam para “relações ocultas de poder que estão por trás de nossos sistemas humanistas e positivista para a unificação de materiais distintos, sejam estéticos ou científicos” (HUTCHEON, 1991, p. 14).

Podemos aproximar essa descrição com o que parece ser uma das missões de Laura em sua ficção dentro da ficção, que é promover o desmonte de conceitos pré-concebidos, enraizados em relações de poder e que proporcionam uma complexa rede de silenciamentos e vazios. Como consequência, por meio da sua escrita, Laura ajuda na reflexão do seu próprio tempo e parece mostrar, subvertendo a lógica exposta, que a leitura ou o próprio ato de escrever podem ser caminhos conscientes do “para além”, mas de uma forma de quem vê por dentro. Hutcheon analisa esse tipo de movimento ao tentar conceituar a ideia de “pós-moderno”: “como um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Com uma leitura inicial, o romance pode ser interpretado como somente uma filha que se arranca do corpo da mãe. Contudo, há uma reflexão anterior, mas que não deixa de estar diretamente ligada a conflito, pois também é um romance que reflete a própria possibilidade da produção de um romance, num misto de consciência e inconsciência desmistificando a figura do escritor, visto que expõe traumas dolorosos que são causa e consequência da escrita. O título *Uma Duas*, metaforicamente, pode indicar desdobramentos. Não só de Laura para Laura mesmo,

mas também da narrativa para ela mesma que, nesse caso, são fatores indissociáveis, como fica evidente nas primeiras linhas da obra: “Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir” (BRUM, 2011, p. 07).

Parece-nos, dessa forma, que a ficção parece estar para a sua existência, assim como a existência está para a ficção. Ao ampliarmos essa ideia, podemos chegar novamente ao que Hutcheon reflete: “a habitual separação entre arte e vida (ou imaginação e ordens humanas *versus* caos e desordem) já não é mais válida” (HUTCHEON, 1991, p. 24). Para explicar, ela fala que apesar de a arte contraditória do pós-modernismo parecer estabelecer uma ordem, ela própria desmistifica “nossos processos cotidianos de estruturação do caos” (HUTCHEON, 1991, p. 24).

O romance pós-moderno faz parte da representação que confronta paradoxos de ficção-histórica, do íntimo-geral e do presente-passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, ainda que esteja disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142). A partir disso, em *Uma Duas*, as vozes intercaladas de Laura e Maria Lúcia também parecem trazer à tona características metaficcionalis do romance.

Na medida que a terceira voz da filha conta o presente e reflete *sobre e para* ele, Maria Lúcia redescobre o passado, da mesma forma que a voz em primeira pessoa de Laura, esta mesma voz, ainda, promove uma autorreflexão sobre o seu processo criativo. Nenhuma dessas possibilidades de interpretação anulam as outras, pelo contrário, elas se complementam e se colocam em ambiente de conflito, elevando tanto as personagens quanto a própria narrativa à pluralidade de verdade, que, por sua vez, se mostram construídas a partir do exercício da escrita.

A maioria das reflexões apontam, de uma forma ou de outra, para o limiar da vida e da morte, num diálogo constante com a própria possibilidade de existir e validar a existência pela palavra. A concepção de “escrita como experiência dos limites” (KRISTEVA *apud* HUTCHEON, 1991, p. 25) pode ser suscitada se pensarmos por esse ponto de vista, filha e mãe sempre parecem viver no limite e nos extremos, ainda que sejam vencidas pelo próprio contraditório.

É a palavra e a sua constante ausência que fazem uma ir de encontro a outra, ambas envolvidas por toda a dificuldade de vivências, por todo o conflito assombrado nas memórias e nas cicatrizes. Entre os silêncios e a escrita, as duas acabam por se cruzar num entre lugar dialógico: no desenvolvimento de uma relação entre as duas vozes que nascem intrínsecas uma à outra e se potencializam pela escrita, como

podemos perceber no seguinte excerto: “Nossos corpos, o meu e o da minha mãe, são essa casa sem limites definidos” (BRUM, 2011, p. 133).

Na obra *Estética da Criação Verbal* (2003), Mikhail Bakhtin propõe que “todo homem é um texto em potencial” (2003, p. 312). Para o teórico russo, o homem, objeto de humanas, se distingue da “coisa muda” estudada pelas exatas, na qual expressa uma visão monológica do saber “porque, como sujeito e permanecendo sujeito, não pode tornar-se mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico” (BAKHTIN, 2003, p. 400).

O crítico prossegue afirmando que o homem é um ser “expressivo e falante [...], nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado” (BAKHTIN, 2003, p. 395). Se levarmos em consideração as afirmações bakhtinianas, o contraditório em Laura e Maria Lúcia coabita na concepção de Laura, o que aponta para o nascimento dos múltiplos sentimentos de ambas. A mãe que gerou é a mesma que tentou matar. “Fui ao mesmo tempo sua assassina e sua heroína. E acredito que é isso que todas as mães são em alguma medida” (BRUM, 2011, p. 144). A linguagem natimorta nos leva à contradição essencial do romance, tanto Laura e Maria Lúcia encarnam esta característica à literalidade das próprias ações.

Além das palavras delas enquanto narradoras, os fatos que contam são significativos e não precisam de grandes configurações para chamar atenção pela profunda violência com que a relação de mãe e filha foi construída: “Eu não sei fazer metáforas porque não compreendo metáforas. Para mim tudo é literal. Como meus braços bordados pelas cicatrizes de todas as tentativas de me separar do corpo de minha mãe” (BRUM, 2011, p. 15). Assim, a personagem torna a dor concreta.

Nessa relação, a linguagem não é vazia. Por isso, na maioria das vezes é grito escrito. Quando não é assim, o silêncio é sintomático e os recursos de linguagem que costumam utilizar como metáforas e hipérboles, a escrita as desenvolve sobre a própria carne das personagens e a narrativa soa nauseante e escatológica até.

Laura e Maria Lúcia remetem-se à morte enquanto respiram, tamanho é o peso da vida e da palavra. Ao longo da narrativa, Laura confabula mortes variadas para a mãe, uma delas pode ser associada ao destino de Édipo, que arrancou os próprios olhos para se punir. E, de certa forma, é esta a intenção de Laura, punir a mãe.

Será que a morte da mãe é a vida da filha? Será que a vida da mãe é a morte da filha? Naquele tempo eu já sabia que não havia espaço para nós duas na mesma vida, no mesmo corpo. Uma de nós

precisava morrer. E eu queria viver. Inventava histórias na minha cabeça em que matava minha mãe pelos métodos mais terríveis. Sempre com dor. Os olhos por último, para que pudesse ver o que eu fazia com ela e como sangrava. Torturava minha mãe enquanto olhava nos olhos dela para que soubesse que tinha perdido. Que eu havia vencido. E, no último ato, perfurava seus olhos com a ponta da faca ou os queimava com um daqueles ferros de marcar gado. Sonhava então com uma vida sem mãe, com um corpo que só pertencesse a mim (BRUM, 2011, p. 134).

A partir dos recursos que Eliane Brum utiliza, faz-se necessário a tentativa de aproximação e assimilação do que Hutcheon diz sobre o sujeito: “A realidade humana é um construto” (1991, p. 204). Tanto Laura quanto Maria Lúcia insinuam, com a própria vida, novas noções de subjetividade ao subverterem às lógicas pré-concebidas e romperem com configurações estereotípicas dos papéis nas relações entre mãe e filha. Para cada história, há duas versões.

Laura dizia que Maria Lúcia não sabia ser mãe, a própria Maria Lúcia nos revela que fez o que foi possível. A sua mãe (avó de Laura) foi morta no parto, assim, não houve uma relação maternal anterior à de Maria Lúcia e Laura. Foi criada na rigidez do pai militar, sem toque, sem palavra dita, sem convivência social.

Laura cresceu habitando silêncios com a mãe e em meio a palavras que eram suprimidas da vivência, Maria Lúcia nos dá acesso a saber de onde o silêncio veio, de como o pai a traumatizara forçando-a escrever cartas para suas amantes, enfiando goela abaixo palavras obscenas, escondendo o dicionário no armário, impedindo a sua familiarização com a linguagem.

Laura é tragicamente triste e marcada pelo abandono do pai ainda quando era criança e, por conta das loucuras da mãe, Maria Lúcia se recorda de como ele, o porteiro do prédio, se impôs para ela após a morte repentina do pai, e tirou sua virgindade sem explicar o que estava acontecendo, tomou conta da sua vida e forçadamente se impôs como marido, e ela aceitou, pois não sabia que podia dizer não.

Laura mamava o peito da mãe, ocupava o lugar do pai na cama, isso aponta para a interpretação de que isso possa ter se transformado numa suposta violência sexual por parte de Maria Lúcia. A mãe se defende dizendo que colocava a filha ao seu lado na cama porque tinha medo de que o “ratinho-pai” se enfiasse na filha também. E foi o medo da figura masculina que matou os bebês homens que vieram antes de Laura, sucumbida pela ignorância e pela falta de informação de que estava

com depressão pós-parto, Maria Lúcia aborta repetidas vezes.

E naquela gravidez eu tinha saído de casa porque tive vontade de me mostrar para as pessoas, não sei por quê. Queria que elas me vissem. Eu não tinha medo de ser presa porque sabia que não era errado. Era a minha filha, não era? Eu podia fazer com ela o que bem entendesse. Não era na barriga dele que ela tinha crescido nem era dele que ela tinha se alimentado. Quando o homenzinho foi para o trabalho me implorando para não fazer nada de mal, eu levei Laura até a privada para afogá-la. E quando enfiava a cabeça dela dentro da água, ela não berrou como os outros. Laura me olhou. Só me olhou. E aí eu preciso confessar que senti uma coisa diferente. De algum modo aquele monstrinho sabia quem eu era (BRUM, 2011, p. 74).

Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2015), atribui aos romances do escritor russo a característica da polifonia: “Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum.” (BAKHTIN, 2015, p. 05). Segundo o crítico, a multiplicidade de consciências se revela com a independência dos mundos entre personagens, herói ou autor. “Essa experiência o ajudou a entender com mais profundidade as amplas contradições que existem extensivamente entre os homens, e não entre as ideias numa consciência.” (BAKHTIN, 2015, p. 31). Antes que a voz de Maria Lúcia entre em cena, Laura (autora da ficção dentro da ficção) diz:

Minha mãe sabe. Acordei com a sua voz dentro da minha cabeça. Não é assim. Você está contando tudo errado. Eu queria dar minha versão. Eu tenho direito da minha voz nesta história. [...] Prometi deixa-la falar [...] Mas menti. Sou eu que falo. Desta vez, é a minha voz. As palavras são todas minhas. Minhas. A narradora agora sou eu. E, para ela, a história chegou ao fim. (BRUM, 2011, p. 39).

É falho e foi em vão, pois a narradora se impõe como mais forte e detentora de mais poder (escrita) que a própria Laura. Novamente, podemos retomar as interpretações acerca do título do romance *Uma Duas*. Dessa vez, reverberando o dialogismo entre mãe e filha, o diálogo entre consciências distintas, mas que voltam os olhos para uma mesma história de vida entrelaçada. Laura é *uma duas* de Maria Lúcia e vice-versa. Relembremos Bakhtin (2015, p. 293), porque “[.] ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina”. Laura jamais escreveria sozinha.

Foi preciso o contrapeso da mãe para que pudéssemos ter dimensão do

excesso visceral e subjetivo da filha. Do que ecoa em amor e ódio e traz consigo – dos dois lados – os pormenores de uma vida carregada de singularidade e conflito. Assim, se Maria Lúcia é o objeto da filha, Laura também pode ocupar o mesmo lugar se mudarmos de perspectiva.

Ao final, já não se trata mais da história de vingança de uma filha marcada por traumas e violências. É agora o eco de um duplo discurso, que ressoa duas vidas traumáticas. Não há mais certo ou errado, nem mesmo a possibilidade de se tomar partido de uma ou outra. As vozes se confluem e complementam-se no sentido de relativizar as verdades e mostrar que os pormenores construídos por ambas são carregados de complexidades que fogem do senso comum entre certo/errado, mãe e filha são projetos inacabados da própria vida. Maria Lúcia escreve: “Eu fui um equívoco. Minha vida foi um grande mal-entendido. [...] Será que existe alguma vida que não seja um grande mal-entendido?” (BRUM, 2011, p. 142).

Dessa forma, o ato de amor entre Laura e Maria Lúcia acontece quando a filha, de fato, mata a mãe na realidade da narrativa, para além da ficção criada no livro. Se no início ela começa a escrever com a intenção de assassinar a mãe em seus limites ficcionais e narrativos, a própria vida pede que ela realize esse ato por amor, não mais por vingança ou ódio. Novamente, ao fim, Laura eleva o embate ao patamar da linguagem. “A palavra serve para nos vestir. De repente ela quer proteger a mãe da miséria toda que a médica não tem como adivinhar, da miséria que aqueles subdeuses de jaleco pretendem submetê-la” (BRUM, 2011, p. 127).

Contrariando as ordens médicas, Laura decide que não irá deixar que a mãe faça o tratamento invasivo de operação, quimioterapia, e lentamente definhando numa cama de hospital, de forma legalizada e eticamente aceita pela sociedade. A filha decide deixar que o soro vaze para suas veias descontroladamente e acaba com a vida da mãe enquanto, de fato, ela podia sentir em essência a palavra.

Abraço meu corpo e choro embrulhada em mim como o tatu-bola da minha infância. Sou um quadro de solidão e desamparo no quarto de hospital. Uma mulher adulta em posição fetal quando a mulher que lhe deu à luz acaba de deixar este mundo. Partiu levando com ela seu útero (BRUM, 2011, p. 128).

Logo, na contramão de toda e qualquer relação materna, Laura e Maria Lúcia exercem, dentro da sua liberdade, o avesso das coisas: decidem consciente pela morte, por amor à vida. Ao final, reafirma a dualidade com a mãe: “Pela primeira vez

eu quero que minha mãe esteja em mim. Não como possessão, compreendo agora. Mas como memória” (BRUM, 2011, p. 131).

A necessidade de reescrever a sua história é o que motiva Laura a iniciar a escrita. Dessa forma, o primeiro dos trinta e sete capítulos do romance é um anúncio ao leitor da razão pela qual ela decide escrever:

Começo a escrever este livro enquanto minha mãe tenta arrombar a porta com as suas unhas de velha. Porque é realidade demais para a realidade. Eu preciso de uma chance. Eu quero uma chance. Ela também. Quando digito a primeira palavra o sangue ainda mancha os dentes da boca do meu braço. Das bocas todas do meu braço. Depois da primeira palavra não me corto mais. Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir. Esta é a história. E foi assim que se passou. Pelo menos para mim. (BRUM, 2011, p. 7)

Com um narrador em primeira pessoa e a escrita com fonte normal, podemos interpretar que o primeiro capítulo funciona como um aviso de que a narrativa só existe porque é uma (tentativa de) ficcionalização da narradora-personagem, ou seja, a maneira que ela encontrou para narrar a sua história: tornando-se ficção.

Contudo, existem mudanças estruturais significativas nos próximos capítulos, como a divisão/disputa de foco narrativo. A narrativa começa a ser narrada em terceira pessoa e a tipografia a ser em negrito. É possível realizarmos uma interpretação de que essa mudança representa graficamente a ficcionalização anteriormente anunciada e, por isso, o uso da fonte negrito metaforicamente representa a tentativa de ser vista/lida. Além disso, a narrativa em terceira pessoa funciona como um guia para o leitor se situar no tempo da narrativa, uma vez que ele alterna entre presente e passado.

Quando os acontecimentos são narrados em terceira pessoa, seguem uma cronologia até a história contada chegar ao presente da narrativa em primeira pessoa, quando mãe e filha descobrem que, na verdade, a mãe está com um câncer em estágio avançado.

As narrativas em primeira pessoa às vezes contam fatos presentes, às vezes remetem-se ao passado de Laura. Oferecem ao leitor acesso a algumas memórias referentes às lacunas acerca da infância e juventude dela.

As passagens que remetem à infância de Laura não são expostas por acaso, visto que todas elas têm como ponto norteador acontecimentos que causaram algum tipo de trauma na personagem. Inclusive, ressalta-se que não temos acesso às

lembranças felizes dela. Uma das lembranças acerca do período da infância remete à cena da amamentação imposta pela mãe como forma de punição.

Uma noite minha mãe apareceu ao lado da minha cama e perguntou se eu queria voltar a dormir com ela. Eu não queria mais, mas, como tudo com ela, eu acabei aceitando a mão que ela me estendia porque era isso o que eu fazia. Estava escuro ainda mas a lua entrava pelos furos das persianas, e, filtradas por essa luz, nos olhamos por algum tempo. Eu baixei meus olhos até seus seios. E depois olhei para os meus que começavam a apontar na camisola. Será que minha mãe queria mamar nos meus seios? Eu queria que ela mamasse. E eu queria mamar. Mas nós duas tivemos medo. E passamos a dormir juntas com os seios entre nós. Afinal, havia algo que nós desejávamos. E essa era a tensão daquela casa com as palavras que não podiam ser ditas. Nessa época eu odiava minha mãe com um ódio diferente. O corpo que nunca foi meu era cada vez mais dela (BRUM, 2011, p. 67).

Laura afirma que, apesar de ser mais fácil fingir que foi obrigada, ela sentia, ao mesmo tempo, repulsa e desejo pelo seio e pelo não-leite da mãe, ato que foi intensificado quando foi pega mamando no seio da mãe pelo pai, que a abandonou no dia seguinte. O último exemplo memorialístico que retrata minimamente o passado de Laura aborda os dias que se seguiram após o abandono do pai, a atitude a fez perder os pelos e cabelos, o que os médicos consideraram uma reação emocional.

Conforme a narrativa avança, fica evidente que a construção da imagem da mãe foi feita com base nos episódios traumáticos, pois o abuso sexual e a repressão que ela cometeu sobre sua filha ao longo da infância é evidente. A narrativa de Maria Lúcia surge como contraposição ao de Laura. Invade o capítulo quinze, que era de Laura. A decisão de contar a sua história é explicada:

É para os seus leitores que escrevo. Mas a decisão de publicar também a minha versão é sua. Será sempre sua. Eu não deixarei que você coloque mais uma violência na minha conta. [...] Vai ter de me matar ou não na sua narrativa. Se me matar, vai saber que minha voz está ali, em algum lugar, ainda que ninguém saiba e que você queime o caderno. Sim, porque eu só sei escrever à mão, sopesando cada letra, que exige esforço e não aparece e desaparece numa tela como se as palavras pudessem simplesmente surgir ou simplesmente ser eliminadas sem que se pague um preço por isso. Seu pai mal sabia escrever, não se iluda. Seu talento você herdou de mim (BRUM, 2011, p. 71).

Assim, como um espelho de Laura, Maria Lúcia escreve à mão a sua própria narrativa, numa tentativa de externar os seus próprios silenciamentos e expor não-

ditos. A construção da narrativa também remete ao passado da mãe, a infância de Maria Lúcia é marcada pela presença dominadora e onipresente do pai, um militar viúvo que não permitia que a filha tivesse qualquer contato com as demais pessoas, nem mesmo permitia que ela fosse à escola, os ensinamentos que ela precisava eram sob sua supervisão e em feitos em casa. Sem nenhuma referência materna e sem qualquer contato com o mundo, Maria Lúcia vivia presa em seu apartamento. Na fase escolar, o pai não permitia que ela usasse o dicionário, talvez porque, tempos depois, ele pedia a ela que redigisse cartas endereçadas às mulheres com quem se relacionava e não queria que ela entendesse o conteúdo. As palavras, então, só eram permitidas quando estas não fossem dela ou ainda quando Maria Lúcia não as entendia. A escrita e as palavras sempre foram proibidas, o que pode ser compreendido como uma representação clara do silenciamento imposto pelo pai em sua infância e juventude e que gerou consequências bastante perturbadoras em sua fase adulta quando, em um de seus ditados, o pai morre devido a um infarto fulminante:

Nunca escrevi a última palavra que ele me ditou. Vou escrever agora, pela primeira vez. E, como se fosse uma mocinha boba, a palavra me queima como naquela derradeira noite. Depois de meio século vagando entre nós, vou escrevê-la. A palavra que matou o coração do meu pai. Bem devagar, porque pressinto que este é um grande momento (BRUM, 2011, p. 111).

[página em branco]

Voragem (BRUM, 2011, p. 113).

Maria Lúcia fica sozinha após a morte do pai e sem nenhuma habilidade social, pois isso sempre foi proibido pelo pai, assim, ela permite que o porteiro do prédio se aproxime. No início, ele apenas cuida da sua alimentação, cozinhando para ela com frequência. Após algum tempo, ele se considera como “o homem de Maria Lúcia” e a obriga a ter relações sexuais com ele. Sem ao menos entender que era uma vítima de abuso sexual, a mãe de Laura descreve a cena vivida e afirma que emitiu apenas um “grito sem som”, assim como tudo em sua vida:

E foi assim que nos tornamos marido e mulher. Mas eu só soube que aquilo era um casamento muito tempo depois, quando comecei a sair sozinha e observar as coisas. Aí já era tarde para me importar e, de qualquer modo, eu não sabia como mudar (BRUM, 2011, p. 113).

Com o passar do tempo, a narrativa de Maria Lúcia inverte a imagem do pai, que agora é subalterno, vítima da opressão da mãe e defendida pela filha anteriormente, fazendo com que o leitor se sensibilize com a revelação e perceba certa correlação entre o passado e as atitudes da relação materna. Entretanto, essa compreensão é posta à prova quando a mãe revela em seus escritos que ficou grávida quatro vezes e, quando o pai de Laura saía de casa, ela afogava os filhos na privada:

Quando ele saiu para trabalhar, e eu tive forçar para me arrastar, peguei o pedaço de carne e afoguei na privada. Sim, eu fiz isso. E nunca me arrependi. Eu nunca me senti culpada por isso. Fiz outras três vezes ainda. Quando minha barriga começava a crescer, eu implorava que ele tirasse aquilo de mim, mas ele fingia não me ouvir. E um dia ele tinha de sair de casa, mesmo que demorasse. E pronto, estava tudo terminado. Eram crimes perfeitos, embora para mim nunca parecesse um crime. Se eu gerava, ainda que à força, podia muito bem matar. Sempre tive certeza disso. [...] Se ele não queria que aquilo acontecesse, bastava não se enfiar em mim durante a noite (BRUM, 2011, p. 142-143).

A ação lembra a de *Medeia*, porque representa uma tentativa de punição ao marido, nesse caso, um estupro. Ele queria uma família, visto que a forçava a manter relações com ele todas as noites sem quaisquer métodos contraceptivos, e ela, por sua vez, não conseguia encontrar uma maneira de demonstrar o seu descontentamento ou ao menos de mudar essa situação. Matar os filhos do “ratinho cinzento” (como ela costumava se referir a ele) era a única arma que ela tinha para machucá-lo e tentar fazer com que ele parasse de abusá-la. Ela não conseguia enxergar os filhos, não sentia nada por eles além de ódio, até a sua quinta gestação, a gravidez de Laura.

Levei Laura até a privada para afogá-la. E quando enfiava a cabeça dela dentro da água, ela não berrou como os outros. Laura me olhou. Só me olhou. E aí eu preciso confessar que senti uma coisa diferente. De algum modo aquele monstinho sabia quem eu era. E eu não pude. Queria, mas não pude [...] A verdade é que amei Laura. Apesar de tudo. E a salvei de mim mesma por amor. Era isso o que eu fazia muito mais tarde, quando lhe dava o meu peito e quase fui parar na cadeia. Eu tentava compensar. Era por isso que não gostava de ver o pai dela por perto porque eu sabia o que podia acontecer quando ele se esgueirava pelas paredes como um rato. Eu não queria nenhum ratinho cinzento nem de cor alguma se enfiando na cama da minha filha (BRUM, 2011, p. 156).

Ainda que injustificável, a superproteção de Maria Lúcia se explica, então, pela tentativa de dar a ela tudo aquilo que ela se recusou a dar aos demais bebês, como o seio. Ao dar o seio para Laura, diferentemente do que é entendido anteriormente, quando o leitor infere que isso é um ato de punição, para Maria Lúcia é um ato de amor. Uma interpretação possível é a de que ela sentia a necessidade de compensar Laura dando-lhe o seio, visto que ela negou aos quatro bebês anteriores a ela. O afastamento imposto entre pai e filha é, de modos controversos, uma tentativa de proteger Laura, pois Maria Lúcia tinha medo que o pai de Laura a abusasse.

A mãe de Laura se identificou com esse silêncio e sentiu que aquele bebê era como ela e, por fim, não conseguiu afogá-la. A ideia de palavra e escrita enquanto vida e morte é perceptível, assim como a articulação dos momentos finais do pai de Maria Lúcia é utilizada pela autora para finalizar a narração dela:

Eu só pedi para você me matar, Laura, por amor. Eu não quero escrever mais. As palavras nunca me fizeram bem, embora eu tenha tido prazer neste diário nos últimos tempos. Mas é o suficiente. Quando sobram, as palavras podem ser imprevisíveis. E não é fácil usar as palavras certas. Se foi uma palavra que matou meu pai, eu quero escolher a última palavra que vou escrever. Eu quero que a minha última palavra seja minha. E seja viva, para viver comigo mesmo na minha morte. A única palavra que eu quis escrever, nascida do meu desejo. Você é tudo o que eu sinto de vivo em mim agora que morro (BRUM, 2011, p. 159).

[página em branco]

Laura (BRUM, 2011, p. 161).

As narrativas entrelaçadas de mãe e filha simbolizam a tentativa de externar acontecimentos dolorosos. É evidente que os acontecimentos e os pontos de vista das personagens sobre eles refletem, principalmente, aquilo que elas não sabem. O constante silenciamento causou um dano à narrativa e gerou reações que poderiam ser entendidas de outra maneira. Em lógicas e conceitos invertidos, percebemos que a mãe opressora e violenta é na verdade vítima de abuso sexual, foi educada por uma figura repressora e não soube lidar com o mundo ao seu redor. Num primeiro momento, entendemos que o pai é submisso aos desejos da mulher, mas na verdade é um estuprador. Uma mãe que abusa da filha, numa tentativa, controversa, de lhe

transmitir amor pelo único gesto que ela acredita ser o ideal, deixando rastros traumáticos na vida da filha.

CAPÍTULO IV

4. 1 LEMBRAR ESCREVER ESQUECER³⁴

Para Blanchot, “escrever é o interminável, o incessante” (BLANCHOT, 2011, p. 17). Na obra *O espaço literário*, o crítico denomina a linguagem orgânica do mundo de palavra bruta, algo do tipo não-lapidado e que serviria para as comunicações diárias, isto é, aquela em que o significado e o significante estariam interligadas de modo linear “para nos relacionarmos com os objetos, porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso” (BLANCHOT, 2011, p. 33).

A palavra bruta representaria as coisas aos homens de forma autêntica, sem inferências exteriores, com isso, de certa forma, seria um elemento útil. Ressaltando ainda que, ao representar as coisas do mundo, as palavras tomam os lugares dos referentes representados como se não houvesse nenhuma diferença entre aquilo que elas realmente são e aquilo que elas apenas representam. Para o crítico, é nessa encenação que a utilidade da palavra bruta se torna tão importante aos homens ou se crer ser importante. No espaço literário, diferentemente da palavra bruta, há a palavra essencial, a palavra literária, que tem como referente o próprio espaço em que a sua arquitetura textual é elaborada. Assim, a palavra essencial não corresponde a um referente ou a uma estrutura do mundo real, mas, sim, à constituição do seu próprio espaço discursivo.

Em relação a essas duas posturas, podemos pensar na aproximação entre os romances de Castello e Brum. Ambos buscam na ficção e pela ficção o descolamento entre história/ficção-passado/presente dos personagens principais.

Por isso, podemos pensar de que forma a escrita pode expurgar um conjunto de memórias arruinadas pelo excesso de eventos traumáticos ou de sofrimento. No caso de José, o início da escrita é marcado pela tentativa de dedicar o romance ao pai:

Ainda não lhe disse, pai: escrevo um romance. Não sei se chegará a ser isso. O mais correto é falar de notas para o livro

³⁴ Título em referência ao livro de Jeanne Marie Gagnebin.

que, um dia, escreverei. Ribamar, ele se chamará. Eu o dedicarei a você (CASTELLO, 2013, p. 4).

Ao longo do texto, José faz do pai enredo de seu romance, transformando seu texto em um depósito de memórias, mágoas e acerto de contas póstumo:

Não tenho direito de culpá-lo, pai. Não era você quem me emperrava o caminho. Eu me emperrava. A ideia me dói. Se for verdadeira, não escrevo essa carta para você, meu pai. Nesse caso, copio a estratégia covarde de Franz. Eu a escrevo, na verdade, para mim mesmo. Você não passa de um falso destinatário. (CASTELLO, 2010, p. 125)

O caso de Laura, por exemplo, no começo, a escrita representa uma espécie de salvação. Porém, no decorrer da narrativa a filha entende que a tentativa é falha e o “útero é pra sempre”, transformando o ato em um modo de abrir as cicatrizes para que ela possa sobreviver:

Estou exaurida. Escrever ficção é como emprestar meu corpo para mim mesma. Escrevi para matar a minha mãe. O fracasso previamente assumido ao tentar transformar vida em palavra. O que mais importa é o que não pode ser escrito, o que grita sem voz e sem corpo entre as linhas. Um romance é sempre um filho. Mas é um filho do inferno. E é legião (BRUM, 2011, p. 176).

De certa forma, os romances representam a constante impossibilidade de concluir ou finalizar a situação com os pais. Deixando à mostra uma subjetividade arruinada pelos traumas e sobreposições do pai e da mãe, assim, ambos expõem também as relações rivais.

Identificamos também a busca dos personagens, por meio da ação de escrever (especialmente), à constituição de um presente em que o passado não se fizesse tão presente ou visível, uma tentativa de escrever para esquecer e ressignificar as próprias existências.

As narrativas, aliás, começam de modos semelhantes. Da escrita de Laura que compreendemos sua possibilidade de existência e respiração por meio do livro que principia a escrever: “Começo a escrever este livro enquanto minha mãe tenta arrombar a porta com suas unhas de velha. Porque é realidade demais para a realidade. Eu preciso de uma chance. Eu quero uma chance. Ela também” (BRUM,

2011, p. 01). Enquanto que para José: “As palavras me saem tortas. A mesma fome de realidade. Ali, não sei por quê, começou o livro que planejo escrever” (CASTELLO, 2010, p. 30).

As afirmativas do excesso de realidade criam nas interpretações possíveis ambiguidades que nos desafiam no conflito entre o real e a ficção. Expõem também a necessidade de se colocarem enquanto narrativas que têm “compromisso” aos fatos. Evidenciando os esquemas destas escritas, para Laura, é necessariamente subordinada a alguns pressupostos da narradora: escrever interrompe o sangue aberto, portanto, não há espaço para metáforas:

Não é assim que eu sonhava escrever. Os livros sempre foram a janela por onde eu escapava desta mãe que, agora, enquanto escrevo com o sangue pingando, me espreita atrás da porta. Eu não sei fazer metáforas porque não compreendo metáforas. Para mim tudo é literal (BRUM, 2011, p. 15).

Aqui, é possível percebermos a insistência nas imagens sanguíneas, excessivas imagens de cortes e sangue emergem das construções descritivas que Laura afirma serem literais. Como resultado, enxergamos um corpo em constante agonia e fragmentação.

No caso de José, é possível interpretar que as referências a outras pessoas que fazem parte da história de sua vida e do passado de seu pai representam esse apego ao passado real, assim como as descrições de atos cotidianos na viagem à Parnaíba que o instiga às reflexões sobre a escrita e o pai, como é possível observar no seguinte trecho:

A ideia se aplica em minha aventura em Parnaíba. Caminho emparedado em uma trilha de instantes que não se explicam, nem se conectam. Falta quem os costure. Começo, então, a entender: o dicionário me estimula a fisgar pedaços de sentido. Eles se oferecem como frestas nas quais, se não chego a me mover, consigo ao menos respirar (CASTELLO, 2011, p. 159).

Laura afirma algumas vezes que o útero é para sempre, dessa forma, a escrita parece ser o espaço de um nascimento à força. A escrita é a busca pela separação, identidade, respiração. É a busca pelo “espaço autônomo” que a palavra literária oferece. Nos ensaios críticos de Blanchot, a literatura é interpretada como espaço da autonomia criativa, em que se sobressai a palavra em toda a sua extensão negativa:

a palavra não representa o mundo, mas apresenta o espaço literário, assim, a literatura se refere a si mesma.

Blanchot também teoriza sobre o nascimento da palavra e podemos aproximá-la do discurso de José: “As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso” (BLANCHOT, 2011, p. 89).

O protagonista de *Ribamar* tenta recuperar suas recordações para esquecê-las. Atravessa novamente a sua infância silenciada e reconstrói suas memórias para fazer a palavra, seja seu livro, seja seu acerto de contas com o pai: “Trabalho como um arqueólogo, que escapa sem saber o que vai encontrar” (CASTELLO, 2010, p.47). Desenterrando o passado, o personagem cai no abismo de si construído a partir de diferentes e dolorosas distâncias: a dele com o pai, a dele com o filho que deixou de ser: “Talvez não seja uma fuga, mas uma queda. Nesse caso, onde caio? Caio em mim” (CASTELLO, 2011, p. 80).

Escrever tem a ver com a solidão essencial, segundo Blanchot (2011). José afirma: “Talvez encontre dentro de mim o que o mundo me negou. Talvez só me reste isso: dormir e voar para dentro” (CASTELLO, 2010, p. 275). A escrita surge como desvio, como atalho. Assim complementa Blanchot: “Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. É passar do Eu ao Ele...” (BLANCHOT, 2011, p. 25). José, ao cair no abismo de si, renasce. Esses são os motivos pelos quais José escreve, para organizar suas lembranças em emaranhados de palavras, procurar suas ausências, dar sentido às suas rasuras. Novamente, podemos pensar nos escritos de Blanchot (2011):

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura, e de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém (BLANCHOT, 2011, p. 26).

A ausência do pai constrói da tragédia da falta em José. Uma história feita de vazios e construída a partir dele. Para Blanchot (2011): “A leitura faz do livro o que o

mar e o vento fazem da obra modelada pelos homens: uma pedra mais lisa, o fragmento caído do céu, sem passado, sem futuro, sobre o qual não se indaga enquanto é visto” (BLANCHOT, 2011, p. 210). Ao reescrever seu passado, José se inscreve nele, relê o passado, desgasta a imagem sólida do pai, tira-lhe o poder. Nesse sentido, para Gagnebin (2006):

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

O corpo de Laura também significa essa reconstrução, corpo-escrita, uma vez que os cortes que ela retalha em si compõem o tecido doloroso de seu corpo e informa: “Como meus braços bordados pelas cicatrizes de todas as tentativas de me separar do corpo de minha mãe. [...] Este ritual que agora pinga de mim como um fracasso. Eu corto corto corto e ainda não sei que existo. Continuo sem corpo” (BRUM, 2011, p. 15). Persistindo na tarefa do corpo que tece e procura desde os capítulos iniciais cercar o seu texto da disputa das outras vozes:

Minha mãe sabe. Acordei com sua voz dentro da minha cabeça. Não é assim. Você está contando tudo errado. Eu quero dar a minha versão. Eu tenho direito à minha voz nesta história. Meu coração disparou e por um não tempo fiquei paralisada de medo enquanto sua voz tentava empurrar a minha para a escuridão. Prometi deixá-la falar. E meus batimentos voltaram ao normal. Mas menti. Sou eu que falo. Desta vez, é a minha voz. As palavras são todas minhas. Minhas. A narradora agora sou eu. E, para ela, a história chegou ao fim (BRUM, 2011, p. 38).

Nesse sentido, a aproximação do fim e da morte da mãe seria também garantia da prevalência da sua própria voz e da emergência de uma identidade menos adoecida.

Como indicado no início desta seção, emprestamos o título do livro de Gagnebin (2006), mas pensando apenas no percurso ininterrupto que os verbos no infinitivo ali evocam. Entendemos que a crítica trata e opera reflexões histórico-filosóficas sobre a literatura de testemunho relacionada e produzida após a 2ª Guerra

Mundial, por exemplo, portanto, utilizá-las neste trabalho seria improdutivo e até mesmo tendencioso.

De todo modo, resgatamos o título no final do trabalho por interpretarmos que as construções narrativas vistas e analisadas até então podem ser aproximadas com essa sequência. Isto é, como vimos, ambos os personagens principais revisitam e alimentam o passado por motivos distintos que se assemelham, pois usam da memória (seja ela traumática ou não) para entender a dinâmica da relação que possuem com seus pais e consigo mesmo.

Lembram para escrever.

José escreve para desabafar, se despedir e enterrar o pai. Laura escreve para se dissociar da mãe, matá-la e finalmente existir.

Escrevem para esquecer.

É possível percebermos o esforço das narrativas de José e Laura, sempre orientadas pela tentativa de construção a partir das ruínas circulares da memória e da subjetividade. Assim, poderíamos encontrar os sentidos da experiência, *Uma Duas* e *Ribamar* sugerem que a escrita, ainda que sob o peso de uma legião infernal, reelabora um pacto do humano com seus demônios.

CONCLUSÃO

Os romances de José Castello e Eliane Brum possuem enredos semelhantes e fatores que podem ser aproximados. *Ribamar* é impulsionado por questões que envolvem os “fantasmas literários” – termo de Perrone-Moisés (2016), relações familiares conturbadas e a metaliteratura. Foi escrito primeiro como partitura, depois como carta, mas sempre amarrado a Kafka e ao pai. As obsessões são pertinentes e dialogam com o romance de Brum.

Uma Duas foi escrito com uma linguagem “crua”, aborda temas que são considerados “tabus” como parte da relação entre mãe e filha: abusos sexuais, pedofilia, estupro, depressão, automutilação, tentativas de suicídio, cárcere privado, interdição, sexualização infantil, infanticídio e eutanásia. São estes tabus que possibilitaram a análise da exposição da subjetividade das narradoras, os traumas contidos nas memórias e o acesso às ficcionalizações que a escrita proporcionou para as personagens.

O filho de Ribamar problematiza sua escrita confessional por meio das cartas e nos permite acesso às suas preocupações quanto aquilo que pretende escrever e, às suas frustrações enquanto, de fato, escreve. Essa aflição comparece no desespero de Laura, pois para ela a escrita é um modo de se libertar de sua mãe e de si mesma. Criar-se enquanto ficção é um processo que transita nos dois romances, filhos que precisam se desprender da sombra dos genitores: o filho “luta para existir” e a filha para “escapar do útero da mãe”.

Com o desenvolvimento deste trabalho, situamos as duas obras em questão no cenário da literatura brasileira contemporânea, apontamos os aspectos que as colocam em consonância com o restante da produção atual, assim como os fatores que as deixam distantes uma da outra. Afinal, são obras com elementos em comum, mas que não alinham diretamente. Esperamos que o trabalho possa vir a contribuir para futuros estudos.

Por fim, buscamos estabelecer nosso próprio caminho pelo tema da relação familiar na literatura e tentamos elaborar análises-interpretativas que trouxessem esses temas junto à representação da constituição familiar de cada obra. Pai e filho são incomunicáveis. Mãe e filha, às avessas, transbordam.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. A arqueologia do afeto em Ribamar, de José Castello. In: BARBERENA, Ricardo; CARNEIRO, Vinícius (Orgs.). *Das luzes às soleiras: perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea*. 1ed. Porto Alegre: Luminara Editorial, 2014, v. 1, p. 319-343.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria E. Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. V.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.114-119.
- _____. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: ____ *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p.137-164.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. de Marcos Santarrita Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Edição bilíngue. Trad. Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2012.
- BRUM, Eliane. *Uma Duas*. Rio de Janeiro: Leya, 2011.
- CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CASTELLO, José. *Ribamar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

EURÍPEDES. *Medeia, o melhor do teatro grego*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013 (tradução de Maio da Gama Cury).

FIORIN, José Luiz. *Interdiscursividade e intertextualidade*. In: BRAIT, Beth. Bakhtin: outros conceitos chave. São Paulo: Contexto, 2012. p.161-194.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. In Edição Eletrônica das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *Luto e melancolia*. Trad., introdução e notas: Marilene Carone. Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone e Urania Tourinho Peres. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *A interpretação dos sonhos*. In Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (W. I. de Oliveira, Trad.; Vol. 5). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900).

FUX, Jacques; RISSARDO, Agnes. Três romances em interseção: a matemática na prosa brasileira contemporânea. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, v. 22, nº1, p.167-183, 2013. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5373/4777, acesso em 16 de set. de 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p.107-118.

HIDALGO, Luciana. *Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas*. In: ALEA. Rio de Janeiro, v. 15, nº1, p.218-231, jan/jun 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>, acesso em 16 set. de 2019.,

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KAFKA, Franz. *A metamorfose e O veredicto*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2014.

_____. *Carta ao pai*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de angústia*. Trad. Eduardo Nunes Fonseca e Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 2007.

KOKIS, Sérgio. *Franz Kafka e a expressão da realidade*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LAJOLO, Marisa. Uma outra carta para um outro pai. In: PEREIRA, Helena Bonito (Org.). *Ficção Brasileira no século XXI: terceiras leituras*. São Paulo: Marckenzie, 2013. p.137-149.

LE BRETON, David. *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MAIA, Ana Paula. *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MARTINS, Ana Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese de doutorado. Porto Alegre: PUC/RS, 2013.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

Ribamar: José Castello (Bate papo Sesc) (2012), parte 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o6RG6CJ34cw>, acesso em: 16 de set. de 2019.

SCHØLLHAMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SELIGMANN-SILVA Márcio. Apresentação da questão: a história do trauma. In: _____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p.45-58.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.

WEY, Beatriz. *A literatura kafkiana e a percepção do mundo moderno*. Tempo da Ciência, Toledo, v. 19, n. 38, p.159-173, 2014.