



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

RENATA DA SILVA DIAS PEREIRA DE VARGAS

**ENTRE O *DIÁRIO* E O *ANUÁRIO*:
A *QUEDA* ECOA NO *APOCALIPSE***

FLORIANÓPOLIS

2021

RENATA DA SILVA DIAS PEREIRA DE VARGAS

**ENTRE O *DIÁRIO* E O *ANUÁRIO*:
A *QUEDA ECOA* NO *APOCALIPSE***

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo.

FLORIANÓPOLIS

2021

Ficha de identificação da obra

Vargas, Renata da Silva Dias Pereira de
ENTRE O DIÁRIO E O ANUÁRIO: A QUEDA ECOA NO
APOCALIPSE
/ Renata da Silva Dias Pereira de Vargas ; orientador,
Raúl Héctor Antelo , 2021.
448 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa
de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Michel Laub. 3. Diário. 4. Almanaque.
5. Anacronismo. I. , Raúl Héctor Antelo. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

RENATA DA SILVA DIAS PEREIRA DE VARGAS

**ENTRE O DIÁRIO E O ANUÁRIO:
A QUEDA ECOA NO APOCALIPSE**

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Rita Lenira Bittencourt - UFRGS

Profa. Dra. Maria Aparecida Barbosa - UFSC

Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes - UFSC

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina.

Prof. Dr. Pedro Falleiros Heise
Coordenador do Programa

Prof. Dr. Raúl Hector Antelo
Orientador

Florianópolis

2021

Este trabalho é dedicado à minha mãe, espero que esteja orgulhosa.

AGRADECIMENTOS

Ao maior e primeiro responsável por eu estar me tornando Doutora, meu mestre, professor Raúl Héctor Antelo que generosamente me aceitou no programa. Doutor Antelo dividiu comigo parte de sua imensa sabedoria, me orientou por esses quatro anos e meio, e possibilitou a realização de um sonho. Suas aulas foram brilhantes e me mostraram caminhos que eu jamais pensara conhecer.

Aos professores doutores que participaram dessa empreitada e me ajudaram a encontrar novos horizontes, que me iluminaram na qualificação, Luz Rodriguez Carranza e Maria Aparecida Barbosa. Aos integrantes da banca de defesa que gentilmente aceitaram o convite para contribuir nessa fase importante, Rita Lenira Bittencourt, Ricardo Gaiotto de Moraes e, novamente, Maria Aparecida Barbosa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC pela organização e esclarecimentos e ao coordenador Professor Doutor Carlos Eduardo Schmidt Capela.

Ao meu marido, companheiro, parceiro há mais de vinte anos, Jorge Paulo de Vargas que, com seu amor e sua grandiosidade, me incentivou a continuar me especializando, me apoiou mesmo estudando longe de casa, me amparou nas dificuldades, sempre esteve a meu lado sem nunca questionar minhas escolhas, muitas vezes abdicando dos próprios desejos.

À minha amada filha Valentina Sophia pela paciência, pela motivação, pelo sorriso, pelos beijinhos, por sempre estar do meu lado, me perdoa por não ser sempre presente, um dia você vai entender que o exemplo também é uma forma de educar e que lutar e perseverar faz parte do crescimento.

Às minhas queridas irmãs Roberta e Bianca pelo incentivo, pelas horas de alegria, me desculpem pelas ausências, em todas elas eu nunca me esqueci de vocês.

À minha sogra Jandira por cuidar de mim, da minha filha, do meu marido, pela amizade e por sempre estar por perto, você é a outra mãe que Deus me deu.

*Verum, sine mendatio, certum et verissimum:
Quod est inferius est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod
est inferius, ad perpetranda miracula rei unius.
Et sicut res omnes fuerunt ab uno, meditatione unius, sic omnes res natae ab hac
una re, adaptatione.
Pater eius est Sol. Mater eius est Luna, portavit illud Ventus in ventre suo, nutrix
eius terra est.
Pater omnis telesmi totius mundi est hic.
Virtus eius integra est si versa fuerit in terram.
Separabis terram ab igne, subtile ab spisso, suaviter, magno cum ingenio.
Ascendit a terra in coelum, iterumque descendit in terram, et recipit vim
superiorum et inferiorum.
Sic habebis Gloriam totius mundi.
Ideo fugiet a te omnis obscuritas.
Haec est totius fortitudinis fortitudo fortis, quia vincet omnem rem subtilem,
omnemque solidam penetrabit.
Sic mundus creatus est.
Hinc erunt adaptationes mirabiles, quarum modus est hic. Itaque vocatus sum
Hermes Trismegistus, habens tres partes philosophiae totius mundi.
Completo est quod dixi de operatione Solis.*

RESUMO

Esta tese, após uma breve revisão sobre a gênese e o desenvolvimento do diário e do almanaque, bem como a respeito das principais características desses gêneros, examina o romance *Diário da queda* (2011) e o almanaque *Anuário Apocalipse? Todavia* (2018), de Michel Laub, principalmente em relação à autoria. À luz de considerações teóricas formuladas Didi-Huberman, principalmente em *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2000), e dos conceitos de Walter Benjamin sobre materialismo histórico e messianismo, o estudo mostra como Laub utiliza de suas produções para discutir a sociedade. Outrossim, as diferentes especificidades do texto são analisadas com base em teóricos como Giorgio Agamben, Hannah Arendt, Michel Foucault, Hans Ulrich Gumbrecht, Andreas Huyssen, Reinhart Koselleck, Peter Sloterdijk, Jacques Rancière e outros. Laub explora as estratégias jurídicas e de mercado que se articulam, juntamente com o Estado, para manter o *stablishment*. Nesse sentido, apresenta novos paradigmas com base em mecanismos que caracterizam diversas tradições, introduzindo elementos que remontam às discussões de autoria, evidenciadas em *Os protocolos dos sábios de Sião* (de autoria e data duvidosa) e *Pierre Menard, autor do Quixote* (1939), de Jorge Luis Borges. Durante as leituras, é possível perceber reflexões sociais e políticas nas duas obras, principalmente as relacionadas com os historicamente excluídos, tais como mulheres, negros, indígenas, comunidade LGBTQIA+, judeus, pobres. A partir de temas como preconceito, xenofobia, machismo, homofobia, *fakenews*, pretende-se discutir o papel da arte e a função da literatura que convida os marginalizados a se rebelarem.

Palavras-chave: Michel Laub. Diário. Almanaque. Anacronismo.

ABSTRACT

This thesis, after a brief review of the genesis and development of the diary and the almanac, as well as the main features of these genres, examines the novel *Diário da queda* (2011) and the almanac *Anuário Apocalypse* (2018), by Michel Laub, mainly as concerns authorship. In light of theoretical perspectives by Didi-Huberman, mainly in *Before theTime: The History and Anachronism of Images* (2000), and Walter Benjamin's concepts on historical materialism and messianism, the study shows how Laub uses his productions to discuss society. Furthermore, the analysis of the different specificities of the texts will be illuminated by Giorgio Agamben, Hannah Arendt, Michel Foucault, Hans Ulrich Gumbrecht, Andreas Huyssen, Reinhart Koselleck, Peter Sloterdijk and others. Laub explores legal and market strategies that work together with the state to maintain the establishment. In this sense, he presents new paradigms based on mechanisms that characterize different traditions, introducing elements that go back to authorship discussions, as evidenced in *The Protocols of the Wise Men of Zion* (of doubtful authorship and date) and *Pierre Menard, Author of the Quixote* (1939), by Jorge Luis Borges. While reading both works, social and political reflections emerge, especially those related to the historically excluded, such as women, blacks, indigenous people, the LGBTQIA+ community, Jews, the poor. Based on themes such as prejudice, xenophobia, chauvinism, homophobia, fakenews, the role of art and the function of literature that invite the marginalized to rebel are highlighted.

Keywords: Michel Laub. Diary. Almanac. Anachronism.

Sumário

PENTATEUCO.....	11
1 GÊNESIS.....	25
1.1 HAJA LUZ.....	25
2 ÊXODO.....	54
2.1 MOISÉS.....	54
3 LEVÍTICO.....	80
3.1 MUNDOS EM EXTINÇÃO.....	81
4 NÚMEROS.....	145
4.1 MUNDOS EM TRANSFORMAÇÃO.....	146
5 DEUTERONÔMIO.....	248
5.1 NOVAS VOZES, NOVAS VERDADES.....	249
PROCOLOS DOS SÁBIOS DE SIÃO.....	299
NOVA JERUSALÉM.....	400
ANEXOS.....	410
REFERÊNCIAS.....	430

PENTATEUCO

Pentateuco, ou Torá, é o livro dos judeus, conhecido também como parte do velho testamento. É composto por cinco livros: Genesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio. E por que escolher esse título para minha introdução? Os dois livros que analiso nessa tese têm relação com o pentateuco. *Diário da queda* é um romance de Michel Laub no qual o patriarca da família é um judeu sobrevivente ao Campo de Concentração de Auschwitz, embora seguidor das leis judaicas, por não conseguir conviver com a culpa por sobreviver enquanto seus pares morreram, comete suicídio. *Apocalipse?* é o almanaque editado por Michel Laub, o título remete a probabilidade de o mundo talvez não conseguir sobreviver a onda de catástrofes, de corrupção, de homens inescrupulosos, de uma sociedade hipócrita, e da grande e antiquada prática de preconceito desenfreado. Embora não faça parte do Pentateuco, o Apocalipse é o último livro da Bíblia, e nele, supostamente, há a previsão de como será o fim dos tempos.

Michel Laub é escritor, editor e jornalista, nasceu em 1973, em Porto Alegre. Formado em Direito pela UFRGS, cursou jornalismo na PUC-RS, mas não concluiu. Trabalhou nas revistas Carta Capital e Republica, na Bravo! ficou por oito anos, chegando a ser diretor de redação. Foi coordenador e diretor do Instituto Moreira Salles.

A busca da identidade é um tema que sempre retorna em suas obras. Os personagens vivem diante de conflitos internos que os impedem de ter uma vida plena. Esses personagens revisitam o passado a fim de encontrarem respostas para seus impasses cotidianos. Nem sempre o resultado é satisfatório, pois o passado pode se chocar com o presente dos personagens.

A experiência de Laub como jornalista tornou-o um escritor com muito estilo, sem as convencionalidades do texto objetivo. O resultado como escritor de ficção é fruto de seu longo trabalho como editor, que o fez ler e analisar muito a boa literatura e lhe forneceu uma base crítica respaldada nos melhores escritores brasileiros. O autor utiliza uma linguagem direta, algumas vezes coloquial e até chula. Em geral, os parágrafos são curtos e sintetizados, e há uso de discurso direto

e indireto. Seus livros provam isso, pois dificilmente passam muito de cem páginas, talvez também por causa do mercado editorial que não facilita o custeio e divulgação de obras muito longas.

A narrativa do autor é muito atual, trazendo à tona discussões necessárias para a sociedade, como a sexualidade, a infidelidade, a hipocrisia, o feminismo, o machismo, a ideologia de gênero, o preconceito, a violência e os distúrbios sociais. As obras expõem conscientemente os vestígios que levaram a sociedade a permanecer por tanto tempo calada e, ao mesmo tempo, doente. O autor tem consciência da importância de sua experiência como jornalista e da distorção das notícias e suas repercussões. Ele percebeu nos últimos anos que nem sempre dá para separar literatura e política, embora não se considere um autor engajado, tem se convencido de que a última eleição abriu abismos entre as pessoas, principalmente porque votaram contra questões que para ele são essenciais e humanísticas, escolheram um candidato abertamente contra as minorias. E esse tema tem se tornado cada vez mais constante nas obras do autor.

Laub é claramente um autor de esquerda, a favor da redistribuição de renda e justiça social, e isso se reflete em seus livros. Algumas vezes, ele utiliza a ironia para tratar de certos temas sensíveis, em outras, expõe diretamente seus pensamentos através da fala de personagens e narradores. É possível concluir, através de seus livros, que, para ele, apenas quando olhamos para dentro, retrabalhando e reconfigurando nossa própria identidade é que conseguimos nos encontrar, e também que é necessário um desabamento interior para se reconstruir um novo ser, que possa ressurgir para exigir melhores condições de vida. Por meio de seus textos, podemos perceber que somente por meio da revolução é que conseguiremos alcançar alguma mudança efetiva. Nem sempre os personagens conseguem essa libertação, mas a discussão está ali, em uma fala do personagem, em um sarcasmo. Somente o fato de a obra abrir-se a essas discussões já possibilita ao leitor também questionar e refletir sobre seu papel na sociedade, e isso aparece mais claramente no *Anuário* *Todavia* 2018/2019, editado por Michel Laub, além deste, o autor publicou sete romances e um livro de contos.

O primeiro, *Não depois do que aconteceu* (1998), é apresentado por Luiz Antônio de Assis Brasil, escritor e professor, que nos introduz ao clima aparentemente banal do homem comum, mas o texto tem uma profundidade que permite refletir sobre a consciência das ações do sujeito diante de uma sociedade cínica que perdeu, há muito tempo, a solidariedade. O livro traz onze contos, todos com uma linguagem direta e concisa, os personagens são pessoas que podemos encontrar todos os dias, que trabalham, que superam traumas, que lutam por mudanças, que querem uma vida melhor. Perto do restante da produção de Laub, essa é uma literatura ainda um pouco ingênua, a obra do autor veio num crescente de consciência e engajamento. Nos contos, apesar das tentativas, os personagens não superam suas próprias perspectivas e não percebem suas limitações. O professor e crítico literário Miguel Sanches Neto escreveu o posfácio, no qual relata suas impressões a respeito da obra, ele enfatiza o papel do leitor para preencher as entrelinhas e enxergar além da superfície do texto. Em sua opinião, os personagens são anônimos que vivem oprimidos em suas relações e tentam lutar por independência.

Seu primeiro romance *Musica anterior* (2001) ganhou o prêmio Érico Veríssimo. Nele já é possível perceber as características que foram se consolidando na obra de Laub: os parágrafos curtos, a numeração dos capítulos, o suspense na narrativa, os personagens em crise que revisitam o passado para enfrentar o futuro, a inconfiabilidade da memória e a fatalidade. Nessa obra, o personagem/narrador encontra-se num casamento desgastado e sem perspectiva, o casal não pode ter filhos porque o homem é estéril. Na tentativa de restaurar o matrimônio, o personagem reflete sobre as dificuldades afetivas que sempre rodearam sua família, e as relações tumultuadas com o pai e o irmão, que vão interferir em sua vida pessoal e profissional.

Em 2004, Laub escreveu *Longe da água*, nele, o narrador acabou de perder a esposa Laura em um acidente de carro, ele se sente culpado e justifica isso lembrando que seu amigo Jaime também morreu sem que ele pudesse fazer nada. Ele reconta o passado e acha que deveria ter salvado o colega, mas teve medo. Da mesma forma, pensa que poderia ter evitado o acidente da esposa se nunca tivesse ficado com ela e se Jaime não tivesse morrido, pois era namorado

de Laura. O narrador percebe que não sabe o que vai fazer de sua vida após a morte da esposa. Nesse romance, pela primeira vez, temos um narrador ligado à arte da escrita, ele fez faculdade de Letras e trabalha em uma editora. Ele está nesse emprego por indicação de um antigo professor, desde que se mudou para São Paulo.

Laub foi bolsista da Fundação Vitae quando escreveu *O segundo tempo* (2006). Narrado também em primeira pessoa, fato que vai se tornando uma marca do autor. Os capítulos são numerados, como nos anteriores, e a linguagem vai se consolidando: parágrafos curtos, diálogos concisos, suspensão da narrativa para prender o leitor e introduzir novos personagens. Nessa história, o protagonista se vê numa encruzilhada: fugir e viver sua vida após o divórcio dos pais, ou ficar com seu irmão nesse momento tão difícil. Aqui também os relacionamentos tóxicos são trazidos ao debate: a mãe é suicida e usa isso para tentar segurar o casamento, o pai tem uma amante e é extremamente grosseiro com a esposa. O narrador, como irmão mais velho, está num impasse, quer se afastar de tudo isso, mas se sente culpado em deixar o irmão. Ele não respeita o pai, que sempre foi infiel e aceita a coação da esposa com medo de que ela tente novamente se matar; nem tampouco a mãe, que não se valoriza, ela não aceita que seu casamento acabou há muito tempo e se rebaixa a uma chantagem emocional com o intuito de manter o marido.

Em *O gato diz adeus* de 2009, novamente o tema do suicídio aparece. Um casal tem uma relação conturbada, a mulher trai o protagonista para ficar com o antigo orientando de seu marido, agora professor recém empossado graças à participação do traído em sua banca. O protagonista, ao descobrir que a mulher está grávida, duvida que possa ser o pai e diz para ela fazer um aborto. Ela não aceita e vai viver com o amante, que a aceita completamente e torna-se o pai da menina. Quando adulta, a filha descobre que é filha de outro ao comprar um livro e ver a história de sua mãe ali escrita. Ela culpa o pai verdadeiro pela morte da mãe, que se suicidou quando ela ainda era um bebê, sua mãe não superou a separação e foi vencida pela depressão. Nesse romance há mudanças no formato, o livro tem vários narradores e é montado como uma série de depoimentos nos quais cada um conta o seu lado da história. O protagonista é professor e escritor e as falas dos

personagens se alternam com trechos do livro autobiográfico que ele escreveu e a filha leu.

Diário da queda (2011) é o quinto romance do autor, do qual tratarei mais especificamente nesse trabalho. É a mais famosa de suas obras e lhe rendeu, além de prêmios, um lugar de destaque na literatura atual brasileira, consolidando o reconhecimento da excelente obra do autor.

Em 2013, lançou *A maçã envenenada*, que repete o formato do romance anterior, com parágrafos curtos e numerados. A história começa falando de suicídio. O narrador é um homem de quarenta anos que conta como duas tragédias marcaram sua juventude e mudaram os rumos de sua vida. Aos dezoito anos, o protagonista tocava guitarra, escrevia músicas e tinha uma banda. Ele conhece sua primeira namorada, que se torna a vocalista da banda. A mãe da garota cometeu suicídio batendo com o carro em uma árvore, esse fato antecipa o que poderá acontecer. O casal briga por ciúmes, a namorada vai a São Paulo para um show com o melhor amigo do rapaz, ela cheira um tubo inteiro de lança perfume e morre de parada cardíaca. O protagonista sente-se culpado por não ter ido encontrá-la no show. Dois meses depois de sua morte, ele recebe um cartão pré-agendado da namorada morta, se embriaga em um bar e bate o carro em um caminhão de bombeiros. Acontecimento parecido com o da mãe de sua antiga namorada e também com a esposa do protagonista de *Longe da água*. Por pouco o protagonista não acaba paraplégico, ele passa dois meses de cama. Quando mais velho, ele revisita o passado para refletir sobre os traumas que moldaram sua vida e sua personalidade.

O sétimo romance de Laub foi publicado em 2016, *O tribunal de quinta feira*. Nele, um homem de meia idade vê sua vida ser escancarada. Após o fim de seu casamento, sua ex-mulher expõe na internet as conversas que ele tinha com seu amigo gay e aidético. É uma vingança pelo fato de o personagem estar namorando uma moça vinte anos mais nova. O problema da exposição está no fato de, por se tratar de conversas íntimas, os dois amigos usarem um discurso machista, preconceituoso e, por vezes, homofóbico, que não reflete o que realmente os personagens pensam. É uma conversa informal e sarcástica entre dois homens que

achavam estar protegidos e não esperavam ser julgados e punidos por falarem bobagens. O tema principal do romance é o linchamento público, o quanto estamos sempre prontos a julgar pelas redes sociais quaisquer ações cometidas por outrem, sem mostrar a cara. O protagonista cometeu erros, mas a quem é dado o direito de condená-lo? Quem é moralmente capaz de julgar e condenar alguém publicamente? Ninguém.

As obras de Michel Laub são repletas de relacionamentos tóxicos, principalmente com personagens mulheres tachadas pelos narradores como desequilibradas psicologicamente. Esse pequeno resumo da obra do autor mostra o quanto os temas de seus romances tornaram-se mais urgentes e atuais, tratando de assuntos polêmicos, muitas vezes dolorosos e até considerados tabu. Essa mudança temática não muda o fato de as histórias serem atemporais, pois tratam de sentimentos humanos universais, são histórias que realmente não datam, principalmente por serem narradas no passado.

As narrativas são não-lineares, contadas a partir do presente e do fim, em direção ao passado, e não no momento em que as coisas acontecem. As histórias se passam sempre no passado, quando os narradores conseguem, a partir do agora, refletir sobre como e por que tudo aconteceu. Eles já têm uma opinião formada a respeito e não há para eles alguma surpresa a respeito do que acontece. Diferente de uma narrativa na qual as coisas acontecem conforme o narrador vai contando, e os personagens e o leitor têm acesso aos acontecimentos juntos. Talvez por isso faça sentido nos romances de Laub a narrativa não-linear, o narrador já sabe o final, mas o leitor não, para manter a expectativa, muda a ordem dos acontecimentos e surpreende o leitor.

A obra *Diário da queda* é relativamente nova (2011), muito já foi escrito sobre ela, os trabalhos de análise, pesquisas científicas e críticas literárias se debruçam basicamente sobre memória e esquecimento, o exercício da escrita, metalinguagem, narrativa transcultural e desterritorialização, diferença entre experiência pessoal e experiência histórica, as presenças do luto e da melancolia, bem como a construção da literatura com temática nazista.

Foram produzidas, entre dissertações e teses, dezesseis pesquisas sobre Michel Laub. A respeito de *Diário da queda* (2011), especificamente há quatorze trabalhos. Esse livro é o mais expressivo do autor e foi publicado também na Alemanha sob o título *Tagebuch eines sturzes*, e recebeu o Prêmio Brasília de Literatura, o Prêmio Bravo/Bradesco e foi indicado ao Prêmio Portugal-Telecom. Laub está na lista dos melhores escritores jovens do Brasil, organizada pela revista Granta (UK).

Para o levantamento da fortuna crítica da obra, farei uma breve exposição das pesquisas que foram realizadas a respeito dessa obra, seus autores, ano de publicação e assuntos pertinentes, a organização está em ordem cronológica:

Em 2013, Jessica Sabrina de Oliveira Menezes, defendeu sua dissertação na Universidade Federal de Pernambuco, sob o título “*A chave da casa*, de Tatiana Salem Levy e *Diário da queda*, de Michel Laub: Notas da inscrição do judaísmo na literatura brasileira contemporânea”, na qual observa os personagens que possuem ascendência judaica, e que sentem a necessidade de escrever sobre a condição de exilados e desterritorializados, por meio da escrita contemporânea que se centra na identidade do sujeito.

Pamella Terezinha Souza de Oliveira Costa Almeida, na Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2015, apresentou a dissertação “Ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais: o retorno do autor e a autoficção na literatura brasileira contemporânea”. Nela também são comparadas as obras *A chave de casa* e *Diário da queda*, mas sob a perspectiva da autoficção teorizada por Serge Doubrovsky. A pesquisadora analisa como o autor se traveste de personagem quando cria uma narrativa sobre um escritor.

A dissertação de mestrado de Monica Klen Azevedo, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul: “O narrador de *Diário da queda*, de Michel Laub e a representação da memória na narrativa contemporânea”, mostra como a literatura apresenta o passado e o presente sob o testemunho individual e coletivo do

Holocausto¹. A autora leva em consideração os traumas para analisar a composição do narrador contemporâneo distante do tempo dos fatos narrados.

Em 2016, a tese “Contradições do contemporâneo: a memória, o nacional e o universal em *O sol se põe em São Paulo e Diário da queda*”, de Gisele Novaes Frighetto (USP), propõe um estudo da memória nacional e universal nos dois romances, por meio da narração subjetiva de descendentes de imigrantes. A autora utiliza Karl Erik Schøllhammer como base teórica para averiguar o realismo efetivo e o realismo traumático nessas obras, dentro da pós-Modernidade.

Leila Aparecida Cardoso de Freitas Lima, na Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, apresentou a dissertação “O narrador-protagonista em Michel Laub: o *Diário da queda da Maçã envenenada*”, no ano de 2016. O trabalho averigua a focalização autodiegética defendida por Gérard Genette, analisando a presença do fluxo de consciência, a fim de provar que o narrador da enunciação no presente difere do narrador enunciado no passado.

A tese de Marcelo Andrade Viana defendida em 2017 na UFMG sob o título “Ressonâncias do trágico no campo contemporâneo: uma leitura de *Diário da queda*, de Michel Laub”, traz uma investigação da relação entre o trágico e o contemporâneo que habita a narrativa do autor por meio de um sujeito trágico.

Claudia Aparecida Dans Dias, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, apresentou em 2017 a dissertação “A autoficção em *Diário da queda*, de Michel Laub”. A pesquisa consiste em analisar o desaparecimento da fronteira entre ficção

¹ O termo é utilizado pela pesquisadora, mas no decorrer desta pesquisa utilizarei o termo Genocídio, pois Holocausto tem o significado de sacrifício como expiação, o que claramente não ocorreu com os judeus que foram sistematicamente assassinados. Segundo a teoria de Giorgio Agamben: “Deste ponto de vista, querer restituir ao extermínio dos hebreus uma aura sacrificial através do termo “holocausto” é uma irresponsável cegueira historiográfica. O hebreu sob o nazismo é o referente negativo privilegiado da nova soberania biopolítica e, como tal, um caso flagrante de *homo sacer*, no sentido de vida matável e insacrificável. O seu assassinato não constitui, portanto, como veremos, nem uma execução capital, nem um sacrifício, mas apenas a realização de uma mera “matabilidade” que é inerente à condição de hebreu como tal. A verdade difícil de ser aceita pelas próprias vítimas, mas que mesmo assim devemos ter a coragem de não cobrir com véus sacrificiais, é que os hebreus não foram exterminados no curso de um louco e gigantesco holocausto, mas literalmente, como Hitler havia anunciado, “como piolhos”, ou seja, como vida nua. A dimensão na qual o extermínio teve lugar não é nem a religião nem o direito, mas a biopolítica”. (AGAMBEN, 2002, p. 121)

e verdade, evidenciando a discussão da autoficção. A autora aborda as principais teorias envolvidas em polêmicas e contradições que aproximam o romance da ficção e o afasta do relato histórico.

A tese “Autoficção e outras modalidades híbridas em romances de Chico Buarque e Michel Laub”, de Giovana dos Santos Lopes, apresentada em 2017 na Universidade Presbiteriana Mackenzie, analisa *O irmão alemão* (2014) e *Diário da queda* sob o prisma da autoficção e da autobiografia, formando um híbrido. A autora debate a mescla entre real e ficcional de acordo com as teorias de Serge Doubrovsky, Phillipe Lejeune e Manuel Alberca.

Felício Laurindo Dias, em 2017, apresentou a dissertação “Considerações sobre uma teoria em ruínas: o olhar trágico na ficção de Michel Laub”, na UERJ. Nela, o pesquisador analisa a ficção contemporânea como mote para repensar o trágico e narrar experiências relacionadas a eventos traumáticos, e também refletir sobre a forma de leitura da história coletiva. Os críticos que utiliza para teorizar o trágico na contemporaneidade são Terry Eagleton, Eric Hobsbawn e Walter Benjamin.

Na UFRGS, em 2017, Gabriel Felipe Pautz Munsberg apresentou a dissertação “Representações do inenarrável: memória e escrita em *Passo de caranguejo*, de Günter Grass, e *Diário da queda*, de Michel Laub”. A pesquisa aborda a recuperação de experiências traumáticas por meio de romances contemporâneos, os personagens analisados passaram por eventos traumáticos e utilizam a escrita para compreender o passado e o presente. O autor utiliza teorias intertextuais, literárias e não-literárias.

Vera Lopes da Silva (UERJ) defendeu a tese “A escrita como objeto de si: uma vertente na literatura contemporânea” (2017), com um estudo de dez obras literárias – *Diário da queda* está entre elas – que manifestam, de alguma forma, a desconfiança em relação ao trabalho do escritor. A pesquisadora faz estudos comparativos dentro de uma vertente contemporânea e analisa as vozes discursivas dos narradores como impulso para o entendimento do desconforto sobre si.

Em 2017, na Universidade Federal de Juiz de fora, Alice Cardoso Ferreira defendeu a tese “Casa da linguagem: identidades arruinadas e a literatura judaico-brasileira no século XXI”. A pesquisadora analisa as produções literárias com temática judaica, fruto dos movimentos imigratórios para o Brasil. Entre outros romances, *Diário da queda* é discutido sob o ponto de vista da literatura de testemunho e memória, e a possibilidade de transmissão para as próximas gerações. As teorias utilizadas para sua defesa são de Marianne Hirsch, Giorgio Agamben e Walter Benjamin.

A dissertação “Ética e estética na (auto) ficção de Michel Laub e Imre Kertész”, defendida em 2018 na UFES por Bruno Jesus Bianchi, objetiva debater as articulações entre ficção, autobiografia e memória. Celebra a figura autoral como forma de manter a memória dos traumas e rememorar o Genocídio, e também a responsabilidade de sobrevivência do personagem-narrador.

Em 2018, Barbara Luiza Vilaça dos Santos, apresentou a dissertação “Páginas da memória: a escrita do trauma em *Diário da queda*, de Michel Laub”, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Nela, a autora estuda o enredo e a forma, articulando-os com o trauma e a memória, essa análise sugere um espelhamento e um movimento cíclico que se repete entre os personagens, mesmo que de forma fragmentada.

Há também inúmeros artigos científicos publicados em congressos, muitas críticas publicadas em jornais, dezenas de entrevistas em sites e programas televisivos. A maior parte trata da autoficção, da autobiografia e da narrativa judaica e contemporânea.

Em 2018, Michel Laub edita o *Anuário* *Todavia 2018/2019 Apocalipse?*. Com essa coletânea de ensaios, imagens, fotos, pinturas, críticas e narrativas ficcionais, antecipa, já no título, questões que seriam discutidas amplamente no ano de 2019 e viriam a se concretizar em 2020. E se o tempo é o foco dessa pesquisa, eu não poderia deixar de analisar esse livro que, de certa forma, questiona a relação do tempo ao apresentar textos diversos, de anos diferentes, em um único anuário, lançado antes mesmo de o ano de 2019 iniciar.

Nesse sentido, opto pela vertente anacrônica que rodeia tanto *Diário da queda*, quanto *Apocalipse?*, pressupondo a fragmentação e a montagem, supondo também a potência do falso teorizada por Agamben. Para tanto, é interessante ler os fragmentos do Almanaque “como se fossem” de Laub, pois ele os encomendou, leu, selecionou, traduziu, montou. A fim de recuperar o aspecto criativo e encontrar continuidades entre *Diário da queda* e *Apocalipse?*, abrindo o horizonte para o novo como duas formas de medir o tempo.

Como em *Pierre Menard, autor do Quixote*², a partir do momento que um texto é retirado de seu contexto inicial e transportado para um outro suporte, com nova data de publicação e junto a outros processos criativos, torna-se uma nova obra artística. Não apenas uma nova recepção, mas uma ressignificação. Michel Laub, ao organizar a coletânea do Almanaque, transforma tudo que nela está incluída em uma obra própria, sua, remontada anacronicamente. Da mesma forma, os personagens de *Diário da queda* leem os escritos de seus antepassados em momentos diferentes, o que torna suas produções únicas em cada temporalidade.

A diferença da minha pesquisa está no fato de levantar questionamentos em relação à dialética passado e presente que rodeiam a formação e a transformação dos personagens. Há uma contingência em armar cenas a partir das ruínas, por isso, a necessidade do anacronismo como possibilidade de renovar a abordagem estética desta obra, fugindo da historicidade sucessiva, a fim de reconhecer tempos e contratempos que perfazem *Diário da queda* e *Apocalipse?*

Para tanto, faz-se necessário elencar alguns estudiosos que se debruçaram, entre outras coisas, sobre o tempo. Essas escolhas conceituais nem de longe dão conta de toda a amálgama relativa ao tempo, mas decisões devem ser tomadas e opções acabam por serem feitas. Levando em consideração que a literatura é o caminho pelo qual o ser se manifesta, é a única que guarda o espírito

² Conto de Jorge Luis Borges escrito em forma de crítica literária, mas por meio da fantasia, ironia e humor. Seu narrador/visor considera o “Quixote de Mernard” muito mais rico do que o “Quixote de Cervantes” original, dado que Mernard está a luz de conhecimentos posteriores a 1602. Mesmo o texto sendo exatamente igual.

do tempo, faz sentido optar por autores que, de alguma forma, integraram em suas obras o tempo e a literatura.

Meu objetivo é mostrar como a literatura lê o tempo, como seus personagens conseguem interpretar e compreender todas as possibilidades de datação, considerando os lapsos, os arquivos, a recepção.

Minha tese baseia-se no fato de que a literatura possibilita, por meio da leitura e da reinterpretação, voltar ao passado, explorá-lo, compreendê-lo, modificá-lo. Uso como exemplo o romance de Michel Laub *Diário da queda*, seus três personagens se enveredam pelos caminhos da escrita e a cada nova geração que lê essas produções, as recebe de modo diferente, iluminando novas alternativas, o que proporciona a mudança não somente da visão sobre o passado, mas também o próprio passado.

Cada geração tem uma recepção diferente, pois tem experiências ímpares, repertório diverso e conhecimento de mundo único. Fato que permite olhar para os acontecimentos de seus antepassados de maneira singular, na iminência de transformá-los.

Outro exemplo a ser explorado é o almanaque *Apocalipse?* que no título profetiza o fim dos tempos e antecipa o ano seguinte ao que foi publicado, ironizando a forma como lemos o tempo. Parto dessa premissa para refletir a respeito da possibilidade de essa viagem ocorrer através da literatura. Martin Heidegger e Walter Benjamin têm juízos divergentes em relação ao tempo, mas ambos importantes para refletir sobre o processo temporal e tirá-lo do plano físico para trazê-lo aos campos da filosofia e da literatura.

Heidegger defende que a datação do tempo ocupado deve seguir um relógio natural e não somente os marcadores físicos do tempo, e que a medição deve acompanhar a temporalidade da presença, fazendo com que o relógio marque o tempo independente do dia e da observação de cada um, sendo esse relógio a própria presença.

Benjamin, por sua vez, acredita na chance de o passado ser trazido ao presente pra resignificá-lo, permitindo relações atemporais que oportunizem novas interpretações e concebendo uma visão metafísica do tempo. Didi-Huberman vai além e defende a fusão entre as duas teorias: o tempo deve ser parado, recortado, recolocado, a fim de viabilizar constelações únicas novas e surpreendentes.

É necessário compreender as concepções de tempo, para a física, para a filosofia, para a literatura, a fim de permitir o entendimento de como o tempo se manifesta na obra de Michel Laub, mais precisamente em *Diário da queda*. Da mesma forma, é preciso analisar o *Almanaque Todavia 2018/2019* para configurar como se dá essa teia ficcional, e como suas escolhas narrativas se entrelaçam com suas escolhas editoriais, bem como problematizar questões autorais.

No primeiro capítulo, “Gênesis”, apresento uma revisão de literatura focada no anacronismo sob o prisma de Didi-Huberman que entende a arte como não apenas uma marca de seu tempo, mas também seu resignificado a cada momento histórico na qual é contextualizada e reanalisada, e Walter Benjamin, que analisa o passado para compreender o presente e assegurar o futuro. No segundo capítulo, “Êxodo”, há a historicização dos diários e almanaques no decorrer dos séculos, sua importância cultural e possíveis influências nas produções contemporâneas. Da mesma forma, discuto os limites entre biografia, autoficção e autobiografia, gêneros certamente aparentados e repetidamente confundidos e entrelaçados.

O terceiro capítulo, “Levítico”, engloba textos e imagens que se relacionam com as práticas sexuais, alguns de seus fundamentos e explicações que cercam certos comportamentos; e reflexões a respeito da formulação de leis, seu cumprimento e a injustiça e a arbitrariedade que as cercam. O capítulo quatro, “Números”, trata das questões de imagem, sua construção e manipulação; e a busca da identidade e da autoafirmação, que dialogam e influenciam a produção literária de Michel Laub e suas escolhas editoriais.

O quinto capítulo é “Deuteronomio” e trata de temas relacionados ao futuro: superações, esperanças, presságios, prognósticos, alguns pautadas na religião e

trazem discursos e orientações para garantir o porvir. Em “Os protocolos dos sábios de Sião” são apresentadas especulações a respeito da autoria, por meio de resenhas fictícias nas quais os autores empíricos inventam um mundo paralelo pós-apocalíptico e questionam a veracidade do que é publicado.

1 GÊNESIS

1.1 HAJA LUZ

Se o objetivo desse trabalho é analisar a chegada do *Apocalipse*, nada mais plausível que remeter ao início. Antes de destruir o mundo, Deus o criou, e entre suas criações está a separação da luz e da escuridão, das águas e das terras. A divisão em dia e noite, sol e lua, estações climáticas, que permitem a marcação do tempo como convencionamos hoje. Alguns autores brilhantemente conseguiram explicar o tempo na literatura e na filosofia e abriram caminho para outros teóricos que se inspiraram em suas reflexões: Walter Benjamin, Didi-Huberman, Sigmund Freud, Jacques Rancière, Michael Löwy, Martin Heidegger. Os dois primeiros realizaram uma pesquisa mais específica na relação do indivíduo com seu tempo, e a arte fora de seu tempo, respectivamente. Os demais também serão lembrados com menor abrangência.

O tempo cronológico pode separar a produção artística de diferentes autores, mas mais que temporal, a relação desses não pode ser vista apenas como uma inspiração ou influência. O questionamento não é do quanto um autor revisita o passado, mas como traz à luz do futuro pelas suas mãos. Os artistas inovadores são como um trem a caminho da modernidade, e por que um trem? Na montagem de uma locomotiva os vagões podem ser colocados em qualquer ordem, da mesma forma podem ser realocados, separados, religados e postos em posição contrária ao que foi montado anteriormente.

Nesse sentido, a produção artística é uma marca, uma fotografia de seu tempo ou uma imagem atemporal? Capaz de ultrapassar outras dimensões (passado/presente/futuro) de maneira intermitente e ambígua.

Benjamin afirma que é possível tornar presente correlações passadas pela ação do presente. Em suas *Teses sobre o conceito de História* diz que “existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (1994, p. 223), por isso é necessário interpretar o passado não só com as categorias do passado, não compreender o objeto passado somente no passado. É imprescindível fazer relações com outras épocas, com o agora e o presente.

Com sua linguagem simbólica e enigmática, Benjamin se aproxima da teologia e do marxismo por tratar, entre outras coisas, da reificação do homem, transformado em autômato. Ele é fusão também do romantismo alemão e do messianismo judeu, sob uma nova percepção. Essa visão permite ao homem o reconhecimento de seu sofrimento e a aceitação de sua transcendência.

Benjamin busca, por meio da escrita, um passado por inteiro juntamente com os prenúncios de uma vida posterior, reunindo presente e passado num reconhecimento do futuro como um ser que figura em seu próprio histórico. Os caminhos pelos quais o autor passa vão, ao mesmo tempo, para o pretérito e para o porvir. Benjamin é como um vidente que, ao prever o futuro, vê o passado, ele busca prenúncios do devir, nas ressonâncias do findado. Seu tempo é o futuro do pretérito, um passado do qual ele não procura se libertar, mas se volta para encontrar a promessa do futuro. Assim, ele é futuro ao mesmo tempo que é passado, partilhando da ideia de implodir o tempo, dirigindo o olhar para o passado, a fim de restituir a vivência fragmentada e orientar um futuro antidialético aperfeiçoado.

Há duas maneiras de olhar o tempo: para o passado como um estado ideal, uma harmonia rompida pelo reestabelecimento desse tempo perdido, e para o futuro, como um estado novo que jamais existiu, pela aspiração a um tempo utópico. Seria essa a ideia de implodir o tempo e transitar entre um passado histórico e um futuro messiânico. É um plano de redenção visível, com a quebra dos paradigmas corpo e alma, profano e sagrado, histórico e messiânico, é necessário livrar-se da dualidade ingênua e enfrentar a realidade de que a distância abissal e o contraste infecundo foram superados. Nesse sentido, o messianismo é o que liberta e nos livra de ser apenas um corpo. O homem não pode ser mais visto nesse contexto como um objeto ou um pedaço de carne, o homem é o sujeito de sua existência e, principalmente, de sua relação com o mundo. Cidadão é justamente aquele que conhece seus direitos e que faz valer suas vontades, que imposta sua voz e se faz ser ouvido, o homem reificado ficou para trás, não é mais uma marionete, ele é capaz de entender seu passado, transformar seu presente e assegurar seu futuro.

O que se viveu não está preso na escuridão de uma vida passada, apenas está no passado, e pode nos atingir novamente, penetrando nosso ser. O passado sai de onde jaz para ressuscitar no presente e ecoar no futuro. Diferentemente da ideia de Proust, não é somente o passado que está perdido, mas o futuro também.

Essa é uma visão bem pessimista, que pode combinar tanto com o *Diário da queda*, pois o avô morre sem perspectiva de futuro, o pai perde as memórias a caminho do futuro e o filho somente enxerga o futuro pelos olhos de um neto que ainda não nasceu. Essa constatação torna muito limitada a ideia de um porvir. Combina também com as questões apresentadas no *Anuário*, nele se prevê que o futuro repetirá todas as mazelas sociais do passado, continuamos respirando o mesmo ar que nossos antecessores poluíram, numa visão que não nos permite vislumbrar um futuro a partir de nosso passado, muito menos de nosso presente. O desejo se confunde com o reconhecimento e o futuro se fundamenta no passado no qual a origem se torna alvo, infelizmente.

No messianismo judeu, a redenção acontece coletivamente na cena histórica, ela não é concebível no plano puramente espiritual, na salvação da alma como no cristianismo. De maneira diferente, o historiador materialista é capaz de identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e dar uma nova face às esperanças frustradas. Uma espécie de redenção pela qual, tanto pai como filho no romance de Laub, poderão passar. Do mesmo modo, permite, a partir da leitura e interpretação do *Anuário*, se permitir redimir-se como cidadão, consciente e ativo.

Em *Diário da queda*, o filho e o pai devem rememorar para terem redenção e fazerem sua própria história. O filho deve se tornar dono de seu destino e não um estigma de sua descendência. O pai seguiu o caminho do avô, mas o filho tem a oportunidade e a obrigação de tomar as rédeas de sua vida e modificá-la por meio da rememoração. E nós sujeitos sociais temos a obrigação de refletir sobre o passado para não repetirmos os erros de nossos antepassados, por meio do *Anuário*, é possível olhar mais criteriosamente para fatos dos quais, em geral, viramos o rosto, resistimos em ver. Ao ouvir a voz dos excluídos, dos exilados, da

comunidade LGBTQIA+³, não se pode mais fingir que não há uma perseguição velada por aí, ou abertamente colocada no discurso moral e conservador de alguns políticos e de líderes religiosos, por exemplo: “É precisamente a emergência do Holocausto como uma figura de linguagem universal que permite à memória do Holocausto começar a entender situações locais específicas, historicamente distantes e politicamente distintas do evento original”. (HUYSSSEN, 2000, p. 13)

Diário da queda é um exemplo do crescimento da literatura memorialística e da obsessão pela automusealização. O pai faz isso ao mandar traduzir os volumes do avô, mas tem dificuldade em separar o que é fato do que é ficção, influenciado pela memória recuperada, procura a recordação total por meio de um arquivo que não lhe pertence. O filho, por sua vez, produz uma autoanálise ao escrever, restaura o passado ao presente, colocando cada personagem com o seu devido papel, funcionando como uma metáfora das angústias modernas, que não são apenas dele.

A história do avô está presa a um passado mítico, o pai pertence a uma geração cuja memória foi roubada. Contrapondo o passado mítico com o passado real, o objetivo não é determinar o que é realidade e o que é mito, mas como essas concepções influenciam a vida dos personagens. O filho, ao escrever, avalia o passado para assegurar o futuro. O pai, de certa forma, responsabiliza-se pelo passado e sente-se obrigado a garantir o futuro.

A memória e o esquecimento estão intimamente ligados. Quanto mais memória é guardada, mais há esquecimento, não há espaço para tudo, por isso não se pode perder a consciência histórica nem a vontade de lembrar. O excesso de memória pode acarretar o medo do esquecimento:

[...] Quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer. [...] (HUYSSSEN, 2000, p. 20)

³ L: lésbicas; G: gays; B: bissexuais; T: transgêneros, transexuais e travestis; Q: queer (quem transita entre os gêneros feminino e masculino, e mesmo em outros gêneros fora da binaridade masculino-feminino (o chamado não-binário), I: intersexo (pessoas que desenvolvem em parte características físicas do aparelho reprodutor feminino e masculino); A: assexual (quem não sente atração sexual por qualquer gênero); +: todas as possibilidades de orientação sexual ou identidade de gênero.

A obsessão pela memória suplanta a possibilidade de futuro. Devido a volubilidade do tempo e a fragmentação do espaço, há margem para a espetacularização do trauma, que é comercializado até mesmo como entretenimento. Essa ação não acontece ingenuamente, ela é estruturada a fim de reciclar o passado, a ponto de inventar passados que jamais existiram. Para Adorno, o esquecimento se equipara à mercadorização. HUYSSSEN não concorda com isso e diz:

[...] Algo mais deve estar em causa, algo que produz o desejo de privilegiar o passado e que nos faz responder tão favoravelmente aos mercados de memória: este algo, eu sugeriria, é uma lenta, mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global. [...] (2000, p. 25)

O filho percebe em sua crise pessoal algo que o move a privilegiar o passado e favorecer a memória. Sem uma boa relação com o pai, se separando da mulher grávida, o filho rememora para trazer pessoas importantes de volta para sua vida, garantindo-as em seu futuro. No pai, o que o avô escreve se torna amnésia, ele pensa de outra forma. Mas no filho, a leitura dos volumes faz com que ele entenda as escolhas do avô e, por consequência, as do pai. Seguindo o rastro do pai e depois do avô, o filho faz o caminho contrário em direção ao passado, para analisar o presente, se torna obcecado com o passado. O presente se contrai para que o passado possa expandir.

A mídia e a musealização da indústria cultural provoca a instabilidade e incoerência da identidade que, ao contrário de proteger a memória contra o desaparecimento, provoca o encolhimento do passado e sua consequente desestabilização. É uma reciclagem mercadorizante que pelo excesso deixa a presença do passado cada vez mais escassa. HUYSSSEN apresenta uma proposta que poderia resolver essa questão:

[...] A minha hipótese é que, também nesta proeminência da mnemo-história, precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e espaço. (2000, p. 28)

Encolhe-se o tempo, o pai aproxima-se do avô, o filho revisita o passado de seus antecedentes. Assim, ao expandir novamente o tempo, ambos podem ter uma visão de perto dos acontecimentos para depois tomar distância para refletir sobre eles. Essa rememoração faz com que os personagens revejam a utopia de um passado melhor. A história do Genocídio e destruição barra a possibilidade de glorificar o passado, escurecendo a visão do futuro. Dessa forma, o futuro converte-se apenas em fruto da entropia, não é uma escolha e sim uma consequência. Ao modificar o passado, abre-se a oportunidade de também alterar o futuro. A velocidade acelerada do presente faz com que pai e filho desejem ir mais devagar ao voltar ao passado.

Esquecer não é uma alternativa, isso seria uma transgressão, é necessário lembrar. A sociedade caminha para uma era sem memória, toda ela está indo cada vez mais para os computadores e permitindo a todos esquecerem, o que constitui uma ameaça a própria memória, pois está ligada às lutas, à democracia, aos direitos.

Assim, o passado não proporciona o que o futuro impede, mas permite refletir para garantir o futuro. Esquecer, às vezes, pode ser produtivo, mas, em geral, transforma os traumas em recalque e faz implodir o indivíduo, o que não é falado te mata silenciosamente. É necessário lembrar para esclarecer, refletir para então esquecer, causar uma convulsão mnemônica para então fragmentá-la. Pai e filho buscam curar as feridas do passado para então superá-lo, garantindo um tempo de qualidade juntos antes que o pai sucumba ao Alzheimer.

Ao ler os manuscritos do pai e do avô, o filho volta ao passado e reescreve a história, provando a falta de credibilidade da memória, parecido com o que acontece com quem sofre de Alzheimer. A memória do filho é viva, teoricamente mais fidedigna, pois está mais próxima do presente, mas incorpora uma visão jovem da vida. A do pai está impregnada pelo suicídio do avô e recalçada em relação ao nazismo, fruto de uma visão estereotipada da época em que viveu, mas pode se modificar ao visitar o passado, no intuito de construir um futuro diferenciado. A preservação e transmissão do passado é tão importante quanto pensar no futuro, para isso acontecer, é necessário selecionar o que vale ser lembrado e o que merece ser esquecido.

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida _ de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. [...] A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. [...] esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (BENJAMIN, 1994, p. 200-201)

Transformar o conhecimento do passado em alicerce para o futuro reconfigura o tempo e espaço, quebrando as leis da física, embora na obra de Laub não seja possível garantir coerência superficial e linearidade, a estrutura do texto mantém a fragmentação ao intercalar as narrativas, metaforizando o funcionamento biológico da memória e de doentes de Alzheimer.

No materialismo histórico, a ênfase estaria em algo físico, como o corpo, por exemplo, já no messianismo, o enfoque é em alguma coisa parecida com o que chamamos de alma.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores, no entanto, nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome e a experiência moral pelos governantes [...] (BENJAMIN, 1994, p. 124)

Benjamin opõe uma visão qualitativa da temporalidade, fundada, de um lado na rememoração, de outro, na ruptura messiânica revolucionária da continuidade. A revolução é o correspondente profano da interrupção messiânica da história, da parada messiânica do devir, no momento da ação, de romper o contínuo da história. Essas ações é o que se espera dos personagens de *Diário da queda*, os que estão vivos pelo menos, e também de quem criticamente lê o *Anuário*.

Nesse contexto, o sujeito não é apenas modelo de racionalidade dos tempos modernos. Pelo contrário, o sujeito deve praticar seu juízo, reconhecer sua natureza e colocar-se crítica e reflexivamente sobre o mundo em que vive, ilimitar

seu olhar a fim de, a partir da prática e não da contemplação, julgar suas próprias ações.

O homem é seu próprio Messias, e cada um tem a atribuição de exercer seu messianismo, na ausência de Deus, o coletivo se responsabiliza por essa missão de voltar o olhar para o passado de forma ativa, revolucionando o presente. O passado faz um apelo em prol do futuro, por isso, no ato de narrar, os personagens podem encontrar salvação a partir de um espírito messiânico. A observação é retrospectiva, mas a ação deve ser prospectiva, e o presente não serve apenas de transição. Há embutida na teoria de Benjamin uma nostalgia do passado e sonho de futuro, sem as ameaças do progresso como resultado inevitável e sim interrompendo uma evolução que culmine em catástrofe. Outros autores entendem a padronização do tempo como um enquadramento que poda:

Os físicos às vezes dizem medir o tempo. Servem-se de fórmulas matemáticas nas quais o tempo desempenha o papel de um quantum específico. Mas o tempo não se deixa ver, tocar, ouvir, saborear nem respirar como um odor. Há uma pergunta que continua à espera de resposta: como medir uma coisa que não se pode perceber pelos sentidos? Uma "hora" é algo de invisível. Os relógios não medem o tempo? Se eles permitem medir alguma coisa, não é o tempo invisível, mas algo perfeitamente passível de ser captado, como a duração de um dia de trabalho ou de um eclipse lunar, ou a velocidade de um corredor na prova dos cem metros. Os relógios são processos físicos que a sociedade padronizou, decompondo-os em seqüências-modelo de recorrência regular, como as horas ou os minutos [...] (ELIAS, 1998, p. 7)

Tempo cronológico é diferente do tempo natural, por isso o homem não pode aceitar somente o tempo quantitativo e linear do relógio. O historicista constrói uma aura eterna em torno do passado, enquanto o materialista histórico percebe cada experiência única firmada nesse passado.

É necessário dar uma pausa no presente, refletir sobre o passado, para então dar continuidade ao futuro, rompendo, mas não finalizando a história. O tempo messiânico traz uma luz sobre novas possibilidades resgatadas do passado: suspende o tempo agora para desenterrar os fantasmas da escuridão e despertar para o futuro. Reinhart KOSELLECK faz uma conceitualização diferente em relação ao tempo:

Normalmente os historiadores organizam o tratamento do tempo em torno de dois polos: o primeiro concebe o tempo de forma linear, como uma flecha, quer teleologicamente, quer com um futuro indefinido; nesse caso, trata-se de uma forma irreversível de decurso. O outro imagina o tempo como algo recorrente e circular. Esse modelo, que destaca o retorno do tempo, é frequentemente atribuído aos gregos; em contraposição, judeus e cristãos teriam desenvolvido o modo linear. (2014, p. 19)

Essa divisão poderia explicar a diferença de leitura que cada personagem do romance de Laub faz dos escritos de seus antepassados. A realidade, a crença e a capacidade de se surpreender de cada um interfere efetivamente na interpretação e compreensão dos manuscritos. São questões biológicas e temporais que influenciam o processo de experiência.

Por um processo de acumulação, as experiências do avô passam para o pai, as do avô e do pai passam para o filho, e a superação se dá por meio da repetição. Não é apenas uma simples transmissão, mas um compartilhamento pelas gerações posteriores. Cada narrativa incorpora as perspectivas do período em que ela é lida e isso é fundamental para entender a recepção diferenciada no pai e no filho dos manuscritos do avô.

Todo discurso é uma maneira de aparecimento do ser, possibilita retorno ao real pelo vestígio do que não está lá, pelo que pode ser rastreável. O discurso é também um corte num dado intervalo temporal. Por meio da leitura o evento se temporaliza porque toda escritura pode estar para além do lugar em que se produziu.

É importante refletir sobre esse tipo de repetição, pois a família no romance de Laub viveu muitas coisas, por várias décadas, passando a falsa impressão de que muita coisa diferente aconteceu, mas ao ir mais fundo, ao revisitar o passado com a visão do pai e a do filho, o que se percebe é que as três gerações estão presas, as histórias se voltam aos mesmos pontos, o clima de imobilidade cerca esses personagens. É como se andassem em círculos, sem sair do lugar, gastando inutilmente suas energias. E enquanto não superarem esse *looping*, o passado sempre retornará. Não é uma mera repetição, é a prova de que os estratos do tempo apresentados por Koselleck formam uma constelação única por onde avô,

pai e filho podem orbitar. É a repetibilidade de casos individuais numa mesma família que assegura as adaptações e readaptações dos sujeitos.

Embora a história se dê individualmente, é necessário inverter o sentido, de acordo com a percepção dos envolvidos, do ponto de vista e da diferença de linguagem de cada ser. Um texto pode dizer coisas diversas ao mesmo tempo, e ler é reinterpretar e remontar. Há sempre novos testemunhos, novos questionamentos e, por consequência, novas leituras.

Por muito tempo havia a necessidade de homogeneizar a história, com ações que desencadeavam reações numa sucessão diacrônica dos fatos. Essa maneira de olhar para a história não abarca todas as contradições e suposições recorrentes em todo o universo narrativo. Não é mais uma coisa ou outra, são diversas coisas, ao mesmo tempo, transpondo o passado com uma interpretação retroativa para derrubar paradigmas e pressupostos.

Não há caráter absoluto de interpretação, o relativismo está ultrapassado, porque a experiência, apesar de acumulada, é insuficiente, porque é, antes de tudo, individual. Embora haja certa estrutura que se repete na história, não podemos vê-la apenas diacronicamente porque isso impede a pluralidade do anacronismo e limita outros estratos temporais. Ainda segundo KOSELLECK:

[...] existem numerosas repetibilidades que se estendem bem além de uma geração, além até daquela sucessão empiricamente evidente das gerações que ainda conseguem se comunicar oralmente. Esses fenômenos de repetição que ultrapassam os limites do cotidiano podem ser chamados de “transcendentes”. Situam-se aqui verdades religiosas ou metafísicas que se fundamentam em enunciados básicos que só muito lentamente se modificam ao longo dos séculos e permanecem disponíveis, mesmo que nem todos os compartilhem. Conhecemos a sucessão de comportamentos mágicos e de diferentes atitudes religiosas ou científicas que se estendem além das gerações hoje contemporâneas. Essas concepções de mundo se repetem em ritmos tão lentos que suas mudanças não podem ser vivenciadas diretamente pelas gerações. Tais explicações de longa duração, que só se modificam muito lentamente, podem ser chamadas de “transcendentes” em relação aos dados empíricos. “transcendentes” não no sentido de um além, mas no sentido de que se estendem por várias gerações. Todas as unidades de experiência precisam de um mínimo de transcendência: sem ela não haveria uma explicação última – por mais provisória que esta possa ser – e

nenhuma experiência poderia ser convertida em ciência. (2014, p. 25)

Como as mudanças ocorrem de maneira muito lenta, a experiência da derrota não se transmite. É imprescindível rescrever o passado para conceber a atualidade, que modifica a perspectiva temporal e os pressupostos dos eventos do passado. A mutualidade faz parte da perspectiva histórica de futuro juntamente com a análise das posições sociais no presente.

As classes oprimidas são acompanhadas pelo pessimismo e dele é permitido nascer a revolução, a vontade de lutar e a não de aceitar o *status quo*⁴. Os pessimistas não se contentam com sua situação, dessa maneira, podem modificá-la. Os excluídos finalmente ganham voz, são ex-pessimistas que passaram da contemplação para a contestação, impedindo que o que está ruim possa ficar pior. Mesmo assim, BENJAMIN previu que desastres horrorosos poderiam ocorrer na década de 30, sem as falsas ilusões de progresso negadas pelo materialismo histórico.

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados. Essa consciência, reativada durante algum tempo no movimento espartaquista, foi sempre inaceitável para a social-democracia. Em três decênios, ela quase conseguiu extinguir o nome de Blanqui, cujo eco abalara o século passado. Preferiu atribuir à classe operária o papel de salvar gerações futuras. Com isso, ela a privou das suas melhores forças. A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque um e outro se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados. (1994, p. 228-229)

Os vencedores já tiveram bastante tempo e espaço para contarem sua história, é o momento de reescrever a história sob um outro olhar, enxergar para além da própria experiência pessoal. Esse talvez seja o grande problema atual, os

4 Statu quo deriva da frase latina: statu quo res erant ante bellum, e significa literalmente "no estado em que as coisas estavam antes da guerra". Seu sentido atual refere a algo que não se altera ou que se mantém sempre da mesma forma. Status quo é a forma popularizada de statu quo. (Carlos Ceia: "Status quo", E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9), <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 19-10-2020.

derrotados não se veem como tal, muitos excluídos pensam que são os vencedores, mas na verdade, essa ilusão somente comprova que a estratégia tem funcionado. A falta de consciência de classe é uma prova dessa inversão, pois a história pode servir como mera narrativa ou como criadora de identidade.

Na guerra de classes, Walter Benjamin sugere que a história seja vista sob o ponto de vista dos derrotados, sem a visão romântica da elite burguesa. Seguindo a concepção de Nietzsche, de que a virtude consiste em rebelar-se contra a tirania e virar-se contra a maré histórica, Benjamin formula sua filosofia inspirado pela ideia de que o historicismo sempre estará ao lado da classe dominante. Por isso, em seu materialismo histórico, dá crédito aos dominados que estão sob os coturnos da aristocracia. De modo parecido, Michel Laub publica o clamor dos marginalizados, de maneira que os permite rebelar-se contra o sistema vigente, isso acontece tanto em *Diário da queda* como no *Anuário*. Parte desse conceito se apoia no pensamento de que somente a desgraça é capaz de dar sequência à história. Afinal, BENJAMIN mesmo disse que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (1994, p. 225). Assim, o ponto de vista dos vencidos apresenta um passado no qual encontram-se uma sequência de ruínas fatais nas quais o progresso se alicerça. Essa não é uma ideia pessimista, mas sim antideterminista⁵. Nesse ínterim, a revolução é o caminho para impedir que catástrofes se repitam, como o nazismo, por exemplo.

O Genocídio foi um grande campo de pesquisas entre estudos de memória, tornando problemática a expressão memória coletiva, porque existe uma interdependência entre historiografia e memória. Mnemo-história é mais plausível, visto que é a tentativa de mensurar o irrepresentável (indizível). É uma Fronteira bem porosa entre o discurso da memória traumática (globalizada) e o passado num

⁵ Determinismo é conceito filosófico que afirma que todos os fatos são baseados em causas, ou seja, todo o acontecimento é regido pela determinação, seja de caráter natural ou sobrenatural: “Esse termo relativamente recente (Kant é um dos primeiros a empregá-lo em *Religion*) compreende dois significados: 1º ação condicionante ou necessitante de uma causa ou de um grupo de causas; 2º a doutrina que reconhece a *universalidade* do princípio causal e portanto admite também a determinação necessária das ações humanas a partir de seus motivos. No primeiro sentido, fala-se, por exemplo, de “determinismo das leis”, “determinismo sociais” etc., para indicar nexos de natureza causal ou condicional. No segundo sentido, fala-se da disputa entre determinismo e indeterminismo, entre quem admite e quem nega a necessitação causal no mundo em geral e, em particular, no homem”. (ABBAGNANO, 2007, p. 287)

presente simultâneo (saudosismo), cada vez mais atemporal devido às mudanças de percepção do tempo e suas novas estruturas.

O livro *Eichmann em Jerusalém* (1999) traz o testemunho dos sobreviventes, fato que não acontece com os volumes do avô, pois nem sequer citam a guerra. Há uma falsa ideia de memória autêntica, calorosa, diferente do conhecimento histórico, supostamente frio. A memória das testemunhas nem sempre é a historiografia dos vencedores, de acordo com a visão de Benjamin.

É necessária uma volta ao passado que contraste totalmente com o privilégio dado ao futuro, deslocar os futuros presentes para os passados presentes, pois em *Diário da queda* são temporalidades diferentes do avô, do pai e do filho. O filho procura por discursos de memória, rastros da descolonização, histórias alternativas e revisionistas que possam recodificar do passado, pois: “Tempo e espaço, como categorias fundamentalmente contingentes de percepção historicamente enraizadas, estão sempre intimamente ligadas entre si de maneiras complexas” (HUYSEN, 2000, p. 10).

As ressonâncias da memória do Genocídio e a recorrência de políticas genocidas têm mantido vivo o discurso da memória do nazismo, contaminando e estendendo para antes do ponto de referência original, assim, o pai é contaminado por isso e pela crescente retomada da memória do Genocídio. Esse fato tornou-se lugar-comum de comparação para qualquer trauma histórico, da mesma forma, o pai não consegue praticar a anamnese em relação ao sofrimento do avô. O nazismo serve de metáfora para outros dramas, os traumas de seus personagens se repetem: genocídio-suicídio-violência. A partir do prisma de cada um, visualizamos um exemplo de perturbação emocional: no avô é a memória traumática, no pai é a falsa memória, e no filho é o bloqueio da percepção de memórias específicas.

O romance é, de certa forma, uma premonição do que viria a ser o *Anuário*. Enquanto o *Anuário* traz o futuro apontado por Laub em *Diário da queda*, o anjo de Paul Klee, analisado por Benjamin, olha para o futuro apontando para o passado:

[...] Pois as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta, e, assim como um bom automóvel a própria carroceria

obedece à necessidade interna do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro, e não à interioridade: é por isso que elas são bárbaras. (BENJAMIN, 1994, p. 116)

O presente é a intersecção entre futuro e passado e se estende para trás e para frente, é também individual, por isso tanto passado quanto futuro são mutáveis. A partir do momento que se recorre ao passado do passado torna-se possível prever o futuro do futuro e contemporizar o presente, pois cada vez que este muda para um novo contemporâneo, todos os seus passados e futuros são também modificados e reaplicados.

Didi-Huberman transpõe a sincronia temporal para revelar a amplitude conceitual do anacronismo e sua competência em abarcar a remontagem de tempos heterogêneos. O autor questiona a plasticidade do tempo e propõe repensar a eucronia sob um novo ângulo, em que a arte não está presa a seu tempo:

Estamos diante do pano como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos. [...] Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo operando em cada imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23)

Quando o passado não é mais suficiente para englobar todas as nuances de uma obra artística, o anacronismo confere uma nova perspectiva de interpretação. Assim, o artista, para estar à frente de seu tempo, antes deve ser contra o seu tempo, subverter. Sua produção não será regular, tampouco homogênea. O artista mantém uma concepção original ao subverter o próprio tempo.

Um objeto deve estar além do passado, ultrapassar a situação de fantasma, transformando-se num espectro, com movimento próprio, para além da morte em seu tempo. Ele necessita suspender-se na história, como um sintoma do que não está mais lá. Dessa forma, ele será atravessado por elementos anacrônicos que não o deixam no passado, nem o colocam totalmente no presente, ele sobrevoa ambos os tempos.

Esse esquema, aparentemente paradoxo, permite desdobrar as dobras, perceber as lacunas e relacioná-las com novas temporalidades. Não como um eterno retorno de Nietzsche, mas como uma condição que também não é etérea, é apenas para além de seu tempo, desprendido dele, suspenso. Como afirma DIDI-HUBERMAN:

[...] o conhecimento histórico seria um processo às *avessas da ordem cronológica*, uma "volta no tempo", isto é, estritamente um anacronismo. O *anacronismo* como "definição *a contrario* da história" também fornece a definição heurística da história como anamnese cronológica, remontagem do tempo *a contrario* da ordem dos acontecimentos. (2015, p. 36)

Nesse sentido, o passado deverá ser observado com dúvida. Tal como os personagens do romance de Laub, precisamos utilizar o presente para visitar e creditar o passado, reeditando-o numa nova montagem não histórica. O passado nos pertence, bem como o presente, juntos constituem o objeto da história e formam o devir, porque os homes não são apenas semelhantes, eles são descendentes, embora se modifiquem, continuam se reproduzindo analogamente.

Didi-Huberman pauta sua crença basicamente em três autores: Aby Warburg que discute a antropologia histórica das imagens ancorando-se em um de seus conceitos fundamentais: a sobrevivência; Walter Benjamin, quando trata da epistemo-crítica da montagem que induz a um novo estilo de saber, logo, a novos conteúdos do saber, no âmbito de uma concepção original e ao mesmo tempo subversiva do tempo histórico; e Carl Einstein, defensor da ideia de que os caminhos da verdade foram abertos por meio de um risco anacrônico, que tenta, quando possível, restituir o método de investigação baseado na aproximação progressiva através de tentativas e erros.

Esses autores apoiam o trabalho arqueológico do artista, ao manipular um tempo que não é seu, possibilitam a escavação de tempos acumulados. Assim, um objeto não deve ficar fixo em um determinado tempo, ele fica latente e se dispõe para fora da linha cronológica, viabilizando uma emergência heterogênea, pois "em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46).

Para Jacques Rancière, em *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador* (2011): “o anacronismo é um conceito *poético* que serve como solução filosófica da questão sobre o estatuto da verdade do discurso do historiador” (p. 22). Em *Diário da queda*, o anacronismo tem ligação com o pensamento do filho que não está à frente de seu tempo porque está preso ao passado. Nem sempre o pensamento pertence a um tempo, há diferença entre o que se pensa do tempo e o como ele deve ser. O pensamento do avô, do pai e do filho são diferentes porque são anacrônicos, não pertencem ao mesmo tempo, não são contemporâneos entre si. O filho está “fora” do tempo do pai, o pai também em relação ao avô. O suicídio do avô prova sua dificuldade em continuar existindo, ele não consegue pensar ou falar sobre a guerra, enquanto que para o pai é inadmissível que alguém que passou por um grande trauma não consiga de algum modo exteriorizar essa relação com a guerra. É possível inferir que há uma atmosfera de não pertencimento que paira sobre a família, nas três gerações.

Por isso, faz-se necessário recuar o tempo das datas para o que não é o tempo das datas e remontá-lo. A escrita do filho é verificável, enquanto a do pai e do avô não são. Uma época é um recorte, ao revisitá-la é possível conhecer seus desdobramentos, heterogeneidades sucessivas, tempo coagulado das épocas. Abolindo as sucessões, a presença dos manuscritos do avô é uma forma de manter a eternidade.

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

Cada período temporal tem sua verdade, não há como deslocar o estatuto da verdade para cada período. O sujeito é semelhante ao seu tempo, é feito do que conhece e tende a manter-se no respectivo fluxo, para o sujeito do presente, é impossível pensar algo fora de seu tempo, pensa apenas o que seu tempo permite em seu atual presente.

A diferença está em olhar este presente quando ele já se tornou passado. Assim, o pai está entre os que não sabem, porque lhe é impossível saber, e o filho está entre os que sabem, porque o passado passou e pode ser contemplado. O pai está muito perto do tempo do avô, para entender ele precisaria distanciar-se para ter uma visão completa sobre o passado, um olhar geral e completo daquele período. O filho está a uma distância que lhe permite contemplar e interpretar o tempo de seu avô, ele tem uma imagem mais ampla e distanciada, que lhe possibilita uma visão total daqueles acontecimentos.

O anacronismo, portanto, concerne à verdade na poesia antes de ligar-se à verdade do cientista. [...] os direitos da ficção são inversamente proporcionais à proximidade do tempo. Quanto mais nos aproximamos do presente, menos podemos inventar, pois a invenção ficcional aproxima-se mais de um limite: a mentira verificável. [...] relação essencial entre a verdade e o presente. (RANCIÈRE, 2011, p. 25)

Os sujeitos necessitam coexistirem para pensarem de forma semelhante, por isso pai e filho discordam da recepção dos manuscritos do avô, há diferença entre a co-presença dos contemporâneos e a não sucessão da simultaneidade. A recuperação do tempo garante o entendimento da subjetividade desse tempo.

Baseada na forma platônica, a família poderia ser dividida em dois grupos: o filho estaria entre os que sabem e que têm tempo de contemplar, observar, refletir sobre o passado. E o pai ficaria com os que não sabem e que somente podem repetir o que sempre fizeram porque não têm tempo para agir ativamente, seu tempo é muito próximo do passado. O filho quebra o paradigma de repetição e deixa de atuar passivamente perante os acontecimentos temporais.

Toda semelhança recebe uma assinalação; essa assinalação, porém, é apenas uma forma intermediária da mesma semelhança. De tal sorte que o conjunto das marcas faz deslizar, sobre o círculo das similitudes, um segundo círculo que duplicaria exatamente e, ponto por ponto, o primeiro [...] (FOUCAULT, 1999, p. 39-40)

No pai, as palavras do avô são incapazes de discorrer sobre as coisas como elas realmente são. No filho, essa enunciação se dá de maneira diferente, a ele, permite-se configurar as questões temporais o mais próximo possível da

verdade e não como os eventos teriam ou não teriam acontecido. No ato da leitura a compreensão se efetua.

O pai não entende o elemento anacrônico escolhido pelo avô: a subtração de elocuições a respeito da guerra. O filho entende que essa escolha nada mais é que uma forma de, pela ausência, presenciar os fatos sem ao menos citá-los. Por não combinar, por destoar, os volumes tornam-se anacrônicos, apresentam uma verdade fora de contexto que têm como função sobressair o indizível, as marcas de Auschwitz:

[...] Lembremos que “anacrônico” é o que não pertence ou *não convém* ao tempo em que é situado. E onde o não pertencimento é indemonstrável, isto é, onde se trata de saber o que estava ou não dentro de uma cabeça, invoca-se a não conveniência. [...] impõe a evidência sensível do que está no seu lugar no quadro e do que não está. [...] (RANCIÈRE, 2011, p. 41-42)

Assim, o pai vê inverossimilhanças nos manuscritos do avô porque tem uma visão romântica da verdade, a produção do avô destoa do que o pai esperava encontrar. O filho consegue perceber a verossimilhança justamente no que está fora do visível. O pai está preso, por causa de sua essência, à regra geral, enquanto o filho, dominado pelo discurso do presente e não do passado, enxerga o particular, afirmando as especificidades dos volumes.

Há um diálogo entre o discurso dominado pelo presente, do filho, e o sistema narrativo dominado pelo passado, do avô. Ao narrar o passado, pai e filho tentam explicar o presente, manifestando seu triunfo, ao mesmo tempo que eliminariam a aparente inverdade do discurso do avô. Agamben explica como seria a sensação de um sobrevivente de Auschwitz, que poderia muito bem ser o sentimento do avô:

[...] O eu é, nesse caso, ultrapassado e superado pela sua própria passividade, pela sua sensibilidade mais própria; contudo, esse ser expropriado e dessubjetivado é também uma extrema e irreduzível presença do eu a si mesmo. É como se nossa consciência desabasse e nos escapasse por todos os lados e, ao mesmo tempo, fosse convocada, por um decreto irrecusável, a assistir, sem remédio, ao próprio dismantelamento, ao fato de já não ser meu tudo o que me é absolutamente próprio. Na vergonha, o sujeito não tem outro conteúdo senão a própria *dessubjetivação*, convertendo-

se em testemunho do próprio desconcerto, da própria perda de si como sujeito. Esse duplo movimento, de subjetivação e de dessubjetivação, é a vergonha. (AGAMBEN, 2008, p. 110)

Para o avô é impossível racionalizar o Genocídio, ele é clandestino no próprio tempo, ele precisava que esse tempo passasse, mas seu sofrimento o impediu, conduzindo-o ao suicídio. Como era de se esperar, ele se ocupa de seus afazeres e de sua família, mas mesmo isso não impede que a dor o consuma por dentro, não conseguindo romper a continuidade. O filho pode ser a ruptura, o futuro dos novos tempos. O neto será o nascido da ruptura da continuidade.

[...] O conceito de “anacronismo” é anti-histórico porque ele oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história à medida que os homens não se “assemelham” ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o “seu” tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele “emprego”. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em “um” tempo. (RANCIÈRE, 2011, p. 47)

Heidegger, em *Ser e tempo* (2005) parte das teorias de Políbio e Aristóteles acerca do tempo para realizar suas próprias reflexões. Políbio, diferentemente de Aristóteles que se debruça sobre a filosofia, define as condições do trabalho do historiador baseando-se na *Poética* e não na *Física*, chamando de *symploké* a sucessão de tempos na ordem lógica, Rancière cita essa reflexão:

A teoria da *symploké* é uma resposta à hierarquia aristotélica entre filosofia, poesia e história. A poesia, nos diz Aristóteles, é mais filosófica do que a história. Com efeito, a história é o domínio do *kath'hekaston*, do “um por um”, que nos informa que uma coisa aconteceu e, em seguida, uma outra. A poesia, por sua vez, é o domínio do geral, do *katholon* que dispõe as ações numa só totalidade articulada. E há duas maneiras de constituí-lo: segundo a necessidade ou segundo a verossimilhança⁶. Existe uma

⁶ VEROSIMILITUD (Vid. ficcionalidad; mimesis; modelos de mundo; mundo posible; pacto narrativo; realismo; transdiscursividad; vréel). Para Aristóteles, ya en la *Poética*, una de las condiciones necesarias de la obra literaria, vinculada directamente al principio de mimesis o imitación ficcional «de acciones y de vida» de la fábula (mythos). En el número referido a «Lo verosímil» de la revista *Communications*, Tóodorov, tras dar también como acepciones del término verosímil la de la relación de un texto particular com otro general y difuso que podría denominarse opinión y la de aquello que se muestra como idóneo o esperado de un texto concreto a partir de la tradición, plantea en el tercer sentido que aquí interesa: «Podemos hablar de lo “verosímil” de una obra en la medida en que intenta hacernos creer que se ajusta a la realidad y no a sus leyes propias. En otras palabras, lo “verosímil” es la máscara que oculta las propias leyes del texto y que debemos considerar una relación com la realidad». En un sentido amplio y general, que retoma las posiciones anteriores de

superioridade teórica da poesia, que institui uma conexão verossímil entre acontecimentos fictícios, em relação à história, que diz exatamente que houve tal acontecimento verificado, em seguida tal outro e ainda tal outro. (RANCIÈRE, 2011, p. 27)

Preocupado com a fundamentação e comprovação de seus argumentos, Heidegger tematiza e questiona essas informações com o intuito de constituir presença e transcender. No Racionalismo, a ênfase estava no sujeito e no Empirismo, no objeto. A percepção do sujeito sobre o objeto distorce esse objeto, da mesma forma, o objeto tem propriedades que não são possíveis de serem apreendidas, são incognoscíveis ao sujeito.

Essa distorção comprovou-se com o advento da Segunda Guerra. O ser racional negava o metafísico e a religiosidade, e tencionava o consenso do pensamento, fruto disso, o Iluminismo afundou enquanto o nazismo emergia. Isso posto, o ideal de Heidegger ganha projeção e nos faz questionar: O que significa

Tóдоров y que vincula con la noción de intertextualidad de Kristeva, Culler (1975) considera la verosimilitud como el principio de integración entre un discurso y otro u otros, los contactos y conexiones específicas dadas entre una obra particular y otros textos o discursos. Desde esa perspectiva, Culler diferencia 5 tipos de verosimilitud (la real, la cultural, la de modelización de género, la de naturalización de lo artificial y la paródica e irónica) que ofrecen bastantes contactos con la teoría de la transdiscursividad: «En primer lugar, está el texto dado socialmente, lo que se considera el “mundo real”. Segundo [...], un texto cultural general: conocimiento compartido que los participantes reconocerían como parte de la cultura [...] Tercero, están los textos o convenciones de un género, una vraisemblance específicamente literaria y artificial. Cuarto, lo que podríamos llamar actitud natural ante lo artificial, en que el texto cita y expone vraisemblance del tercer tipo para reforzar su propia autoridad. Y, por último, está la vraisemblance compleja de las intertextualidades específicas, en que una obra toma otra como base o punto de partida y debe asimilarse en relación con ella» (1975: 200-201). En el sentido más común hoy día, la verosimilitud se concibe como el efecto literario de supuesta veracidad provocado por un texto narrativo en particular o literario en general. Dada la característica ontológica básica de ficcionalidad de cualquier texto literario, la verosimilitud nunca surge de la identidad entre el referente y la obra literaria, de la igualdad entre el mundo real y el novelesco, aunque la coherencia sintáctico-semántica sea necesaria, la convención de género ayude y el mayor o menor grado de mimetismo también resulte significativo; el propio concepto de mimesis aristotélica ya visto, que coexigía precisamente el principio constructivo de verosimilitud, supone que el texto poético, en tanto que imitación de la realidad, justamente no pertenece a ese último ámbito. Por eso, la verosimilitud no es ni la veracidad ni tampoco algo nacido de la relación dual realidad/obra sino un efecto de supuesta veracidad y algo fundado en la conexión entre la obra/lector, que es el que acepta creer dentro del juego de la ficción que funciona un determinado texto como verdadero. La verosimilitud, pues, no aparece tanto porque la obra pretenda –como dice Jakobson– adecuarse al referente sino por la adhesión del destinatario, porque el pacto narrativo pragmáticamente instaurado permite que el lector pueda instaurar la ficción en el campo de las reglas lógicas y de la verdad a partir de que el texto también se dote de una serie coherente y racional de estructuras, elementos y reglas miméticos. Es en el realismo donde la verosimilitud aparece especialmente manifiesta, dado que en tal modelo artístico la mimesis y la semejanza lógica entre el mundo físico y el ficcional (el modelo de mundo de lo ficcional-verosímil) se hace más patente y las pautas pragmáticas aceptan mayormente esa convención de la verdad ficcional. (CALATRAVA, 2002, p. 592-593)

ler o tempo? Interpretar e compreender em todo o seu teor estrutural de possibilidade de datação, dimensão de lapso, publicidade e mundanidade?

O esclarecimento da origem do “tempo”, no qual entes⁷ intramundanos vêm ao encontro, do tempo como intratemporalidade, revela uma possibilidade essencial de temporalização da temporalidade. Com isso, prepara-se a compreensão de uma temporalização ainda mais originária na temporalidade. Nela se funda a compreensão ontológica constitutiva do ser da presença. O projeto de um sentido do ser em geral pode-se realizar no horizonte do tempo. (HEIDEGGER, 2005, p. 14)

Os conceitos de passado, presente e futuro são meras convenções, é necessário suspender os significados impostos por essa divisão temporal. Ao revisitar o passado, permite-se atualizar o presente e compreender que a presença não está no ter sido, mas no que está por vir. O tempo continua seguindo, mesmo sem o sujeito estar presente, do mesmo modo, o passado existiu mesmo que o sujeito não estivesse presente.

Heidegger sugere que o único caminho é tornar visível em seu tempo o passado para depois deslocá-lo ao presente. Compreender o ser em seu tempo, pois a temporalidade é essencial na constituição da presença mais a presença histórica, e a compreensão da história do ser e da história mundial.

A presença se desgasta e desgasta seu tempo, contar o tempo é constitutivo do ser, por isso a necessidade de experiência, no caso de *Diário da queda* é pela escrita que se forma a presença, a partir da nova repetição que surge a discussão. Esse exercício revela que o ser não é inferior ao que surge da presença. O filho se abre para questionar a temporalidade, de modo que o presente possibilite a compreensão do passado e a mutação do futuro. A presença também se precede, mas nem sempre se antecipa quanto à sua possibilidade de existência. Há a presença do avô através de seus volumes. De maneira semelhante, o pai se

⁷ Ente: “O que é, em qualquer dos significados existenciais de ser. Às vezes, mas raramente, essa palavra é usada para designar somente Deus. [...] Habitualmente essa palavra é usada em sentido mais geral. Heidegger: “Chamamos de ente muitas coisas, em sentidos diferentes. Ente é tudo aquilo de que falamos, aquilo a que, de um modo ou de outro, nos referimos; Ente é também o que e como nós mesmos somos” (*Sein und Zeit*, § 2). Mas nesse sentido generalíssimo prefere-se hoje a palavra entidade”. (ABBAGNANO, 2007, p. 387)

faz presente por meio de sua escritura. O filho se antecipa e escreve suas memórias antes mesmo de seu próprio filho nascer, essa recolocação revela o vigor do que poderá ser o futuro, atendendo e, ao mesmo tempo, atualizando as informações para essa nova vida. O neto não perderá a presença do pai, as memórias poderão, de certa forma, evitar o esquecimento.

O filho se abre à possessão da presença, cura-se da angústia e garante a existência de esperança, como uma remissão da indiferença. Ele se afasta para enxergar melhor, a partir da decadência do avô e do pai vê a si mesmo e percebe sua própria existência e o limite da situação na qual se encontra.

O discurso não se temporaliza, é atemporal, vem ao encontro do tempo, por isso o filho lê os manuscritos do avô de uma maneira completamente diferente de como o pai lê. O discurso é sempre um discorrer sobre antes, mas a leitura é sempre uma interpretação do agora. Assim, não se deve procurar um nexos fundamental entre o que realmente aconteceu e o que foi contado. O porvir atualiza o discurso, quanto maior a distância temporal, maior o vigor de ter sido.

Aquilo que não se pode ater, não se esquece, mas se retém, permanece à mão justamente em sua inapropriação. A presença se reconhece mesmo num mundo estranho. O mundo do pai é estranho ao filho, do mesmo modo, o mundo do avô é estranho ao pai. A tentativa do filho é justamente utilizar como ferramenta os manuscritos, mais a sua vivência, para possibilitar ao bebê que vai nascer penetrar a sua existência.

Na temporalidade constitutiva do deixar e fazer em conjunto reside, de modo essencial, um *esquecimento* específico. Para que, em estando “perdido no mundo instrumental”, se possa “realmente” pôr mãos à obra, o si-mesmo deve se esquecer. Na medida, porém, em que um *atender* sempre serve de guia para as ocupações na unidade da temporalização, o poder-ser em sentido próprio da presença nas ocupações se acha, como ainda veremos, instalado na cura. (HEIDEGGER, 2005, p. 154)

A presença do passado se ilumina em contato com o presente, e em cada presente se ilumina de maneira diferente. Cada pequeno detalhe não está isolado e pode ser lido conforme a temporalidade na qual se encontra no momento da leitura. Para tanto, é necessário abolir os limites e interpretar cada fato.

Não existem meros fatos. É necessário investigar também o mundo circundante, o ambiente no qual o ser está inserido naquele momento, refletindo sobre o problema temporal da transcendência do mundo. A presença se temporaliza e se forma um mundo de possibilidades, o que permite vir ao encontro outros tempos e compreender que só existe o presente porque existe o ser.

Assim, o ser temporal não está apenas dado no espaço e no tempo, mas, a partir de uma reconfiguração, volta para o local que já ocupava, metamorfoseado. E é nesse contexto que o *Anuário* se aproxima de *Diário da queda*. A partir da leitura do *Apocalipse?*, percebe-se a reconfiguração de cada texto, de cada imagem, em contato tanto com o agora, como com o passado.

A presença encontra seu espaço por meio do distanciamento, mas é apenas uma representação, ela é espiritual, uma presença corpórea, empírica, não existe em um tempo fora do seu. Essa representação se forma na montagem do *Anuário*, a atualidade da obra nos permite um distanciamento suficiente para entender os caminhos que nos levaram ao *Apocalipse* e questionar se as escolhas do filho em *Diário da queda* proporcionaram alguma mudança no estigma familiar de violência e culpa.

Diariamente a presença se expande juntamente com a sequência de dias ao porvir. E isso acontece tanto em *diário da queda*, como no *Anuário*, nas duas obras, o amanhã se torna diferente por mais próximo que esteja. A relação entre aproximação e distanciamento é que torna as duas obras tão interligadas. Em *Diário da queda*, o filho está mais distante do avô do que seu pai está, por isso consegue a aproximação analítica necessária para interpretar um tempo que não é seu. No *Anuário*, cada imagem ou texto estão afastados de um instante temporal que nos permite compreender criticamente a obra em seu contexto, mas, principalmente, em suas relações entre si. A diferença está na distância temporal das duas obras: décadas separam os manuscritos do avô da narrativa do filho em *Diário da queda*, mas apenas dois anos separam o *Anuário* de sua atual recepção. A distância dessa obra de Laub é menor, mas a urgência dos temas é tão presente, que ainda assim é possível reconhecê-los.

Existe uma extensão da natureza entre nascimento e morte. A morte é apenas um dos fins da presença. O si mesmo se mantém numa coincidência de identidade nessa contínua vivência. O ente não está simplesmente dado no tempo, ele sofre mudança, mas também é sujeito da transformação. Ao compreender sua própria existência como presença em seu tempo, o sujeito também domina o contexto da vida, que para fazer sentido deve se estender, se movimentar, para então permanecer.

[...] Nesta sequência de vivências, só é “propriamente” “real” a vivência simplesmente dada “em cada hora”. As vivências passadas e futuras já não são mais ou ainda não são “reais”. A presença atravessa o espaço de tempo que lhe é concedido entre os dois limites de tal maneira que, apenas sendo “real” cada agora, ela, por assim dizer, salta por cima da sequência dos agoras de seu “tempo”. É por isso que se diz que a pre-sença é “temporal”. [...] (HEIDEGGER, 2005, p. 178)

Quando o filho percebe essa relação, ele se abre a uma interpretação de mundo baseada na presença que lhe é deixada por seus antepassados. Da mesma forma, nós, sujeitos sociais, ao percebermos a urgência de ouvir os excluídos, também nos abrimos a uma existência temporal enraizada em cada presença que é iluminada no *Anuário*, então nos convencemos de nossa missão na garantia do porvir.

[...] O que “tem história” encontra-se inserido num devir. O seu “desenvolvimento” pode ser ora ascensão, ora queda. O que, desse modo, “tem uma história” pode, ao mesmo tempo, “fazer” história. É “fazendo época” que, no “presente”, se determina um “futuro”. História significa, aqui, um “conjunto de acontecimentos e influências” que atravessa “passado”, “presente” e “futuro”. Aqui, o passado não tem primazia.

História significa, ademais, em oposição à natureza, que também se move “no tempo”, os entes passageiros “do tempo”, isto é, as transformações e destinos dos homens, dos grupos humanos e de sua “cultura”. Nesse caso, história não significa tanto o acontecer enquanto modo de ser mas a região daquele ente que se distingue da natureza, no que respeita à determinação essencial da existência do homem como “espírito” e “cultura”, embora a natureza, de certo modo, pertença à história assim entendida.

Por fim, vale ainda como “histórico” o que é legado na tradição, quer seja conhecido historiograficamente ou admitido como evidente ou ainda velado em sua proveniência.

Resumindo os quatro significados mencionados, resulta então: história é o acontecer específico da presença existente que se dá no tempo. É esse acontecer que vale, com história, em sentido

forte, tanto o “passado” como também o “legado”, que ainda influi na convivência. (HEIDEGGER, 2005, p. 184)

A presença passada e não a presente é histórica, mas não está fixa no passado, ela foi presente no passado e pode ser presente agora, passa a ser atemporal. Diferentemente da Antiguidade que é quando algo se conserva no passado, pertencendo somente ao mundo a que pertencia.

As antiguidades no museu pertencem ao passado, mas encontram-se no presente. Algo é histórico porque passou pelo passado ou porque tornou-se objeto de interesse histórico, o que hoje não é o mesmo que era, sofre mutação. Com o decorrer do tempo deteriora-se e também assume uma nova contingência. No uso, ou fora de uso, não são mais o que foram, o mundo passou, sua presença e sua ocupação se modificaram.

Há uma pertinência no mundo formada pela presença e não pela antiguidade. Primeiro elabora-se a presença e em segundo o que circunda historicamente essa presença. A presença se forma não somente na relação do sujeito com o seu tempo, mas também com a possibilidade de se manter presente em qualquer temporalidade.

Dentro das possibilidades de existência, não se retira a probabilidade da morte, mas torna-se uma decisão antecipadora que garanta a existência não somente do ser no mundo, mas também a relação do ser com o mundo.

O ente que, em seu ser, é essencialmente porvir, de tal maneira que, livre para a sua morte, nela pode se despedaçar e se deixar relançar para o fato de seu pre é um ente que, sendo porvir, é de modo igualmente originário o vigor de ter sido. Somente este ente, transmitindo para si mesmo a possibilidade herdada, pode assumir o seu próprio estar-lançado e, neste in-stante, ser para o “seu tempo”. Somente a temporalidade própria, que é também finita, torna possível o destino, isto é, a historicidade em sentido próprio. (HEIDEGGER, 2005, p. 191)

A repetição é a transmissão explícita pela presença que esteve presente, não é uma recolocação do passado, nem uma religação do presente com o que foi superado. A repetição não se deixa persuadir pelo passado, mas controverte a

existência do presente. A repetição permite, em *Diário da queda*, que o filho enxergue seu passado criticamente a fim de modificar seu presente e garantir seu futuro. No *Anuário*, ela permite ao indivíduo ler e esclarecer o presente para assegurar o futuro, nem que seja pós-apocalíptico. Fazendo com que o sujeito pertença à história do mundo, não apenas dado, vem, tornando-se vigente para cumprir sua missão, se recuperando de qualquer dispersão e se desconectar do que passou. É a decisão antecipadora do filho, em *Diário da queda* e do sujeito, no *Anuário*, que coloca esse ser-para-a-morte na existência própria como fuga da morte. A partir da repetição, é possível transmitir a herança de possibilidades de existência, na qual a decisão do sujeito o liberta. Há repetições nas vidas das três gerações de modo sincrônico: violência, recalque, vingança, tragédia. Mas de modo diacrônico cada vivência é uma experiência única. Os entraves entre sincronia e diacronia suscitam as revoluções indicadas no *Anuário* que, por sua vez, modificam singularmente a lei, a distribuição de renda, o domínio do poderio, os direitos, por exemplo.

Nas duas obras, a presença atualiza o hoje e depende da concepção de mundo dominante, mas todo o sentido não reside unicamente nos fatos como de fato foram, porque o passado historiográfico por muito tempo esteve fechado para interpretação, devido à visão narrativa dos vencedores. Assim, a análise de um objeto se compromete com a concepção de mundo de uma época que encontra uma interpretação correspondente.

[...] a historiografia não parte, de forma alguma, do “presente” e de uma “realidade” que só se dá hoje para, tateando, recuperar um passado. A abertura *historiográfica* também se temporaliza a partir do porvir. A “seleção” do que deve se tornar objeto possível da historiografia *já foi feita* na *escolha* existenciária e factual da historicidade da pre-sença, onde somente a historiografia surge e unicamente é. (HEIDEGGER, 2005, p. 202)

Há inúmeras possibilidades de datação, a estrutura remissiva do hoje-agora, do outrora-anteriormente, e do então-posteriormente. O agora nem sempre é o hoje, como o acontecido anteriormente não obrigatoriamente aconteceu outrora, o então pode estar muito mais perto do que o posteriormente, são separações temporais muito pessoais e também muito próximas, mas com significados completamente diferentes. O tempo é o agora e possui uma datação a partir do que

vem ao encontro, de sua relação com o hoje. Entre o desde então até o então. Não é uma sequência contínua e duradoura de agoras, porque há brechas, não se consegue recompor o tempo de modo exato.

Por isso, o indeciso perde seu tempo. A decisão tem caráter de instante, se sustenta no porvir. O tempo deve estar disponível para todos. A ocupação do tempo segue o calendário, a partir de dados do mundo circundante se faz a datação, mas deve ser feita levando em consideração a temporalidade da presença.

A presença data o tempo que ela deve tomar, o sol data o tempo como a medida natural. O dia propicia a visão e a noite a retira, o que no mundo circundante se acha num nexo conjuntural mais imediato, a marcação artificial do tempo não esclarece, pois a contagem de tempo unânime para todo mundo sob o mesmo céu, é uma medida pública disponível que todos podem contar, na qual o medidor do tempo é o relógio.

O relógio artificial substitui o natural, porque o tempo implica uma ocupação datável, passível de ser controlada, diferente de uma análise reflexiva do tempo em relação com outro período temporal. Há a presença do tempo ocupado, como há a medição do tempo fundada na temporalidade da presença. A atualização tem também um caráter de medida, o medir consiste na atualização do parâmetro vigente no segmento. Agora e agora e agora, é conjunto de agoras acessível universalmente nos relógios. Cada coisa tem seu tempo porque estão no tempo. O tempo do mundo possui a mesma transcendência que o mundo. Assim, não é possível afirmar que o tempo é objetivo quando se refere ao simplesmente dado, ou subjetivo quando ocorre em um sujeito. O tempo não está no objeto ou no sujeito, ele é anterior à objetividade e subjetividade, ele é a possibilidade desse anterior.

[...] Na medida em que essa ocupação do tempo se volta para o tempo aí compreendido e o “observa”, ela vê os agora que, de algum modo, estão “pre-sentes”, no horizonte *da* compreensão ontológica que, continuamente, orienta essa ocupação. [...] Os agora *passam* e os agora que passaram constituem o passado. Os agora que *advêm* e os agora que advirão delimitam o futuro. [...] (HEIDEGGER, 2005, p. 235)

É na relação do filho com o passado de seus antepassados, do seu agora com os agoras que o precederam, que ele poderá definir o futuro. Do mesmo modo, é da relação do indivíduo com as produções do *Anuário*, de sua análise e interpretação crítica do mundo que o rodeia, como consequência das ações tomadas pelos sujeitos do *Apocalipse*, que poderá garantir um futuro, transformado e diferente do que era ou é. A sequência dos agora escorrega no tempo. Em cada agora, o agora é agora, idêntico mesmo que um outro que advém também desapareça, o que varia é este que varia. É uma sequência de agoras que emergem e desaparecem.

[...] De início, o tempo se oferece como a sequência ininterrupta de agoras. Cada agora também já é um há pouco e um logo mais. Se a caracterização do tempo se atém, primária e exclusivamente, a essa sequência, então, nela, como tal, não se pode encontrar, fundamentalmente, nem um princípio e nem um fim. *Enquanto agora*, todo último agora já é sempre um logo não mais. É, portanto, tempo no sentido de agora-não-mais, de passado; todo primeiro agora é sempre um há pouco, ainda-não e, com isso, tempo no sentido de agora-ainda-não, de futuro. “Para ambos os lados”, o tempo é o sem fim. [...] (HEIDEGGER, 2005, p. 236-237)

A ocupação empenha-se em agarrar o máximo possível de tempo que ainda vem e continua passando. Um tempo público que nivela e que pertence a todo mundo, isto é, a ninguém. O tempo continua a passar e não se deixa deter, a sequência dos agoras escapole e passa. O tempo não se reverte.

Para Hegel, há nexos entre tempo e espírito. O espaço é tempo, tempo é a verdade do espaço. Espaço é a indiferença sem mediação do estar-fora-de-si da natureza. A negatividade é o tempo. A negação da negação como pontualidade é o tempo. Devir é tanto surgir como perecer. Ele interpreta o tempo nivelando pelo agora. O presente é fruto do passado e esperança do futuro, nele engloba a eternidade. Essência do espírito como negação da negação. Compreende-se publicamente a história como um acontecer intratemporal. Na compreensão vulgar do tempo, a temporalidade permanece inacessível, vê apenas o agora, o presente. HEIDEGGER interpreta essa concepção:

A caracterização *hegeliana* do tempo a partir do agora pressupõe que o agora permaneça encoberto e nivelado em toda a sua

estrutura, a fim de poder ser intuicionado como algo simplesmente dado, embora “ideal”. (2005, p. 245)

A apreensão e consciência do tempo diferem para cada sujeito, o eu é essa unidade que se relaciona consigo mesma de forma universal e também singular. O desenvolvimento é a luta contra si mesmo, a meta é alcançar seu próprio conceito, isso é, progredir, ou seja, superar a si mesmo. O espírito se manifesta no tempo, a partir do agora que se despedaça, se exterioriza, como negação da negação. O espírito existe como temporalização da temporalidade, não cai no tempo, mas está para o fim como o sujeito para o porvir.

Para complexificar essas questões, me debruço sobre a obra *Diário da queda* que, de certa maneira, tematiza o tempo de forma diversa. Nada melhor que uma narrativa com três escritores que interrogam as relações temporais a fim de colocarem em discussão conceitos literários relacionados ao tempo, como o anacronismo, por exemplo. Ouso dizer que este é um metatrabalho, pois propõe discutir concepções que os personagens puseram em prática em suas produções. Para tanto, levo em consideração estudos e conclusões sobre a posição temporal de uma obra de arte. Essa diferença temporal entre cada modo de escrever deve ser problematizada, revisada, questionada. Trago à discussão também o *Anuário*, no qual as ideias e problemáticas já presentes no romance *Diário da queda* ganham forma e tornam-se efetivas, empíricas, verificáveis, realizáveis. Nele o sujeito passa de espectador a senhor das transformações, com poder de substituir a autodestruição pela ação, contra o colapso que culmina no *Apocalipse*.

2 ÊXODO

2.1 MOISÉS

A duas obras analisadas nessa tese se enquadram, primeiramente, em duas formas muito recorrentes na arte de escrever: o diário e o anuário. O segundo livro do pentateuco é o Êxodo, que narra a fuga dos judeus da escravidão do Egito e marca a transição desse povo em busca da Terra Prometida. O diário é uma narrativa marcada por uma datação mais próxima de dia a dia, que pode ser relacionada com os dias que os judeus levaram para atravessar o Mar vermelho e chegar ao deserto. O anuário faria, então, uma referência aos quarenta anos que os hebreus levaram para chegar a Canaã, pois esse tipo de publicação abrange um período comumente anual. Moisés é o sujeito da transformação, o ser capaz de superar as dificuldades e revolucionar, a fim simplesmente de garantir um futuro ao povo hebreu. Os diários e almanaques são os meios pelos quais os novos seres serão sujeitos de suas transformações, tanto individuais como coletivas, tanto emocionais como sociais.

O diário⁸ começa como uma fecunda iniciativa de retratar momentos importantes da História, com muitas ou poucas considerações pessoais do redator,

⁸ DIARIO (Vid. autobiografía; autofic-ción; confesión; erlebne; memorias; narrador – autodiegético). El diario es una modalidad narrativa autobiográfica (vid.) en la que se recogen las experiencias e impresiones, exteriores e internas, que el escritor observa o siente y que suele configurar fragmentariamente en periodos de tiempo determinados (días, meses, años). Frente a la autobiografía, tiene un alcance más reducido e inmediato aunque asimismo presenta una identificación entre el yo autoral, narrativo y actoral, primando en este la organización fragmentaria y el componente subjetivo, que en el caso de su máxima exponencialidad hace surgir el denominado diario íntimo. Según Reis (1996), son sus principales características: «fragmentación diegética impuesta por el ritmo em principio cotidiano de los actos narrativos que componen el diario; tendencia a la confesión, asumida de forma más o menos abierta; peculiar posición y configuración del destinatario, cuyo estatuto puede ser modulado de diferentes formas. Al tener que ver directamente con los diarios reales, los diarios narrativos de ficción carecen normalmente (con intención o no) del carácter orgánico y del equilibrio compositivo propio, por ejemplo, de la novela o de la autobiografía, puesto que en estos últimos la narración ocurre casi siempre (siempre, en el segundo caso) después de haber terminado la historia y de haber conocido (o previsto) su final» Desde un punto de vista ideológico, la confección del género «diario» responde al espíritu de la privacidad burguesa como temática constitutiva de su afirmación social –histórica, en suma– y vehículo expresivo de esa ya consolidada clase social, en todos los niveles en la Europa dieciochesca: «El Diario, decimos, reproduce literalmente esa ideología burguesa del sujeto: porque se piensa que la única realidad a conocer (el único elemento a producir) es el propio “yo” que se vacía, que se evacua, en las páginas íntimas y secretas del diario personal» (Rodríguez, 1984). A partir fundamentalmente de este siglo el diario se ha generalizado en su uso y ha sido cultivado por autores como Stendhal, Gide, Pavese, Kafka, Goethe o Anaïs Nin, si bien en España, donde puede

dependendo de seu objetivo, a quem se destina, por exemplo. A biografia⁹ é um pouco diferente, tem certo compromisso com a verdade, não tem função ficcional, conquanto, uma biografia não deixa de ser uma reconstrução de um passado que não mais existe. Numa autobiografia, o escritor encontra-se a uma distância temporal dos fatos narrados, bem como, pode ser traído por suas memórias, que podem estar repletas de lacunas, enganos. Do mesmo modo, na biografia em terceira pessoa, há mais um filtro para a visão de quem narra, o redator escreve suas impressões sobre o que ouviu de outrem, o que torna ainda mais difícil a fidelidade do relato e pode deixar a obra a um passo da ficção.

De maneira diferente, a autoficção¹⁰ dispensa compromisso com o testemunho real ou verídico, é um gênero que pode ser híbrido, mas não precisa manter essa obrigação. Pode ser uma fusão de relatos, impressões, História, fatos reais, fatos inventados. Uma mescla de autobiografia e ficção que pode conter

resaltarse justamente el ilustrado y sincero Diario de Jovellanos –editado por Adellac en 1911–, no ha tenido un arraigo excesivo (Colón, Moratín, etc.) (CALATRAVA, 2002, p. 299-300)

⁹BIOGRAFÍA (Vid. autobiografía; autoficción; cronotopo; novelescos, géneros; narrador–heterodiegético–; novela). Narración de la vida de una persona relativamente conocida con fines divulgativos, literarios, reveladores o morales. Como ensayo, y según Lejeune (1975: 35-41), la biografía se distingue de la autobiografía porque en aquella la relación entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado –o, si se prefiere, entre biógrafo y biografiado, narrador y protagonista– es de irrecusable alteridad, así como porque el sujeto de la enunciación se coloca en una situación de radical exterioridad con relación al protagonista, pudiendo esa exterioridad ser asumida tanto por un narrador heterodiegético, investigador distanciado y extraño al universo del biografiado, como por un narrador homodiegético, testigo directo de otra existencia. Ya Bajtín, al estudiar el cronotopo en las biografías clásicas, distingue entre las biografías platonianas, en las que el tiempo biográfico se vincula al modelo de la metamorfosis mítica como profundización en el conocimiento, y las retóricas, basadas en el encomio o en el elogio fúnebre y en las que adquieren la misma trascendencia las coordenadas espaciotemporales de la vida representada como el tiempoespacio público en la medida en que el encomio y el elogio son actos de este tipo. En tanto que biografía novelada, esta comparte las características ficcionales y narrativas comunes, y se relaciona con la novela histórica y de formación. Un modelo español de biografía ensayística puede ser el de las numerosas obras de Gregorio Marañón, particularmente las dedicadas al Conde-Duque de Olivares (1936) o a Antonio Pérez (1947) o la famosa biografía apócrifa –aloficción– de Josep Torres Campalans (1958) de Max Aub (vid. autoficción); una semibiografía novelada es precisamente –y pese a su título– la Autobiografía del general Franco (1992) de Vázquez Montalbán. (CALATRAVA, 2002, p. 246-247)

¹⁰O termo “autoficção” foi criado por Serge Doubrovsky (1977). Sentindo-se desafiado por Philippe Lejeune, que no livro *O pacto autobiográfico* (1975, 31) indagava se seria possível haver um romance com o próprio nome do autor, já que nenhum lhe vinha à mente, Doubrovsky decidiu escrever um romance em que o protagonista-narrador tinha seu próprio nome. [...] Assim, a autoficção se contrapõe à autobiografia clássica, que pessoas famosas escrevem no final de suas vidas, em belo estilo, tentando dar conta de uma vida inteira. A autoficção seria um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem “eu” sem que se saiba exatamente a qual instância narrativa ele corresponde (FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

também diários, verdadeiros ou não. O diário tem, a princípio, a premissa de ser um livro (ou caderno) onde são registrados sentimentos, observações, experiências, sua transcrição em geral é diária, por isso o título, mas há casos em que o registro pode ocorrer em períodos diferentes de tempo. É um gênero no qual a narrativa é feita por meio de várias anotações, diárias ou não.

José Valles Calatrava, em *Diccionario de teoría de la narrativa* (2002) faz uma clara conceitualização e separação entre esses termos tão parecidos:

AUTOBIOGRAFÍA (Vid. autoficción; biografía; diario; géneros narrativos; narrador –autodiegético–; novela). Según Starobinski (1970: 257) la autobiografía es «la biografía de una persona hecha por ella misma». Para Darío Villanueva (1989: 185) se trata de aquella «narración retrospectiva autodiegética que un individuo real hace de su propia existencia, con el propósito de subrayar la constitución y el desarrollo de su personalidad. Una novela autobiográfica se diferencia de la autobiografía propiamente dicha tan sólo por un rasgo pragmático: el carácter ficticio del narrador autodiegético». Philip Lejeune (1975, 1980, 1986), que ha profundizado con acierto en este campo, la define como «un relato retrospectivo en prosa que hace una persona real de su propia existencia, cuando coloca la tónica en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad» (Lejeune, 1975: 4) y desglosa cuatro elementos característicos de la misma: la forma de lenguaje (narración, prosa), el tema (vida individual, historia de una personalidad), situación autoral (identidad del autor real y el narrador) y posición del narrador (identificación del narrador con el personaje principal y perspectiva retrospectiva). Así, «en sentido estricto, se encuentran implicadas en estas definiciones las características dominantes de la autobiografía: la centralidad del sujeto de la enunciación colocado en una relación de identidad con el sujeto del enunciado y con el autor empírico del relato; el pacto referencial, que instituye la representación de un camino biográfico factualmente comprobable; la acentuación de la experiencia vivencial poseída por ese narrador que, al perfilar una situación expresa o camufladamente autodiegética, proyecta esa experiencia en la dinámica de la narrativa; el tenor casi siempre ejemplar de los acontecimientos relatados, concebidos por el autor como experiencias merecedoras de atención [...]. La clasificación de una narrativa como autobiografía tiene el relieve de un pacto autobiográfico implícita o explícitamente establecido (Lejeune, 1975: 26 y ss.), según el cual se observa la relación de identidad entre autor, narrador y personaje» (Reis, 1996: 24). El desarrollo de las tesis lacanianas sobre el inconsciente como el discurso del otro y el envés del lenguaje, las ideas de Bajtín (1937-1938) sobre la construcción de la propia imagen polsócrates en su biografía o el planteamiento de Paul de Man (1979) sobre la «ilusión de referencia» de la autobiografía vienen a aportar nuevos elementos a la definición de un género en el que la máxima sinceridad y objetividad o el funcionamiento del pacto autobiográfico no esconde la imposibilidad psicoanalítica del sujeto de retratarse fielmente –tampoco el autoanálisis existe– ni los mecanismos de construcción de imagen pública que también funcionan en la escritura de esta clase de obras. En la literatura española el modelo de autobiografía lo constituyen sin duda los libros de Santa Teresa, particularmente el Libro de su vida (1588). Dejando de lado el innumerable repertorio de obras que no son estrictamente autobiográficas pero en las que calan profusamente

materiales de tal signo, la autobiografía pura es escasa en nuestra literatura. Pueden destacarse en este siglo las Confesiones de un pequeño filósofo (1904) de Azorín, aparte de otras de Unamuno, Corpus Barga, Baroja, Gómez de la Serna, Juan Goytisolo, etc. Sin embargo, la novela autobiográfica, como precisa arriba Villanueva, se distingue de la autobiografía pura por el aspecto pragmático del carácter ficticio del narrador autodiegético. Este hecho posibilita la existencia de falsas novelas autobiográficas, como es el caso de Autobiografía del general Franco (1992) de Vázquez Montalbán. (CALATRAVA, 2002, p. 237-238) CONFESIÓN (Vid. autobiografía; autoficción; diario; Erlebnis; memorias; novelescos, géneros). Variante narrativa de la prosa autobiográfica (vid.), relacionada asimismo con la lírica y el ensayo, en la que se minoran los aspectos puramente empíricos y biográficos en beneficio de la proyección del mundo interior del narrador autodiegético. Las Confesiones de un pequeño filósofo (1904) de Azorín –que justamente firma como J. Martínez Ruiz– pueden servir como ejemplo. (CALATRAVA, 2002, p. 271) ERLEBNIS (Vid. autobiografía; autoficción; confesión; diario; novelescos, géneros). Término alemán que significa «vivencia». Se refiere a una modalidad de escritura, próxima a la autobiografía y que comparte sus marcas genéricas, pero más influida por la proyección de la interioridad y de los estados anímicos autorales, por la vivencia interior. Se trata de un tipo de relato autobiográfico con particular presencia del mundo psicológico y anímico que se encuentra especialmente cercano a la confesión (vid.), por lo que las Confesiones de un pequeño filósofo (1904) de Azorín –que justamente firma como J. Martínez Ruiz– pueden servir como ejemplo. ERLEBTE REDE. En alemán, «discurso vivido», forma de aludir al discurso indirecto libre (apud discurso indirecto libre). (CALATRAVA, 2002, p. 339)

O diário é uma forma muito utilizada na literatura ficcional no mundo. Muitos autores se utilizam desse modelo para criar suas narrativas. François Villon, com o *Grande testamento*, publicado em 1489, é um exemplo em verso que mistura reflexões morais com autobiografia, dito testamento, se aproxima muito da ideia de diário. Nos *Exercitia spiritualia* (1548), de santo Inácio de Loyola, há anotações de suas experiências psicológicas, mistura de diário e autobiografia. As *rimas* de Miguel Angelo Buonarroti, também são exemplos de um diário em verso, exprimem as experiências artísticas do pintor em tom autobiográfico, foram escritas entre 1507 e 1555 e publicadas na íntegra em 1863. De 1660 a 1669, Samuel Pepys escreveu seu diário em taquigrafia, só foi totalmente decifrado duzentos anos depois, ainda assim, com erros. Traz informações pessoais e reais com cunho testemunhal.

Em 1774, Goethe abala a literatura com um romance em forma de diário, *Os sofrimentos do jovem Werther* traz um protagonista que conta a seu amigo Wilhelm sobre seu amor impossível por Charlotte. Embora em formato epistolar, o romance tem muitas características de um relato pessoal com caráter intimista e

confidente. *As liras* (1792), de Tomas Antonio Gonzaga, constituem um diário de declamação de amor à sua amada Marília, também em verso. De 1817 a 1832, Giacomo Leopardi escreve *Zibaldone*, apresenta a memória poética do autor, com anotações em prosa e em verso, lembrando muito a maneira de um diário. Em 1839, em Lisboa, é publicado o *Diário da navegação*, de Pero Lopes. Ivan Turguêniev, em 1852, publica *Memórias de um caçador*, conjunto de 25 contos que retratam a antiga Rússia da adolescência do autor, uma mistura de memórias e ficção. Não poderia deixar de citar Fiódor Dostoiévski, que em 1873 publica *Diário de um escritor*, coletânea de ensaios com reflexões sobre o processo criativo, crônicas e contos ficcionais. Postumamente, em 1883 e 1884 é publicado em dois volumes *O diário íntimo* de Henri-Frédéric Amiel, falando de si mesmo, está cheio de sabedoria e sensibilidade. O tenente Ardengo Soffici, em 1918, publica *Kobilek*, um diário de sua participação na batalha em Bainsizza. *Strahlungen* (1949), de Ernst Jünger, descreve os horrores das trincheiras da primeira grande guerra. Felix Hartlaub, em 1950, lança *Von unten gesehen*, um diário a respeito da Segunda Guerra, editado pela irmã e também escritora Geno Hartlaub, é publicado postumamente devido a impossibilidade de manifestação antinazista contra o regime. Em 1957, Heinrich Böll publica *Irisches Tagebuch*, sem tradução em português, nele, o autor narra suas experiências pela Irlanda numa viagem que fez com sua esposa entre 1954 e 1957. *O diário* de Witold Gombrowicz foi escrito entre 1953 e 1969, embora não tenha o formato de um diário clássico, são ensaios publicados em jornal sem caráter particular, com características de ficção.

No Brasil, segundo Silvio ROMÉRO (1888):

E o século XVI é um dos mais ricos em escriptos do gênero. Cartas, annuas, relatórios, diários, narrativas, biographias, descrições do paiz se nos deparam no primeiro século. Não podemos dizer por onde começáramos. E' um erro asseverar que principiamos por descrições chorographicas e passamos às biographias; é um erro dar a Gabriel Soares e a Cardim exclusivamente aquelle primeiro caracter, e mostral-os como anteriores a Anchieta. A verdade é que foram contemporâneos todos e Anchieta escreveu em ambos os gêneros. (p. 548)

José Feliciano Fernandes deixou *Breves anotações à memória do Senhor Visconde S. Leopoldo*, publicado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em

1939. Também publicados pelo Instituto estão: em 1847, *Diário de uma viagem mineralógica* pela província de São Paulo 1805, retrato fiel e não literário do povo brasileiro no início do século XIX; e entre 1885 e 1888, *Diário da viagem philisophica*, de Rodrigues Ferreira. De ficção, *O amanuense Belmiro*, de Ciro dos Anjos, publicado em 1937, escrito em forma de diário, conta a história de um funcionário tímido que vê em suas anotações uma maneira de expressar seus sentimentos.

A escritora Carolina Maria de Jesus, lançou *Quarto do despejo* em 1958, o livro é um diário autobiográfico de sua vida na favela do Canindé em São Paulo, fez muito sucesso, e é um exemplo pioneiro da produção literária da mulher negra no país. Com a publicação dos *Diários de Lucio Cardoso*, organizado por Esio Macedo Ribeiro e lançado pela editora José Olympio em 1970, postumamente, o formato diário ganhou notoriedade. Nele, o autor apresenta sua relação com o mundo e o homem e suas reflexões a respeito de filósofos que lhe serviram de inspiração.

Esses livros são exemplos no Brasil e no mundo de como a escrita em diários ainda é uma maneira intrigante de contar algo, e que, sobre ele, pairam reflexões sobre o limite da autobiografia e da autoficção.

Michel Laub em seu livro de 2011, *Diário da queda*, traz à tona essas discussões. Na narrativa do avô há indicações de itens que fazem parte de sua vida, mas sem se colocar na história, há uma distância entre o escritor e o que se escreve. A narrativa do pai são memórias dos fatos importantes e positivos de sua vida, anteriores ao nascimento do filho. Na narrativa do filho há a tentativa de abarcar todas as suas experiências, boas ou ruins, em forma de tópicos numerados, mas sem a datação como num diário. Cada uma delas tem uma ou outra característica do formato diário, que, juntas, estruturalmente se completam, misturando memórias, autobiografia, autoficção e diário. O principal questionamento em toda a narrativa é até que ponto os personagens-escritores se propõem a escrever de modo que possam lembrar ou esquecer seus traumas.

O Genocídio de Auschwitz perpassa a vida de três gerações masculinas de uma mesma família, o avô, (sobre)vivente do *shoah* deixa um estigma de violência para seus descendentes. O tempo cíclico une os três homens que decidem escrever, ou como forma de lembrar, ou como forma de esquecer. Para esses três personagens, escrever é mais fácil do que conviver com as pessoas, o avô se mata, o pai não consegue demonstrar afeto pelo próprio filho, e o filho não se mantém em qualquer relação sadia. Cercados pela melancolia da dialética da repetição que, de maneiras diferentes, são marcas da prévia presença da guerra. A origem está recuada ao passado que determina o presente desses personagens. Segundo a máxima de Nietzsche, o eterno retorno, o trauma da Segunda Guerra comprova que o homem nem sempre é contemporâneo daquilo que o produz. Como em *Assim falava Zarathustra*:

O nó das causas em que me encontro enlaçado torna... tornará a criar-me!

Eu próprio formo parte das causas do eterno regresso das coisas. Regressarei como este sol, como esta terra, como esta águia, com esta serpente, *não* para uma vida nova ou para uma vida melhor ou análoga.

Tornarei eternamente para esta mesma vida, igual em ponto grande e também em pequeno, a fim de ensinar outra vez o eterno regresso das coisas, a fim de repetir mais uma vez as palavras do grande meio-dia, da terra e dos homens, a fim de instruir novamente os homens sobre o Super-homem.

Disse a minha palavra, e por ela sucumbo.

Assim o quer o meu destino eterno: desapareço como anunciador!
(NIETZSCHE, 2002, p. 252-253)

Nesse sentido, os personagens da ficção de Laub se deparam com a difícil tarefa de reconhecer o passado como destino, pois o passado determina o presente, e cabe a cada um deles selecionar o que passou, e dar sentido ao que seus antecessores escreveram. Assim, se tornam sobreviventes por meio de suas produções, da dissolução do tempo que agora se encontra em ruínas. Obrigados, a partir da erosão e do caos, a selecionar e preencher as lacunas de uma trajetória circular e de um tempo que não se suspende, e que, ironicamente, somente comprova que todos são espectros de um passado permanente, relíquias deles mesmos, esses personagens são todos os três, póstumos.

A Segunda Guerra não é apenas pano de fundo para estas trajetórias, ela atravessa a vida, as escolhas, as personalidades dos protagonistas. Mesmo no passado, o Genocídio interfere à revelia e retorna no presente. E é por meio da criação escrita e da leitura dessas produções de diários que os personagens acessam o passado, recuperam-no. Mas, ao mesmo tempo em que, a partir dessa apropriação podem criar suas próprias produções, nelas podem se expropriar das memórias indesejadas.

No ensaio *Os olhos, a barca e o espelho* (1989), Antonio CANDIDO comenta o *Diário íntimo* de Lima Barreto:

A análise dos escritos pessoais contribui para esclarecer isto, mostrando inclusive de que maneira o interesse dos seus romances pode estar em material às vezes pouco elaborado ficcionalmente, mas cabível enquanto testemunho, reflexão, impressão de cunho individual ou intuito social — como se o fato e a elaboração não fossem de todo distintos para quem a literatura era uma espécie de paixão e dever; e até uma forma de existência pela qual sacrificou outras. (p. 40)

Este comentário pode fazer muito sentido para esta análise, pois traz características que aparecem também em *Diário da queda*. Para o avô, a expressão escrita é um processo de apropriação da língua, do discurso, mas não chega a ser uma realização plena como ficcionista. O pai rememora sua vida por meio da escrita de memórias, a fim de analisar suas próprias emoções e não permitir que se percam diante do diagnóstico de Alzheimer. De forma díspar, o filho vê na literatura uma possibilidade de realização pessoal, fundamental para estabelecer um diálogo entre as três gerações. Quando reconhece isso, o narrador pode canalizar suas forças em prol de sua arte.

A militância, que o avô nunca objetivou como forma de opor-se à barbárie cometida contra os judeus, é posta em prática durante a vida diária do pai, em suas palavras, em sua oposição à máscara hipócrita da sociedade, que, a seu ver, fechou os olhos para os fantasmas sobreviventes de Auschwitz. Quando tem a chance de escrever, o pai finalmente entende que sua luta foi em vão, e que somente lhe resta deixar para o filho as boas lembranças de sua vida, selecionar os pontos que acredita serem importantes, em detrimento de um desabafo

incômodo. Seu ideal de elaboração criadora é uma autobiografia que se limita a dados familiares felizes. Se em vida só conseguiu trazer infelicidade para o filho, na morte tem a chance de registrar apenas histórias felizes.

18. Dez anos depois e eu já tinha me acostumado com isso. Ninguém falava mais comigo sobre isso. Ninguém ligava mais quando passava na TV alguma reportagem a respeito. Ao longo dos anos eu tinha conseguido me concentrar no que interessava, a loja, a minha mãe, e uma das coisas que aprendi ao longo dos anos foi nunca demonstrar fraqueza.

19. Minha mãe nunca soube que eu às vezes me trancava no quarto para chorar. Ninguém na loja soube que eu fechava a porta do banheiro, no meio da manhã, e ficava lá dez minutos, meia hora chorando.

20. Eu chorava na faculdade. Chorava no carro. Na rua. Já chorei no cinema. No restaurante. Num estádio de futebol. Na piscina, enquanto estava nadando, e depois no vestiário, trocando de roupa. (LAUB, 2011, p. 141-142)

A produção escrita do avô apresenta um afastamento de seu passado, como se sua vida começasse apenas após a saída do campo de concentração. Não é uma escrita destinada ao público, obedece mais a uma visão objetiva com pouca sensibilidade. Fato esse que intriga seu filho, que após traduzir esses cadernos não é capaz de compreender os sentimentos do avô. Isso tudo, mais o fato de o avô ter cometido suicídio, vai macular toda a sua vida e deixá-lo quebrado.

15. Família — conjunto de pessoas que dividem a casa com o homem e no convívio coroam o desejo dele de continuidade e doação amorosa, a confirmação da sorte que ele sempre teve na vida. No convívio com ele os membros da família cuidam para que não haja incompatibilidade de ideias e atitudes com ele, o que inclui a observância de procedimentos os mais rigorosos de higiene na manutenção da casa e em itens como alimentação e vestuário, o que inclui cuidado com os alimentos e higiene regular nas roupas usando-se para tanto produtos como sabão e amaciante e na louça da casa o detergente e no chão o desinfetante, o esfregão e panos diversos para remover o pó. Os membros da família devem também observar as regras de convívio no que tange à personalidade do homem, respeitando ele em seus momentos de força e fraqueza e cuidando para que ele seja respeitado quando deseja ficar sozinho no escritório. A família nunca perturba quando ele está sozinho no escritório. A família deve respeitar o direito dele, que pode ser exercido a qualquer dia e hora e sem permissão ou aviso prévio, de permanecer pelo tempo que quiser sozinho no escritório. (LAUB, 2011, p. 98)

O filho, diferentemente do avô e do pai, tem certa experiência como escritor de ficção, não escreve anotações nem comentários autobiográficos aprazíveis. Ele é o único capaz de juntar tudo o que seus antecessores não conseguiram, a crueza da vida, a verdade angustiante, a chaga dolorosa de uma família marcada pela morte e pela convicção de não pertencimento, ou ainda, de não merecimento de viver.

Do meu pai eu herdei a cor dos olhos (castanhos, meio amarelos em dias de muita luz), o hábito de ler (ficção no meu caso, não ficção no dele), alguns dos pratos preferidos (churrasco, queijo derretido, arroz misturado com molho de carne e gema de ovo). Sou teimoso como ele também. A descoberta do Alzheimer foi o único momento desses quarenta anos em que pensei de verdade nessa teimosia, se é que dá para chamá-la assim, e se é que dá para creditar a ela o fato de eu ter chegado a essa idade tendo contado ao meu pai a maioria das minhas histórias, cada decisão que tomei sobre o que na época parecia relevante, o aluguel de um apartamento, a escolha de uma profissão, a mudança de carreira e de cidade, o início e o fim de dois casamentos, os livros que escrevi e as coisas de que mais gostei e aquilo que num telefonema semanal para Porto Alegre resumia o que eu achava que seria gentil contar para ele, ao menos no sentido de distraí-lo e distrair a mim mesmo para que nenhum dos dois precisasse dizer nada sobre o fato de que dali para a frente seria mais ou menos aquilo, meia hora de conversa por semana e mais uma ou duas visitas por ano em que passaríamos um dia rápido e agradável fingindo que o tempo não passou, e que para sempre seria possível eu continuar escondendo dele o meu segredo mais importante, aquilo que de alguma forma sempre definiu o que sou, e que de alguma forma também só pode ser explicado por um conceito — uma verdade, uma mentira ou as duas coisas, depende de como você reage a uma cena como a do meu avô caído na escrivania. (LAUB, 2011, p. 111)

O ato de criação se torna a única oportunidade de abrir um diálogo que não teve lugar em vida entre esses três homens. Mais do que uma simples comunicação, suas elaborações permitem acessar um passado que não poderia estar presente em outra circunstância. A literatura aqui é essencial para conectar-se às memórias dos mortos, que se mantêm eternos por intermédio das obras, mesmo que sejam ruínas, lacunas, espectros de uma vida que não mais existe.

É necessário salientar o que emerge do passado dentro da narrativa e como os personagens lidam com estes vestígios, no mesmo sentido, descobrir as vozes que se contrapõem em cada discurso, percebendo com quem discutem e

com quem leem. A partir da saída de uma ordem sequencial, esta é uma época de interpretar as ruínas, de ler os fragmentos, pois o todo nem sempre é verdadeiro. Assim, é imprescindível armar vínculos possíveis com os fragmentos disseminados a cada geração dessa família, bem como com as produções contidas no *Anuário*, apresentadas sob uma concepção cíclica do tempo. O tempo, em *Diário da queda*, não é espiral, nem helicóide, ele é epicicloide, é um vórtice, na perspectiva de Agamben.

Tentemos levar a sério a imagem da origem como vórtice. Antes de mais nada, a origem deixa de ser algo que precede o devir e permanece separado dele na cronologia. Assim como o redemoinho no curso do rio, a origem é contemporânea ao devir dos fenômenos, dos quais extrai sua matéria e nos quais, todavia, permanece, de algum modo, autônoma e parada. E, dado que ela acompanha o devir histórico, procurar entender este último significará não reconduzi-lo a uma origem separada no tempo, mas confrontá-lo e mantê-lo com algo que, tal como um vórtice, ainda está presente nele. (AGAMBEN, 2018, p. 85)

As memórias circulam em torno do vórtice que é o tempo, parte do passado é sugado para dentro e emerge no presente de maneira sempre distinta. Esse vórtice temporal é diferente para cada leitor, depende e é manipulado pelo momento em que se lê. A cada leitura, o passado atinge o presente e muda de posição e de interpretação. A partir da leitura, o descendente encontra-se face-a-face com o antepassado, assim, a ausência do morto se faz presente em cada nova leitura e de modo diferente em cada novo descendente que se propõe a escrever.

O *Anuário* Todavia 2018/2019, sob o título de *Apocalipse?* organizado por Laub, reúne artigos de opinião, fotos, textos de ficção, crítica literária, entre outros, um mosaico cultural dos acontecimentos importantes do ano. Através do isolamento de cenas do passado, é possível tornar visível a forma do tempo para deformar ou dissipar, provando que o passado nunca cessa de comandar o nascimento, o desenvolvimento e a transformação do sujeito.

É preciso conceber o sujeito não como uma substância, mas como um vórtice no fluxo do ser. Ele não tem outra substância senão a do ser, mas, em relação a este, tem uma figura, uma maneira e um movimento que de fato lhe pertencem. E é nesse sentido que é necessário conceber a relação entre a substância e seus modos. Os modos são redemoinhos no campo infundável da substância,

que, afundando e turbilhonando em si mesma, se subjetiviza, toma consciência de si, sofre e se regozija. (AGAMBEN, 2018, p. 87)

A atualidade temática da coletânea carrega a obra para o contemporâneo, independente da data original de cada obra individual, ao se remontarem, renascem e redatam-se. A escrita e a leitura, e também a pintura e a fotografia, estabelecem uma relação que forma um lampejo entre o presente e o passado, construindo uma constelação em que ambos se acendem. Segundo BERGSON, no livro *Memória e vida*, é como se o passado ainda estivesse passando e, em certo momento, uma parte dele atua nesse presente:

[...] duas idéias quaisquer e duas imagens tomadas ao acaso, por mais distantes que a suponhamos, sempre se parecerão por algum aspecto, porque sempre se encontrará um gênero comum no qual encaixá-las: de modo tal que qualquer percepção lembraria qualquer lembrança se houvesse apenas uma atração mecânica do semelhante pelo semelhante. A verdade é que, se uma percepção evoca uma lembrança, é para que as circunstâncias que precederam e acompanharam a situação passada e seguiram-se a ela lancem alguma luz sobre a situação atual e mostrem como sair dela. [...] (2006, p. 62)

O objetivo não é gerar conflitos na defesa de uma tese provocadora, com a chance de teimar e ser ignorada. Evitando represália, frente a esse intuito, é necessário recorrer a escritores clássicos e modernos para basear esse estudo e especular a mudança que se tem no presente com relação aos clássicos e o poder de eles falarem conosco, ou mais precisamente, como o texto do avô fala com o pai e o filho? É o mesmo texto para o pai e para o filho? Os clássicos também envelhecem ou há limites temporais? Estão suscetíveis a alterações ao longo do tempo e sujeitos à erosão de sua valorização? Obras artísticas se modificam ao serem republicadas? É possível transferir a autoria de uma obra? Os Almanques são registros de seu tempo? Ou são anacrônicos?

Assim, é imprescindível refletir a relação que o filho tem em contato com os escritos do avô e do pai, que, além de se tornarem clássicos para ele, modificam a maneira como o pai entendia a escrita do avô, gerando uma nova relação com o que para este poderia ser visto como um clássico, baseado num novo modo de recepção da obra. Essas questões podem ser formuladas para o *Apocalipse?*, pois apresentam obras inéditas e já publicadas, em outro suporte ou idioma, atuais ou

com temas clássicos. Remontando uma ressignificação, principalmente a(temporal).

Os almanaques nos colocam os questionamentos entre a literatura e o tempo. Almanagues e cultura, almanaques e globalização, almanaques e arte, almanaques e ciência. A revista *Conducta*, publicada até 1943, apresenta uma excelente conceitualização, em sua primeira edição, do termo Almanaque, com alguns exemplos:

Su origen quizás venga del árabe (almanaj), quizás del latin (manacus). Ambas lenguas entienden por ese vocablo "círculo de los meses". Catálogo que comprende la distribución del año en meses, semanas y días, con datos astronómicos, científicos, literarios, anécdotas, nociones de agricultura, estadísticas, política, efemérides, consejos, etc.... De ahí su triunfo frente al calendario cuenta-días, cuenta-horas, cuenta lunas.

En la Bóveda de Ramsés IV hubo uno con las estrellas señaladas desde Tebas; y en Atenas outro, en bajorrelieve, indicando la época da las riñas de galos. Roma los hizo de madera y mármol. La Edad Media de pergaminho, para treinta, veinte, diez años. Basilea, Königsberg. Augsburgo, Viene, Barcelona, Turingia tuvieron alta fiebre de almanaques por el siglo XV. Locos ya, frenéticos, comenzaron a escribirlos en verso, al mismo tiempo que los astrólogos se acostumbraban a vaticinar el fin de los reinados y las pestes próximas. Allí empezó el martirio de los almanaques, que fueron perseguidos, por diablos y malignos. Pero el siglo XVIII los hizo útiles, con nociones de agricultura, botánica y meteorología; y políticos, com aquél "Almanach du père Gérard", y aquel outro "Des honnetes géns", y el los "Sans Cullotes". Vino el siglo XIX con un vendaval de almanaques: literarios, sociales, políticos, científicos, teatrales, etc., etc. Los bonapartistas y los de Louis Phillippe, y los republicanos de Francia; y en Viena los poetas, los músicos y bohemios, todos tenían su almanaque, con sus aventuras y sus desvelos junto a sus lunas y a sus estrellas. Schiller publicó uno de elevada jerarquía, desde 1796 a 1801, con poesias suyas, de Goethe y de los ingenios más notables de la época. Hubo "Almanaques de las Musas" por todas partes y "Almanaques de prosistas" y "Las cuatro estaciones del Parnaso"...

Nuestro tempo, enpeñado en otros afanes, ha olvidado los Almanagues, su sólida, útil, enciclopédica belleza. Como se ha olvidado de sus primaveras, de sus lunas nuevas, y de sus lunas llenas, y de sus auroras, y sus lluvias y sus cosechas de flores, de ráncimos, de niños sanos y de campos fértiles.

"CONDUCTA" inicia um humildíssimo almanaque, sin Musa, sin Parnaso... Un almanaque 1938, histérico y apresurado. (SAYONS, 1938, p. 1-2)

A publicação de Almanques foi, por muitos séculos, uma marca da sociedade elitizada, mas têm também um caráter anual que os tornam objetos notáveis, e, com o tempo, passam a ser mais populares. Assim, por meio de um trabalho de recorte e montagem do *Anuário*, será possível rearmar ficções dentro da obra e não dos períodos, ocupar-se dos fantasmas da criação para então exorcizá-los. Afinal, seguindo o conceito de Benjamin, o livro seria o documento de cultura, enquanto a guerra, a violência, a queda seriam os documentos de barbárie. Faço, a seguir, um breve resumo da história dos Almanques no Brasil e em Portugal.

Em 1496 nascia o *Almanach Perpetuum*, um dos primeiros livros publicados em Portugal, de Abraão ben Samuel Zacuto (1450-1522). Trazia um novo astrolábio, que permitiu aos portugueses navegar às Índias e ao Brasil. A história desse sujeito é tão interessante quanto a dos personagens do *Anuário*: astrônomo e astrólogo, foi professor universitário e rabino. Após a expulsão dos judeus da Espanha, refugiou-se em Lisboa, ali ficou por seis anos, até o rei Manuel I também decretar a expulsão dos judeus, em apoio aos países católicos. Fugiu para a África, passou pela Turquia e morreu em Damasco. Em 1504, em Tunes, Zacuto escreveu a *História dos Judeus, Sefer ha-Yuasin, desde a Criação do Mundo até 1500*. A luta dos exilados não nasceu no *Apocalipse*, nem em *Diário da queda*, e não aconteceu apenas com Zacuto.

O *Almanach para o anno de 1796*, em Lisboa, trazia calendário com datas comemorativas e um pequeno resumo da árvore genealógica da família real, com as respectivas datas de nascimento. O *Almanak Imperial do Commercio e das corporações civis e militares do Império do Brasil publicado por Pedro Plancher-Seignot para 1829*, apresentava as repartições civis e militares, empresas, fábricas e seus respectivos donos, e o prospecto explica que em 1828 não houve publicação devido às altas despesas, mas que 1829 seria um tempo de mudanças e havia a necessidade de inteirar a corte das listas civis e comerciais, e

[...] Convida as pessoas de distincção e posses, tanto da Corte, e Administração, como do Commercio Nacional, e Estrangeiro, a que se prestem a anima-lo, subscrevendo de antemão para o dito *ALMANACH IMPERIAL* huma cédula junta ao presente Prospecto, a qual ha de ser paga, na occasião da remessa do competente

exemplar; ficando os Srs. Assignantes na inteligencia de que ganhão com esta previa assinatura quasi a metade do preço pelo qual o mesmo *Almanach* ha de ser vendido avulso. (MEYER, 2001, p. 33)

O *Almanak Geral do Imperio do Brasil*, publicado por Sebastião Fabregas Surigué, 1838, entre várias informações, trazia a lista de empregados da Casa Imperial, com seus respectivos títulos: barão, conde, marquês, visconde. Em 1846, publica-se o *Anuario politico, histórico e estatístico do Brazil*, dedicado ao Imperador. A 2ª edição de 1847 informa sobre o batizado da princesa Isabel e o itinerário de viagem do Imperador, com um pequeno resumo do trajeto e das paradas, juntamente a uma cópia do discurso proferido por ele na então província do Rio de Janeiro. O *Almanach de Lembranças* para 1851 era organizado por Alexandre de Castilho e publicado em Lisboa, também trazia calendário com as estações do ano e festas de gala.

Em 1868, para Portugal e Brasil, surge o *Almanach Familiar*. Publicado por Guadino Valladares e Augusto Valladares, com a Tipografia de Antonio B. da Silva, trazia artigos científicos, poesia, curiosidades, datas comemorativas, arte, preços dos meios de transporte, citando os participantes da elite social.

Para o ano de 1872, são organizados por José Maria Lisboa o *Almanak de Campinas* e o *Almanach do Amparo*. O primeiro continha os dias de audiências, partidas do correio, nome e residência de autoridades, funcionários públicos, militares, associações, comerciantes. Havia literatura, histórico do município e anúncios publicitários. O segundo apresentava a diretoria das associações de teatro, de ensino e de música e o diretório de harmonia familiar composto apenas por senhoras.

Em 1873, organizado por Antonio José Baptista de Luné e Paulo Delfino da Fonseca, é lançado o *Almanak da Província de São Paulo*. Nele há um breve histórico sobre a cidade de Capivari, com os devidos funcionários públicos, como professores e juizes, e listas de capitalistas, de fazendeiros de algodão e de eleitores. Em 1876 inaugura-se o *Almanach Litterario de S. Paulo*, também publicado por José Maria Lisboa. Em sua terceira publicação, entre outras coisas, trazia o anúncio de um colégio para meninas, com as grades curriculares e valores

a serem pagos. Em 1894 saía em Porto Alegre o *Almanach Popular Brasileiro* contendo um “grande número de informações de utilidade pública e uma escolhida parte recreativa” (apud MEYER, 2001, p. 66). Com itinerários, horários e valores dos vapores que saíam do Rio Grande do Sul.

Em Portugal, surge, em 1899, o *Almanach Bertrand*, publicado até 1971, trazia poemas, contos, calendários, passatempos, mapas. No Brasil, o *Lunário perpétuo* é um marco na cultura popular nordestina. Na América Latina era famoso o *Almanaque Sudamericano*. Nele, encontramos um conjunto de prosas, poemas, desenhos, santoral, fotos da sociedade que formavam a miscelânea mercadológica do almanaque, e que foi vista pelas décadas seguintes em outras publicações semelhantes.

No Rio de Janeiro, em 1900, a tipografia da Companhia Editora Nacional lançou o *Almanach Ilustrado do Brasil-Portugal*, com poemas, peças teatrais, curiosidades, anedotas. No mesmo ano, em São Paulo, a tipografia José Soler publicou o *Almanach da Platéia: oferecido aos seus assignantes para o anno de 1900*. Sua introdução convida os comerciantes a anunciarem e os assinantes para que continuem fiéis às publicações, há também anúncios e poemas. No mesmo ano, publicado por Oscar Monteiro, o *Almanak Historico Litterario do Estado de São Paulo* apresentava charadas, curiosidades, ilustrações e biografias.

Em 1902, o *Almanaque Brasileiro Garnier*, publicava, sob a direção de B. F. Ramiz Galvão, uma importante coletânea de autores, poemas e peças de teatro, juntamente com as estatísticas do país, calendário de festas e variedades. Em Alagoas, no mesmo período, publica-se o *Almanak das Senhoras: Literario, histórico*, entre outras curiosidades, trazia estatísticas criminais, propagandas de tintas para escrever e poemas de Fagundes Varella.

Em 1905, publica-se o *Almanaque de 1905 do município de Sertãozinho*, organizado sob a direção de Juvenal Martins, editado em São Paulo com anúncios de restaurantes e empórios. Em São Paulo, o *Almanak da “Antarctica”* para 1905, organizado por Oscar do Nascimento, Annibal Machado e Alfredo Norfini, apresentava em sua introdução:

Ao anunciarmos o *Almanak da “Antarctica”* para 1905, tivemos a pessima e desanimadora surpresa de encontrar da parte do publico uma quase indiferença pela nossa publicação. Mas o esforço, a nossa tenacidade e a nossa sinceridade conseguiram convencer-o de que este almanaque não era um simples e inútil repositório de anuncios, mas uma obra – si bem que algum tanto deficiente no seu inicio – todavia promissora de outra que com o tempo será completa e de utilidade geral. (apud MEYER, 2001, p. 79)

Esses argumentos provam que havia espaço e público para os almanaques, que poderiam ser publicados variados estilos e temáticas e que muito ainda poderia ser explorado nessa área. Sergio Miceli, em *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, discorre sobre as transformações sociais na primeira metade do século XX que poderiam contribuir para a mudança de público dos Almanagues:

Do momento em que outros grupos sociais começam a fazer valer suas demandas por bens culturais e à medida que a elite burocrática passa a dispor de recursos financeiros e institucionais que lhe permitem subsidiar uma cultura e uma arte oficiais, as possibilidades de acesso ao mercado de trabalho intelectual não se restringem mais às exigências ditadas pelas preferências e opções das antigas classes dirigentes em matéria de importação cultural [...]. (MICELI, 1979, p. xix)

Organizado por José M. Ladeira e Benedicto Octávio, o *Almanach de Campinas* para 1908 “contendo, além do calendario, a monographia de Campinas, informações uteis, relação das casas de commercio da cidade e dos bairros, etc” (apud MEYER, 2001, p. 86). Com anúncios de livrarias, papelarias, armarinhos e sonetos, inclusive de Hypolito da Silva.

Tiburcio Estevam de Siqueira e João Baptista Figueiredo organizaram, em 1911, o *Almanach de Jundiahy: literário, historico, commercial e Biographico*, trazia variedades, entre elas, a biografia de Alvares de Azevedo e Byron. O *Almanach histórico e estatístico de Campinas* foi publicado em 1912 por Benedicto Octavio e Vicente Melillo, continha anúncios, fotos e curiosidades.

Em Lisboa, no ano de 1932, o *Novo Almanaque de Lembranças Luso-brasileiro* dá fôlego às publicações de almanaques em Portugal. Nele encontram-se enigmas, piadas, poemas, gramática e inclusive uma foto do dirigível Graf Zeppelin, no Campo dos Afonsos no Rio de Janeiro. Em 1937, é lançado o *Annuario*

Brasileiro de Literatura: Letras, Artes, Sciencias, no Rio de Janeiro, apresentando uma nova vertente de almanaques focados em temáticas específicas.

A partir disso, germinam, por vários estados e diferentes municípios, uma miscelânea riquíssima de almanaques formais e populares, dentre eles: *Almanach de Pernambuco*, *Almanak de Itatiba*, *Almanak Agrícola Brasileiro*, *Almanach Sul Americano*, *Almanaque Eu sei tudo*, *Almanaque d’Otico Tico*, *Écos Marianos da Basílica Nacional de Nossa Senhora Aparecida*, *Almanaque Catedral*, *Almanaque O juízo do Ano para o Nordeste*, *Almanaque do Ceará*, *Almanaque Brasil de Cultura Popular*, *Almanaque do Nordeste para o ano 2000*, *Almanaque do Pensamento*, e muitos outros.

Com o advento da internet, a publicação de almanaques perde seu objeto, não há necessidade de se imprimir em papel assuntos que facilmente podem ser encontrados em navegadores do computador, tais como: horóscopo, calendários, biografias, histórico dos municípios, lista de endereços, poesia, etc.

Como marco teórico geral para as inadequações de tempo decorrentes da globalização que, graças às grandes navegações, começam no século XV, Peter Sloterdijk (1947), escritor alemão, publicou *Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung* (2005), sem tradução em português, no qual trata especificamente da conexão entre história e filosofia, que é uma de suas características mais marcantes, acrescente o fato de que no início do século XXI se pode contar com algo realmente revolucionário em relação à globalização. Essa percepção ocorre porque o filósofo leva a sério as consequências histórico-filosóficas que estão ligadas à imagem da Terra como um globo, propondo a hipótese de que o que é elogiado ou criticado como globalização é a fase final de um processo no qual já é possível detectar elementos de uma nova era após a globalização. Utilizo aqui a versão em espanhol:

La «globalización», sea lo que sea por sí misma, es, además, un topos que exalta fuegos fatuos populistas: sirve de centro de recogida de afirmaciones inconsistentes sobre el curso del mundo. Junto a su complejo ejercicio real ha producido una superestructura de pánicos y fantasías simplificantes para el uso doméstico y estatal, la mayoría de los cuales son versiones sociológicas de sueños voladores, imágenes fóbicas y picantes de la pérdida del

puesto de trabajo, de la gravedad corporal y de la identidad local. Conjurando la desvalorización de competencias locales, anuncian invasión e intrusión, pero hablan, sobre todo, de la coerción a competir con gentes invisibles que no conocen inhibición alguna en hacer mejor y más barato la mayoría de las cosas [...] (SLOTTERDIJK, 2007, p. 306)

Na fase final desse processo, o sistema mundial se desenvolveu completamente e, como ideologia capitalista, determina todas as circunstâncias da vida, fato que torna inevitável a exclusividade da globalização e a construção de uma estrutura de conforto, ou seja, a constituição e implantação de um espaço interior mundial, cujos limites, embora invisíveis, são praticamente intransponíveis do lado de fora. Assim, quem não se adapta, é marginalizado:

[...] La información metafísica latente que el globo terráqueo proporcionó a sus usuarios fue, desde el principio, que todos los seres que pueblan su superficie, en un sentido absoluto, están fuera, por más que, ahora como antes, intenten cobijarse en emparejamientos, viviendas y envolturas simbólicas colectivas [...] (SLOTTERDIJK, 2007, p. 47)

Os marginalizados cerceados no romance de Laub ascendem à posição de emissores no *Anuário*. A tentativa aqui é provar que o que se diz no *Diário da queda* retorna no *Almanaque* (o antes prepara o depois). Embora Benjamin não postulasse que o passado lançasse sua luz sobre o presente ou que o presente iluminasse o passado, ele acreditava que só a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra finalmente o agora, num lampejo, perfazendo assim uma constelação. Também define a imagem como dialética da imobilidade porque, enquanto a relação do presente com o passado é puramente contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética. Não é uma progressão, mas uma imagem intermitente, que salta, pula à vista.

O entrelaçamento entre antes e depois aparece nos dois títulos: *Diário-Anuário*. O título do *Almanaque Todavía*, também carrega vários significados: em espanhol, há registros da palavra desde a época do Quixote (1605). A partir de 1200 vem significando sempre constantemente, e esse sentido se mantém até o século XVI com o sentido de: por todos os caminhos, por todas as vias; depois passou a significar em todo tempo. *Todavía* é uma conjunção coordenativa adversativa da gramática portuguesa e que apresenta o significado de oposição ou contraste dentro de alguma frase e tem função de ligar orações.

Indica uma ligação entre duas orações, ou termos, exprimindo também ideia de compensação, ou quando alguma coisa acontece de maneira inesperada. Pode ser usada para introduzir uma restrição ao que foi dito. Além de estabelecer a ligação entre duas orações, pode ser empregada para indicar alguma comparação, utilizada com significado semelhante ao de “mas” ou “apesar”, ou ser empregada em uma oração com o sentido de correção de algum dado mencionado anteriormente. E se de início equivalia a *antes e agora também*, logo passou a equivaler a *agora ainda*, como *toujours*, em francês. Tanto no português, como no espanhol, e também no italiano, a origem é do latim, o que explica a familiaridade entre as definições. Há embutida na definição temporal uma causal adversativa, por isso, em português ou italiano, *todavia* significa *mas*, *contudo*, *entretanto*, *porém*, *não obstante*.

Essa constatação permite entender os antagonismos do *Diário* que ressuscitam no *Anuário*. Se a função de uma conjunção adversativa é de ligar duas orações que mantêm uma relação de oposição, podemos pensar que o título do *Anuário* também traz uma oposição: a edição é um anuário que abrange os anos de 2018 e 2019, “mas” será também o apocalipse? Sugere-se que em oposição a essa produção editorial está o fim dos tempos. Em forma de pergunta, a editora usa seu próprio nome para questionar se essa obra é um sinal do apocalipse.

É uma ironia proposital de Laub escolher textos que remetam a um tipo de sociedade que nunca estaria nas páginas dos almanaques do fim do século XIX e início do século XX, dentro dos parâmetros citados por Borel a respeito da sociedade luso-brasileira, na qual o almanaque era “adaptado às necessidades próprias de uma parte da boa sociedade brasileira” (apud MEYER, 2001, p. 18). No *Apocalipse?*, os excluídos são finalmente levados a uma posição de prestígio, seria isso, na opinião da “boa” sociedade, um sinal do fim dos tempos? Essa sociedade autoproclamada tradicional, a favor da família brasileira e “guardiã dos bons costumes”, que elegeu o atual presidente, certamente que veem nesse tipo de cultura, trazida por Laub, um braço esquerdista e comunista, símbolo do apocalipse. O sarcasmo do editor está no fato de não ser o fim do mundo, mas a realidade. *Todavia* apresenta uma tendência que já aparecia em almanaques em meados do século XX, mais populares e próximos da cultura nacional, segundo

Jean-Francois Borel: “nesse sentido, o almanaque é testemunho até hoje de evoluções próprias do Brasil, que acompanhou ou favoreceu” (apud MEYER, 2001, p. 18), ou conforme Jerusa Pires Ferreira afirma a respeito do *Almanaque Agrário*, o qual “se constituía num texto indispensável de minha infância, conjugação de saberes, mas ainda de jogos de ‘inteligência’, espaço em que ocorria um certo literário, sério e solene ou textos jocosos em linguagem caricata e matuta” (apud MEYER, 2001, p. 19). A reflexão de Jerusa é muito próxima do que se vê no *Apocalipse?*, pois une a um modelo consagrado algo singular.

A arte sempre abriu caminhos e superou seu próprio tempo. De certa forma, pode-se dizer que a arte pode prever acontecimentos futuros, haja vista o que KRAKAUER (2009) afirma sobre o jornal *Die Tat*¹¹, que antecipou o que viria a ser o nazismo:

[...] O intelecto é considerado a principal arma do liberalismo e, uma vez que *Die Tat* teme – com razão – não conseguir barrar o liberalismo combatendo-o com suas próprias armas, prefere usar outras, muito mais violentas. “A esta razão”, escreve Zehrer, “antes de mais nada, só se pode opor uma nova crença, e uma crença jamais pode discutir com o seu oponente dialeticamente, pois se ela o persegue em seu terreno, sempre será a mais fraca”. Mas como se institui uma crença no mundo real, se ela se recusa a uma explicação? A resposta primitiva de Zehrer é: “O único argumento que não se ajusta na estrutura do sistema liberalista da razão e da discussão é a espada. A espada e o punho!”. Em resumo, os agentes [*Täter*] de *Die Tat* se blindam contra a razão, abaixam as suas viseiras para não observarem nenhum de seus argumentos e buscam a salvação na barbárie. Em seu ódio cego, eles conseguem responsabilizar a razão por acontecimentos nos quais ela é realmente inocente. “Razão!”, brada Zehrer, “Em nome desta razão milhões de pessoas morreram.” Uma investigação mais precisa revelaria certamente que foram as forças da irracionalidade [*Unvernunft*], invocadas por Zehrer, exatamente as responsáveis pelo desencadeamento da Guerra Mundial. (p. 128)

As narrativas dos personagens de *Diário da queda* devem ser vistas como um palimpsesto, porque por trás do semblante do que foi escrito pelo avô e pelo pai, sempre há outros níveis, camadas. Ler, para o pai, e depois, para o filho, é apagar e/ou também ressaltar. A leitura atravessa o objeto, a obra, a vida dos

¹¹ Entre 1933 1939, sob a direção de Hans Zehrer, o periódico adotou claramente uma postura fascista. A revista foi fundada em 1902, seus escritores eram favoráveis ao autoritarismo, apoiaram o conservadorismo e defendiam o antiparlamentarismo.

personagens, o tempo, dissolve as certezas para depois coagular no que é contingente.

É possível, para o filho, modificar o passado, a partir da reflexão do presente por meio da leitura dos textos de seu pai e de seu avô (sobrevivente de Auschwitz) e pela escrita de sua autobiografia para o neto (seu filho) que ainda vai nascer?

Com isso, o passado seria alcançado no presente, fundido com o agora, através da leitura e da rememoração do antepassado pelo descendente. Como um encontro marcado entre as gerações precedentes e subsequentes, essa junção entre escrita (presente) e leitura (passado) forma uma reminiscência, não do que foi, mas do que terá sido. O vórtice é a possibilidade de armar essa conexão.

Mesmo datada, a obra, atua no presente, utiliza as convenções atuais, primeiro no pai e depois no filho, gerando um choque entre o tempo da obra e o tempo da recepção, pois, nessa dialética, há o tempo histórico do homem – da vida avô, do pai e do filho, e o tempo estético da obra – do momento em que foram escritos os volumes do avô e as memórias do pai e, por consequência, da autobiografia do filho como legado ao neto que ainda vai nascer.

Essas três narrativas respondem a solicitações de um futuro não presente, do pai, do filho, do neto, armam pontes entre tempos aparentemente desconexos, mas que permanecem encadeados possibilitando o contato com o mais distante (avô – no passado) com a visão do mais próximo (filho – no presente). O filho se vê como sobrevivente da dissolução, por meio da fala póstuma do avô, é obrigado a elaborar a sobrevivência do passado. A partir da erosão e do caos pode rearmar as partes, propor a coexistência dos tempos e descontinuidade entre obra e tempo. Esse exercício faz com que o filho perceba que é contemporâneo a seus ancestrais e que a reversibilidade do tempo é possível. Afinado com a reflexão, anteriormente tratada, de Agamben a respeito do vórtice das temporalidades e de outros estudos concernentes à anacronia de Didi-Huberman, quando recuamos ao original (os manuscritos do avô), a constatação é que a história não tem fundo e que continua se relacionando com sua condição contemporânea (o diário do filho). Desse modo,

quem produz o pai é o avô e também Auschwitz; quem produz o filho é o pai, o avô e Auschwitz, e assim sucessivamente. Foucault afirma em *A palavra e as coisas* (1966) que o homem não é contemporâneo daquilo que o produz. Pensando nisso, podemos especular que o filho é um produto de tudo o que foi construído antes de si e ele só consegue viver o presente quando ressignifica seu passado, como uma divindade, a reflexão a respeito do passado pode salvá-lo da repetição.

Há tempos acumulados entre a década de 1940 até 2011, em que é possível recuperar várias vozes silenciadas: do avô morto, do pai com Alzheimer, do filho alcoólatra. Mas existem tantos centros e rupturas possíveis, que esse acesso só poderá ocorrer por meio de mecanismos de leitura/escrita dos antepassados, apenas assim o filho poderá evocar o que está soterrado (ou parece estar). Durante a narrativa, o que se percebe é que o futuro anterior convive com o presente, e o *terá sido* nos mostra como se é.

A oscilação entre presente e passado possibilita ao filho refletir sobre seu passado e o passado de seus antepassados, para modificar o presente e tentar tocar o que não pode ser representado – como o que o avô passou no campo de concentração, por exemplo. Nessa percepção, os póstumos definem o precursor, o filho passa a dar um outro sentido ao texto do avô, a obra não está inerte, as experiências de escrita do avô, do pai e do filho são falas interpoladas, uma mescla de narrativas. Lidas no presente a partir do passado, enunciam numa linguagem diferente, com significações novas e imprevisíveis. Nesse escopo, leitores e autores ficcionais se fundem para dar novos sentidos aos textos e possibilitar regressar/reativar o passado por meio da leitura e da escrita.

Em *Diário da queda* há três personagens que buscam encontrar sua identidade, para tanto, escrevem. Cada um com uma característica diferente e um formato diverso. A semelhança está no fato de os três indivíduos sofrerem com a herança recalcada de Auschwitz, a qual, no ato da escritura, talvez possa ser processada de algum modo. Avô, pai e filho criam seus documentos com uma distância temporal entre eles, mas com objetivos parecidos. São personalidades distintas que buscam um autoconhecimento por meio do entendimento de suas experiências e das relações interpessoais que construíram, ou não, no decorrer da

vida. A partir do momento em que essas produções escritas são lidas pelos seus descendentes mais próximos, estes começam a se encontrar nesses precursores, descobrindo o outro em si mesmo, tomando consciência de sua condição hereditária e de pertencimento familiar.

Os escritos do avô são como clássicos para o pai, mas não o são para o filho, a cada geração, essa perspectiva se modifica. A leitura que o pai faz dos textos do avô mostram que ele tem uma ideia previsível e bem romantizada do que esperava ler, mas quando ele próprio se dispõe a escrever, tenta ao menos colocar em prática essa visão do que deveria ser o registro de memórias.

Na ficção de Michel Laub, é recorrente a busca de uma interpretação do passado a partir da vivência do presente, por isso, inicio minha análise pela obra mais nova do autor, o *Anuário* *Todavia 2018/2019 Apocalipse?*. Suas obras não seguem uma estrutura linear e questionam as temporalidades convencionais, por isso escolho começar pela última obra e partir em direção a seu romance de 2011, *Diário da queda* é meu foco, este livro encontra-se no meio dos anos de publicações de suas ficções, e é impossível entendê-la plenamente sem levar em consideração as demais obras do autor, o processo de criação, a estrutura formal, e principalmente o anacronismo. Esse estudo se propõe a ser também anacrônico, iniciando, de certa forma, pelo fim.

Laub escreve a apresentação do *Anuário* e é responsável pela seleção e organização dos textos, pinturas, fotos. Suas escolhas certamente falam muito sobre seu projeto literário e fazem relação com sua obra de ficção. O que me proponho é revelar paralelos entre essa obra e o *Diário da Queda*, provando que esta não é uma produção desconectada das demais do autor, levando sempre em consideração a temática do tempo e suas subversões. É óbvio que outras relações, com outras temáticas e sobre outras obras de Laub poderiam ser feitas, mas me limito aqui a *Diário da queda*.

O *Anuário* é atualíssimo, e trata, principalmente, dos marginalizados, dos invisíveis para a sociedade branca elitizada: prostitutas, transexuais, negros, indígenas, mulçumanos, aqueles que não se adequam ao padrão de beleza e são

impostos à violência porque diferem, são corpos desviantes vistos como estranhos e anormais, uma ameaça ao *status quo*. A obra é montada como um almanaque, com informações variadas, contos, poemas, música, fotos, pintura, artigos de opinião, arte em geral e política, principalmente. Essa estrutura foi popularizada no Brasil na primeira metade do século XX e faz referência a formas que devem ser resgatadas, como passados que podem ser revisitados.

Há relações políticas e sociais entre as duas obras. Em *Diário da queda* há um projeto teórico de escrita e cidadania almejado pelo autor através de seus personagens. Oito anos depois, o projeto é colocado em prática no *Anuário*, possibilitando ao editor, pela voz de outros autores, questionar abertamente a autoria, e o papel da cidadania, tratando dos apontamentos individuais de cada autor, que juntos, remoldam-se em um novo texto com objetivo único: refletir os aspectos mais caros à nossa sociedade de hoje, um grito dos excluídos, com certa marca de profecia.

Essa é uma maneira de entender o passado, suplantar o presente e prever o futuro, numa remodulação dos fatos que serão tratados anacronicamente, concebendo uma perspectiva única do tempo, em que cada um não está preso a sua própria época, mas entrelaçados, expostos uns aos outros para confrontarem-se e encontrarem similaridades.

Laub realiza, na prática, no Almanaque, o projeto que vislumbrou em *Diário da queda*. João, o personagem não judeu, excluído e sem voz, finalmente é ouvido por meio de todos os excluídos representados no *Anuário*. Isso comprova que o excluído é sempre o que difere, o que não agrada. Os judeus foram excluídos, mas João é menosprezado por ser o único não judeu da escola. No Almanaque, os excluídos são os imigrantes, os homossexuais, as prostitutas, os palestinos, os pobres, os negros. Eles gritam há muito tempo, mas somente agora nos é possível ouvi-los.

Recorrendo a conterrâneos, lembro de outro autor brasileiro que discutiu de maneira diversa a problemática da política no país: Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), problematiza a questão da escravatura

com ironia, por meio do fato de não citar as mazelas sociais, e mostra conselheiros do Império alienados e egoístas, que defendem apenas interesses pessoais. A política, no Brasil, continua a atender a elite, preocupada em inflar seus próprios egos e manter seu estilo de vida confortável. E esse é apenas um exemplo. Nesse aspecto, Benjamin afirma:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX "ainda" sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável. (BENJAMIN, 1987, p. 226)

A partir de todas essas observações, proponho, por meio do conceito de anacronismo, revelar, como uma constelação, as ligações íntimas entre o romance *Diário da queda* e o *Anuário Todavia Apocalipse?*. Nesta tese, faço a junção de temas que aparecem nas duas obras e se correlacionam, de maneira mais atual, com os livros da Torá. Numa tentativa de valorizar o histórico e os ensinamentos judaicos e homenagear Michel Laub e milhões de judeus assassinados, a divisão dos capítulos se baseia na divisão do Pentateuco. Essas questões, e também outras, atuais, são discutidas no *Anuário*.

3 LEVÍTICO



3.1 MUNDOS EM EXTINÇÃO¹²

Neste capítulo reúnem os textos e imagens do *Anuário* que tratam a temática das leis e das práticas sexuais e suas relações com o romance *Diário da queda*. Seguindo a nomenclatura do Pentateuco, o Levítico trazia as leis e regras da nova comunidade dos Hebreus, como deveriam ser as consagrações e o sacerdócio; como também as normas para práticas sexuais, o tratamento de doenças, a vestimenta e a alimentação. Juntamente com uma pequena biografia e bibliografia de cada artista escolhido por Michel Laub. Este primeiro texto traz à discussão a normalização da mentira. Uma forma de subverter as leis.

3.1.1 Claudio Angelo

O autor Claudio Angelo (1975) é coordenador de Comunicação do Observatório do Clima, foi também editor de ciência da Folha de São Paulo. É especialista em Ciência, meio ambiente, política internacional, ONU, política externa brasileira, Amazônia, mudanças climáticas, reportagem-ensaio, texto, construção de narrativa. Defende o fim do desmatamento e a conscientização sobre o aquecimento global. Em 2016 ganhou o prêmio Jabuti na categoria ciência. Escreve sobre a política atual brasileira, comparando-a ao modelo arquitetado por Hitler.

O ensaio *O crepúsculo do fato* (p. 8-11) é claramente uma prova moderna e empírica de que a mentira pode ser normalizada. Nele, o autor afirma que o PIB morreu, junto com a união europeia, mas que nenhum deles fará mais falta do que a verdade, morta no século XXI. E em razão disso, a política está cercada de mentirosos que espalharam falsas notícias, sem serem punidos, buscando o maior número de votos. Haja vista, homens de ideologias questionáveis como Donald Trump e Jair Bolsonaro: podre direita preconceituosa, machista e misógina. Novos Hitlers ascendem ao poder e põem em prática seus projetos “idealizadores” da massa branca elitizada. Ignorantes que cultivam o terraplanismo, defendem o

¹² Os subtítulos remetem à divisão do *Anuário* em três partes: “Mundos em extinção”, “Mundos em transformação” e “Novas vozes, novas verdades”. As imagens que abrem os capítulos são as utilizadas no início de cada parte do Almanaque.

boicote às vacinas e desacreditam o aquecimento global, adubando um terreno já fértil para o renascimento de regimes análogos ao nazismo.

As escolas, que poderiam discutir a valorização da verdade e a busca da ciência, estão sendo alvo de “leis da mordaza” em que figurará crime o fato de um professor ter um discurso ideológico discordante da situação. As Universidades vêm sendo sucateadas, com cortes de verbas e de bolsas para pesquisa. Assim, as mentes pensantes, as discussões científicas, juntamente com as reflexões sociais e políticas serão podadas, impedindo o “discurso ideológico de professores de esquerda”.

A manipulação do Estado continua, por meio das redes sociais, campeãs em disseminar mentiras e da desvalorização da educação. Não muito diferente da Alemanha da década de 30, que divulgava vídeos, fazendo marketing positivo em cima de mentiras sobre judeus e campos de concentração. A verdade seria tão assombrosa e inimaginável, que a sociedade engolia a mentira com prazer.

Andreas HUYSEN, estudioso da história e da política, defende que: “qualquer passado pode ser usado, transformado em mercadoria, distorcido, comercializado, reelaborado, deslocado, indiciado, processado, julgado e, é claro, esquecido” (2014, p. 177). Em *Diário da queda*, o avô é vítima da desconfiança, o pai dos exageros midiáticos e o filho da desqualificação do Genocídio baseada em mentiras sucessivas. Em cada uma dessas gerações a verdade é moldada em prol da classe dominante, assegurando unicamente seus objetivos pessoais. Como afirma Claudio Angelo:

A velocidade das mudanças sociais imposta por uma ciência cada vez menos transparente também contribui para o desconforto do público, que nunca aceitou com facilidade a “arrogância dos cientistas em destruir crenças arraigadas. Esse desconforto fica maior ainda dado o impacto da tecnologia na destruição de empregos e na concentração de renda. (ANGELO/LAUB, 2018¹³, p.10)

¹³ Para as citações referentes ao *Anuário*, a forma utilizada será NOME DO AUTOR DO TEXTO/LAUB, 2018.

As mentiras excessivas sempre existiram, mas, com a tecnologia, a maneira de divulgá-las profissionalizou-se tão abertamente, que se torna impossível comprovar sua veracidade. Também não há, nem nunca houve, qualquer interesse em disseminar a verdade, sempre há uma mentira travestida, romanceada, idealizada. Ou aquela verdade exagerada, escandalosa, com o intuito de chocar, com objetivos escusos, camuflando outros interesses.

Existem ainda pseudocientistas, que utilizam uma linguagem rebuscada e superficial, atendendo a interesses comerciais de grandes conglomerados. O conhecimento deveria ser a luz que ilumina a verdade, mas esta vem sendo ofuscada pela manipulação, parcialidade e sensacionalismo da verdade. A luz só pode continuar acesa por meio do pensamento crítico, da arte, da literatura. Estes ainda são os mecanismos que possibilitam reflexões e questionamentos do lugar-comum.

O filho, em *Diário da queda*, quando decide escrever, precisa escolher qual caminho deve percorrer, qual objetivo quer alcançar, para qual visão ele vai pender. Porque a leitura permite não somente voltar ao passado, mas também lembrar, embora o esquecimento crie memória, fundamental para refletir a respeito da vida privada e compor a narrativa. Ao escrever, o filho se permite recordar os espectros do passado para desapegar-se, livrar-se, refletir sobre os arquivos de seus antepassados e entender a evasão, o desgaste e a repressão. Na narrativa, os escritores selecionam, manipulam o que deve ser lembrado ou esquecido, a literatura é a ponte inevitável que viabiliza a mediação entre memória e esquecimento. O filho, ao ler os escritos do pai e do avô, permite uma nova configuração da memória e do esquecimento, diante de um futuro que é tudo, menos claro.

A memória coletiva alemã também selecionou o que deveria ser lembrado e o que deveria ser esquecido, os crimes nazistas eram publicamente articulados, mas a guerra aérea contra as cidades alemãs ficou esquecida. Falava-se muito sobre o que fizeram, mas não o que fizeram a eles. Existe a memória sobre o Genocídio, mas o esquecimento sobre os bombardeios. Andreas Huyssen explica o que pode ter levado a essa situação:

[...] Esquecer, em outras palavras, aparece como mais um recalçamento alemão, como a hipótese de repressão número dois: passado o recalçamento do Holocausto, no qual os alemães foram os criminosos, veio o recalçamento dos bombardeios, no qual os civis alemães foram as vítimas. (HUYSSSEN, 2014, p.168)

A literatura do período pós-guerra não deveria ter sido levada a esse esquecimento, as duas questões – genocídio e bombardeio – estão intimamente ligadas e deveriam ter sido ambas amplamente tratadas. Huyssen pondera que tratar demasiadamente dos reveses sofridos por tantos, colocaria os alemães em posição de vítimas, sendo que o exército alemão foi obviamente detratador. Passados 70 anos, não obstante esse cuidado para evitar a vitimização, a distância temporal talvez permita agora falar da guerra aérea sofrida, bem como do sofrimento imposto ao soldado, a quem não restava alternativa a não ser servir, pois caso contrário sua família seria perseguida. A pouca literatura que tratou dos bombardeios não teve grande reconhecimento popular, pois anistiava os alemães, tratando-os como vítimas e não criminosos. Hoje a visão é diferente, os críticos admitem que a temporalidade da memória e do esquecimento mudou nas últimas décadas, e que havia motivos para evitar discutir a guerra aérea.

[...] A ideia da vitimização alemã, ligada a um antigo discurso nacionalista, era fundamentalmente reacionária e tinha de ser combatida, para que o país chegasse a um novo consenso a respeito do passado alemão. O preço por essa vitória foi o esquecimento da *Luftkrieg*, o esquecimento de uma experiência traumática nacional. (HUYSSSEN, 2014, p. 170)

Em geral, as obras ficcionais contemporâneas que tratam do Genocídio, tiveram grande repercussão popular, tanto as que tratavam dos bombardeios aéreos, como as que focavam no sofrimento dos judeus. Explicar essa boa recepção da obra é uma questão delicada que pode ter relação com o contexto de publicação da obra e a estratégia narrativa utilizada pelo autor.

O pai, no romance de Laub, tem uma recepção mais dura da obra do avô porque conviveu com o sofrimento dele, isso intensificou seu ódio anti-antissemita, a experiência do avô desaparece e o que fica para a geração do filho é apenas o discurso memorial público, implantado pela mídia e comparado a guerras mais recentes, como a do Iraque e Afeganistão, por exemplo. Como se fosse possível fazer um paralelo entre Auschwitz e outros Genocídios. Muitas comparações são

feitas entre os bombardeios, a ocupação aliada e o Genocídio, mas são questões que não devem simplesmente serem relativizadas.

O que acontece, é que há uma tendência de expandir o presente para o passado, levando em consideração a visão dos bombardeios ao Iraque, para compreender a guerra aérea praticada pelos aliados. Da mesma forma, equiparando Dresden e Bagdá. Entre os que sofreram com o nazismo, sempre haverá resistência em ver os alemães como vítimas, os bombardeios serão vistos como castigo legítimo. Essa é uma lógica retrospectiva, hoje há questionamentos em relação a bombardeios porque matam muitos civis.

Por isso o pai e o filho têm visões diferentes a respeito do avô, o pai está preso à memória do passado e o filho vislumbra o futuro. O pai esperava, ao ler os volumes do avô, tornar o passado presente, como se pudesse participar de sua experiência subjetiva. Mas não é o que acontece, os volumes estão longe de serem relatos memorialísticos, o avô opta pelo silêncio amistoso.

Diante disso, o pai constrói suas memórias com a tentativa de deixar para o filho experiências particulares as mais fiéis possíveis, que, de certa maneira, possam, no filho, projetar no presente o passado imaginado. Diminuindo a lacuna temporal entre essas duas gerações.

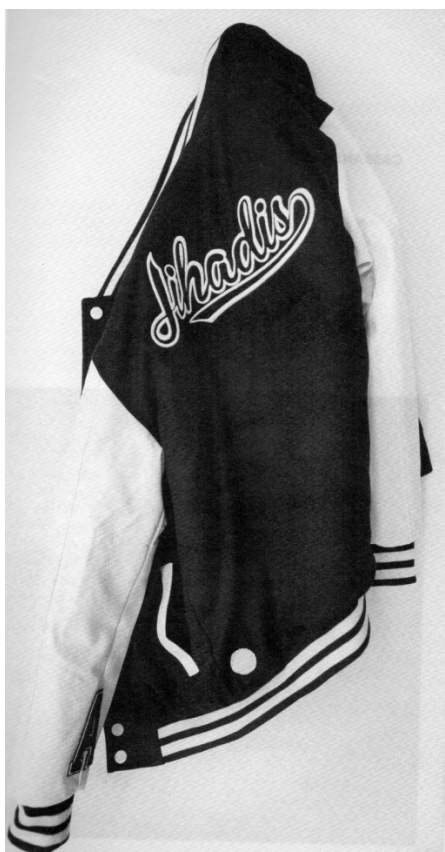
O filho é afetado tanto pelos volumes do pai, quanto pelas suas próprias memórias. Sua perspectiva é discordante, desvinculada da vitimização alemã e judia, não é uma visão simplista, mas crítica, que leva em consideração o trauma do avô e sua necessidade de fugir da temática nazista, o ódio intangível do pai e seu arrependimento coercitivo pelo Alzheimer.

[...] É nesse ponto que o foco intenso nas lembranças do passado pode bloquear nossa imaginação do futuro e criar uma nova cegueira no presente. Nesse estágio, talvez convenha limitarmos o futuro da memória, a fim de nos lembrarmos do futuro. (HUYSEN, 2014, p. 174)

3.1.2 Thomas Kuijpers

O texto de Claudio Angelo é fechado por uma imagem de Thomas Kuijpers (1985), de sua própria grife de roupas, criada para refletir as relações entre a linguagem, o marketing e o ataque às torres gêmeas. Fato que também foi comercializado, passando por cima do sofrimento das famílias, montando uma imagem mais dolorosa do que aquelas produzidas nas guerras em que os Estados Unidos eram o carrasco. O esporte vende e precisa de patrocínio, a política utiliza a manipulação de dados para continuar financiando seu poderio militar.

A marca tem o nome de *Go Jihads*, propositadamente, já que o artista reflete sobre o onze de setembro. O termo significa “o maior esforço possível pela causa de Deus”, e tem sido ligado a grupos armados como o Estado Islâmico e Al-Qaeda, que cometem atos bárbaros e ataques terroristas, por isso a visão negativa da palavra. O conceito é religioso e prezado por jovens mulçumanos e é positivo, significa “um combate interior entre o ego e os desejos”, é uma luta interna. O termo correto para um conflito armado é *qital*, que significa “disputa”. Essa interpretação errônea do termo é suscitada pela exposição de Thomas Kuijpers, pois traz à tona questionamentos sobre significados e interesses no terrorismo e no combate a ele.



3.1.3 Antônio Xerxenesky/ Zadie Smith

Antônio Xerxenesky (1984) é escritor e tradutor, nasceu em Porto Alegre, e radicou-se em São Paulo. Seu primeiro romance, *Areia nos dentes* (2008), foi uma autopublicação que misturou temas como western e zumbis. Na época, o escritor morava em Porto Alegre e cuidava da independente “Não Editora”, que ele mesmo criou. Por conta disso, o livro teve uma tiragem bem pequena. Foi reeditado pela Editora Rocco em 2010, após esgotar a tiragem inicial. A editora francesa Asphalte comprou os direitos da obra e publicou o romance na França em 2014 com o título *Avaler du Sable*, a editora espanhola Continta Me Tienes também adquiriu os direitos para publicação do livro. Filho de intelectuais, abandonou o curso de Física para se formar em Letras na UFRGS, iniciando em seguida o mestrado em Literatura Comparada na mesma universidade, defendendo dissertação sobre a obra de Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas em 2012. Escreveu também a coletânea de contos *Entre*, publicada em 2006 com apoio do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre. Em 2011, lançou o volume de contos *A página assombrada por fantasmas*, que traz como tema principal a própria literatura e a relação entre leitores e livros. Seis anos depois, o livro foi traduzido e publicado em italiano pela editora Wordbridge. Xerxenesky foi selecionado em 2012 como um dos 20 melhores jovens escritores da revista britânica *Granta*, que indica os nomes que irão construir o mapa da literatura brasileira. No Brasil, a revista é publicada pelo selo Alfaguara, que pertence à editora Objetiva.

Na tradução de Antônio Xerxenesky, O conto *Quem constrói as cercas* (pp. 14-17, 20-23), de Zadie Smith para o *Anuário*, é sobre uma mulher, que ao voltar a seu bairro, percebe como as coisas mudaram, e que em volta de sua antiga escola agora há uma cerca. A personagem se pergunta sobre a razão dessas cercas, pois na sua infância, a escola era um símbolo da multiplicidade social e religiosa. Recebia crianças ricas e pobres, judeus, mulçumanos, protestantes, ateus, compartilhando e respeitando suas crenças.

Zadie Smith nasceu com o nome de Sadie Smith em Brent, na zona noroeste de Londres, em 1975. É filha de mãe Jamaicana, Yvonne Bailey, que

emigrou para Inglaterra em 1969, e pai Inglês, Harvey Smith. Após o divórcio dos pais, aos quatorze anos mudou seu nome para Zadie. Estudou Literatura Inglesa na Universidade de Cambridge e é membro da Royal Society of Literature. É considerada uma das escritoras mais talentosas de sua geração, até 2012 publicou quatro romances, todos recebidos com entusiasmo pela crítica. Com 24 anos lançou seu primeiro livro, *Dentes brancos* (200), enorme sucesso de público e crítica, que vendeu mais de 1,5 milhão de exemplares nos países de língua inglesa. Traduzido para mais de vinte línguas, a obra ganhou numerosos prêmios, entre eles o Guardian First Book Award, o Whitbread First Novel Award e o Commonwealth Writers Prize e foi incluído na lista da revista Time dos 100 melhores romances de língua inglesa escritos entre 1923 e 2005. Seu segundo livro *O caçador de autógrafos* (2002) lhe rendeu uma indicação para o Orange Prize de ficção e um lugar entre os vinte melhores jovens romancistas britânicos indicados pela revista Granta. Seu terceiro romance, *Sobre a beleza* (2005), foi indicado ao Man Booker Prize, um dos maiores prêmios literários do mundo, e com ele venceu o Orange Prize de ficção de 2006. Ingressou no Programa de Escrita Criativa da New York University (NYU's Creative Writing Program) como professora titular em setembro de 2010.

No conto, Além da simbologia da divisão de classes, há claramente um discurso político em relação ao *Brexit*¹⁴. A escola vista pela personagem é uma metáfora da Grã-Bretanha, que se fecha aos estrangeiros, erguendo cercas por toda Londres e virando o rosto para os refugiados. O autor mesmo afirma que “não é crime ou pecado tentar encontrar uma vida melhor no estrangeiro, ou fugir de países atravessados por guerras, em muitas das quais nós mesmos tivemos algum envolvimento” (SMITH/LAUB, 2018, p. 23).

O avô, da ficção de Laub, é um refugiado, que encontra no Brasil um novo lar, a possibilidade de ser cidadão e ter seus direitos respeitados. Se o nosso país agisse no pós Segunda Guerra como os europeus agem agora, o personagem nunca poderia chegar aqui e de forma segura, como muitos o fizeram na época.

¹⁴ *Brexit*: abreviação de *British exit* (saída britânica), é o termo usado para a decisão do Reino Unido de deixar a União Europeia após um plebiscito realizado em 23 de junho de 2016.

Em *Diário da queda*, o preconceito é promovido contra João, um não judeu em uma escola judaica, um anti-antisemitismo. O mesmo se repete quando o filho resolve mudar de escola e seguir João, então ele passa a sofrer, pois é um judeu num ambiente não judaico. O filho materializa uma revolução ao enfrentar o pai e mudar de escola, mesmo quando este lhe afirma que sofrerá com essa resolução.

Num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade. Nós, feiticeiros, sabemos disso desde sempre. Pode acontecer que outras instâncias, aliás muito diferentes entre si, tenham uma outra consideração do animal: pode-se reter ou extrair do animal certas características, espécies e gêneros, formas e funções, etc. A sociedade e o Estado precisam das características animais para classificar os homens; a história natural e a ciência precisam de características para classificar os próprios animais. O serialismo e o estruturalismo ora graduam características segundo suas semelhanças, ora as ordenam segundo suas diferenças. As características animais podem ser míticas ou científicas. Mas não nos interessamos pelas características; interessamo-nos pelos modos de expansão, de propagação, de ocupação, de contágio, de povoamento [...]. (DELEUZE, 1997, p. 16)

No conto, a revolução não é promovida, pelo contrário, a escola cercada que antes estava aberta às diferenças, agora faz segregação. É uma atmosfera de hipocrisia e enganação, não foram muros construídos, como nos guetos de Varsóvia, mas cercas, que permitem ver pelas frestas e passar a falsa impressão de liberdade e segurança. Da mesma forma, no *Diário*, os olhares são ofuscados, o filho enxerga através da raiva do pai e do suicídio do avô, e também de seu próprio alcoolismo, essas problemáticas são como as cercas da escola no conto, representam um abismo entre a verdade e o que acham que é verdade, há um véu que não permite ver claramente. O pai de João escolhe a escola judaica por achar que é a melhor que ele poderia frequentar, mas é por causa dela que o garoto sofre uma agressão grave, que na visão dos agressores não passou de uma brincadeira.

3.1.4 Adriana Lisboa

Adriana Lisboa (1970) nasceu no Rio de Janeiro. Romancista, poeta e contista, é mestre em literatura brasileira e doutora em literatura comparada pela UERJ. Foi pesquisadora visitante em Nichibunken (Kyoto) e na Universidade do

Novo México, ensinou no departamento de espanhol e português na Universidade do Texas em Austin, e é também escritora residente na Universidade da Califórnia Berkeley e na Universidade de Chicago. Escreveu seis romances, além de coletâneas de contos, poemas e livros infantojuvenis. Seus livros foram traduzidos para o inglês, francês, espanhol, alemão, árabe, italiano, sueco, romeno e sérvio, e publicados em catorze países, também integrou várias antologias de contos e poesia no Brasil e no exterior. Publicou, entre outros, os romances *Sinfonia em branco* (2001), com ele recebeu o prêmio José Saramago. *Um beijo de colombina* (2003), *Rakushisha* (2007), *Azul corvo* (2010), um dos livros do ano do jornal inglês The Independent, *Hanói* (2013), um dos livros do ano pelo jornal O Globo. Lançou, em 2016, a coletânea de contos *O sucesso*. Em poesia, publicou *Parte da paisagem* (2014) e *Pequena música* (2018), com este recebeu menção honrosa do Prêmio Casa de las Américas e foi um dos livros do ano da revista Bravo!. Publicou também algumas obras para crianças, como *Língua de trapos* (2005), prêmio de autor revelação da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Seus poemas e contos saíram em publicações como *Modern Poetry in Translation*, *Granta*, *Asymptote*. O projeto Bogotá 39/Hay Festival listou-a entre os 39 mais importantes jovens autores latino-americanos em 2007. Recebeu bolsas de criação e tradução da Fundação Biblioteca Nacional (Brasil), do Centre National du Livre (França) e da Fundação Japão.

Escreveu para o *Anuário*, O conto *La pena y la que no es pena, llorona* (p. 32-34), trazendo o tema da imigração e da porosidade das fronteiras e da legitimidade dessas divisões. Por mais que o tempo passe: “O tempo que o rio leva para cavar um cânion” (LISBOA/LAUB, 2018, p. 32), certas coisas continuam acontecendo: os judeus foram perseguidos na Alemanha de Hitler, e os imigrantes também o são na América de Trump. O México, no caso mais recente, serve de ponto turístico para os americanos, mas os mexicanos não servem para os EUA. O limite natural entre esses dois países, em alguns lugares como no vilarejo de Boquillas, é apenas um rio de aproximadamente 45 metros de margem a margem, mas essa fronteira não é somente geográfica, a relação entre essas nações é muito mais psicológica e patológica, e ultrapassa a simples margem de um rio. Como se não bastasse, o presidente Donald Trump planejava construir um muro de concreto,

maior, com arames e vigilância para deixar claro ao país vizinho de língua espanhola que eles permanecem os soberanos sobre essa terra rica em oportunidades.

Em Varsóvia, o gueto para “guardar” judeus era murado, nos EUA, o muro protegerá os ricos americanos da invasão mexicana. A personagem do conto de Adriana Lisboa sente essa opressão e sabe que os tempos são sombrios, vinda do Rio de Janeiro, ela é forasteira tanto no México como nos Estados Unidos e sente-se turista nos dois países, mesmo morando nesse país há tantos anos. Ao pisar no México, a personagem experimenta uma libertação, sem entender ou aceitar exatamente o motivo dessa sensação.

Na Alemanha, a opressão era clara e aberta contra os judeus, em um país que não os aceitava completamente, sem um lar para chamarem de seu. Para Hanna Arendt, em *Nós, os Refugiados* (2013), os judeus não são refugiados, mas imigrantes, que procuraram refúgio mesmo sem cometer qualquer crime ou se envolver em política. E, depois de se mudar tantas vezes, muitos perderam sua própria identidade, mesmo junto a outros judeus.

Quanto menos livres somos para decidir quem somos ou para viver como gostamos, mais tentamos levantar uma fachada, para esconder factos e representar papéis. Fomos expulsos da Alemanha porque erámos judeus. Mas tendo dificilmente passado a fronteira francesa, fomos mudados para boches. Disseram-nos mesmo que tínhamos que aceitar esta designação se fossemos realmente contra as teorias raciais de Hitler. (ARENDR, 2013, p. 14)

Com a publicação em 1935 das Leis de Nuremberg¹⁵, foram retirados dos judeus alguns direitos básicos que os tornavam cidadãos: a proibição de casamentos mistos, bem como a de judeus empregarem mulheres alemãs com menos de 45 anos; a retirada de cidadania alemã para o judeu que não tivesse ao menos 75 por cento de sangue alemão, ou se casasse com outro judeu após a aprovação da lei (a retirada de judeus de cargos públicos já havia ocorrido em 1933); e a integração da suástica e suas cores como símbolo do Reich. Essa

¹⁵ As Leis de Nuremberg agrupavam três leis que eram conhecidas como “Lei de Proteção do Sangue e da Honra Alemã” (Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre), “Lei de Cidadania do Reich” (Reichsbürgergesetz) e “Lei da Bandeira do Reich” (Reichsflaggengesetz).

desintegração acaba em algum momento atingindo a concepção individual, desfazendo-a. por meio de apreensão de papéis, passaportes, identidades, é possível matar uma comunidade inteira sem derramar uma gota de sangue. O restante da Europa, ao banir judeus de seus países, compactuou com sua morte simbólica. E, mesmo os nazistas, ao por em prática a Solução Final, mataram por inanição ou em câmaras de gás, sem também derramar, fisicamente, sangue judeu (salvo alguns casos). Talvez isso permitisse a isenção de culpa pelos algozes.

Os judeus foram, por séculos, vítimas arbitrárias de um ódio injustificado, ou porque eram ricos e privilegiados, ou porque eram pobres e sem poder, mas sempre vistos como inimigos da burguesia em ascensão. Para o Estado, enquanto foram financeiramente úteis, foram assimilados como grupo, mas, com o fim dos governos imperialistas e depois com o término da primeira guerra, o Estado não dependia mais do dinheiro dos ricos judeus, porque os conflitos armados passaram a ser ideológicos e não precisavam mais de financiamento.

Antes mesmo da aniquilação física, os judeus foram destruídos moralmente, vistos como um povo não nacional da Europa, cuja história era considerada irrelevante. E também por isso se aliavam a Governos e a Estados, independentemente da ideologia desse país. Assim, sem a autoridade que os protegia, parecia favorável a eliminação dos judeus, mesmo que estes nunca tenham escolhido um lado, ou fossem leais a uma nação específica. A sobrevivência do povo judeu em um ambiente hostil não era mais garantida por troca de favores com governantes. Sem influência, a comunidade judaica começou a catalisar antipatias, tanto da aristocracia, como da burguesia, que viam neles um obstáculo ao próprio desenvolvimento. Por esse motivo, também parte do povo apoiava o antissemitismo, pois via os judeus como abastados e ricos com pretensões políticas.

[...] Os judeus sentiam-se simultaneamente o arrependimento do pária que não se tornou arrivista e a consciência pesada do arrivista que traiu seu povo ao trocar a participação na igualdade de direitos de todos por privilégios pessoais. Uma coisa era certa: quem desejasse evitar todas as ambigüidades da existência social precisava aceitar com resignação o fato de que ser judeu significava pertencer ou a uma classe superior superprivilegiada, ou uma massa marginal subprivilegiada. Mas, na Europa ocidental e

central, esse pertencer do judeu não resultava senão da artificial solidariedade intelectual. (ARENDR, 1989, p. 89)

Uma aura exótica sempre flutuou sobre os judeus que frequentavam a aristocracia, havia uma noção preconcebida de que eles formavam um grupo secreto e misterioso, como uma conspiração capaz de dominar o mundo. Para o restante da sociedade era mais fácil aceitar como verdade essas superstições para explicar a ascensão de alguns judeus. O partido Nazista se aproveita dessa situação e a utiliza para a propaganda de Hitler. Pelo mesmo motivo, os judeus passaram a ver nos movimentos de esquerda a possibilidade real de assimilação.

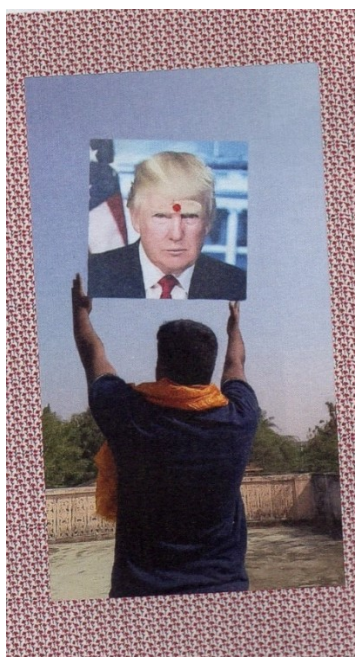
Os nazistas se aproveitaram dessa polaridade para chegar ao poder. A população acreditava que “essa nova política” não favoreceria apenas judeus, mas se preocuparia com a melhoria da vida de todos, proletários e patrões. Além disso, havia uma “hostilidade aberta aos intelectuais judeus e benevolência para com os judeus comerciantes” (ARENDR, 1989, p. 65), mas nas pequenas províncias, não havia qualquer prosperidade, por isso os judeus eram atacados como forma de atingir o governo. Assim, os poucos judeus estrangeiros tornaram-se símbolo de todos os estrangeiros. O ressentimento social dos não-judeus, somado à ignorância política dos judeus, permitiu a proliferação do antissemitismo.

A opressão de Trump nos Estados Unidos também é escancarada, haja vista o grande número de votos que recebeu prometendo durante sua campanha tolerância zero contra os imigrantes. Estes têm um país, um lar, mas não uma situação digna de sobrevivência, cruzam a fronteira na esperança de uma vida melhor dentro do capitalismo consumista americano.

Para as famílias que acabam se desintegrando, não há muitas opções diante da “velha estratégia de desviar a atenção pública de medidas mais discretas” (LISBOA/LAUB, 2018, p. 34), disfarçando a verdadeira crise que se abate sobre esses países subdesenvolvidos, que se afundam enquanto os países mais ricos continuam enriquecendo cada vez mais sobre os cadáveres dos que morrem tentando atravessar as fronteiras. Esses cadáveres dos marginalizados continuam se amontoando. Até que ponto a história estaria se repetindo?

3.1.5 Bussa Krishna

No fim do conto, colocada especialmente, há uma foto (p. 35) do indiano Bussa Krishna¹⁶. Ele mantém um perfil no Facebook em que publica fotos cultuando o presidente Donald Trump. “Vistas por muitos como irônicas (ou artísticas), porém, as imagens não deixam de simbolizar a ambiguidade dos processos de recepção de informação no mundo de hoje – incluindo a atual situação política nos Estados Unidos”, diz a legenda da foto, fazendo total relação com a questão dos imigrantes, a manipulação de informações pela mídia, e a forma como cada pessoa, americana ou não, recebe e reflete sobre essas informações. Cada um interpreta a seu modo as ações do presidente norte-americano. Essa diferença de recepção também aconteceu durante a Segunda Guerra. A Alemanha de Hitler manipulava as informações sobre os guetos e campos de concentração, a ponto de, por muito tempo, as pessoas pensarem que seria algo bom. Por meio de vídeos familiares e aparentemente felizes, o nazismo fazia propaganda das “melhores” instalações para os judeus. Nesse período, muitos sentiram-se enganados, mas alguns concordavam com a política segregacionista alemã.



¹⁶ O indiano de 38 anos ficou deprimido após saber que o presidente Trump estava com covid 19, ele se trancou em seu quarto e passou dias sem se alimentar, o que provocou um ataque cardíaco que o matou em outubro de 2020.

O pai em *Diário da queda*, tem uma visão particular em relação à guerra, que difere da imagem que o filho tem. Nesse caso, a recepção dos fatos para cada geração também é diferente, devido à maneira como esses assuntos foram tratados no decorrer das décadas que se seguiram no pós-guerra. Em relação aos personagens em análise, pressupõe-se que as diferentes perspectivas se relacionem com os espaços/tempos.

[...] Essa transformação subliminar de nossa imaginação temporal produziu uma desterritorialização e uma reterritorialização do espaço da memória, as quais, até o momento, basicamente escaparam à análise crítica da memória e da história. (HUYSEN, 2014, p. 178)

Em *Passagens* (1982), Walter Benjamin abre caminho não somente para contemplar o passado, mas também para revisitá-lo, rememorá-lo, ressignificá-lo. Ao analisar a Paris do início do século XX, o autor nos permite ver para além dos edifícios, ruas, parques, e transeuntes, ele nos convida a entender a integração dessa sociedade, o que a mantém, o que a motiva. Com descrições que alguns desavisados poderiam achar banais, percebemos que somos anônimos, um indivíduo apenas nessa macromáquina social, mas, ao mesmo tempo, somos também pequenas peças que se encaixam para a engrenagem se movimentar. Essa é a nossa função social, juntarmo-nos a tantos outros para cumprirmos nosso papel, provando que sozinhos somos apenas autômatos, mas juntos somos uma força e um mecanismo que tudo pode. As “passagens” do título podem ser apenas os lugares por onde passamos, ou o rastro que deixamos, que marcam que estivemos ali não apenas de passagem, mas o que deixamos e também o que nos marcou. Nossa passagem pelo mundo deixa marcas, gera consequências, desestabiliza o tempo para equilibrá-lo novamente. Por isso somos sujeitos, responsáveis por nossas ações, senhores de nossas decisões e, na mesma medida, autores do nosso destino e protagonistas na luta pela sobrevivência coletiva. É essa posição que se esperava do filho em *Diário da queda*, que ele não fosse somente mais um indivíduo a repetir os erros dos antepassados, sua reação surge ao começar escrever e fazer as pazes com o pai, mas não acontece efetivamente até o término do livro. A efetivação, a passagem de indivíduo para sujeito da ação, acontece no *Anuário*, com outros personagens, outras escritas, outras passagens pelo mundo.

3.1.6 Julio Lemos

Julio Lemos é o autor do texto *O cálculo do conflito: de Leibniz à Lava-Jato, as tentativas de mecanização do direito* (p. 74-77). Doutor em direito pela USP e doutorando em ciência da computação na Universidade de Liverpool, ele faz relação entre as teorias de Leibniz, passando por direito romano até chegar à inteligência artificial. Julio começa o texto lembrando do projeto ambicioso de Leibniz¹⁷, no qual haveria um sistema capaz de resolver qualquer conflito. Pensando nisso, o autor sugere derivar o dever ser do ser, como sendo algo intocado, mas que necessita ser descrito pela ciência sem alterá-lo, diferente da política que controla os outros pela força e manipulação e é resultado da prática do dever-ser. Nessa transição entre ciência e política, as pessoas deixam de criar expectativa e passam a se impor sobre os fatos: “Está implícito, com a Queda, a ideia de direito: vocês fizeram deste modo, mas isso está errado. Deveria ter sido *assim*, e não como foi” (LEMOS/LAUB, 2018, p. 74). Desse argumento, firma-se o direito:

[...] Como na teologia, o direito é um conjunto de dogmas ou postulados: a tarefa de quem aplica o direito é deduzir consequências das premissas estabelecidas, e não a de criar, ou questionar, premissas, diferentemente do legislador. A lei e o costume (e assim a moral) são, assim, um exercício pelo qual se faz valer a expectativa do que deve ser sobre a expectativa do que é [...]. (LEMOS/LAUB, 2018, p. 75)

Cada vez que não se cumpre um contrato, a parte lesada pode exigir reparação. Cabe ao legislador, como autoridade, decidir, entre o contratado e o contratante, qual deles não cumpriu o planejado. Para esse tipo de conflito, Julio sugere o projeto Leibniz, no qual uma fórmula matemática, baseada no direito clássico romano, possa dar conta de um embate aparentemente simples. Propondo tornar o direito claro e previsível, em que todo cidadão poderia, por meio de programas de computadores, responder a qualquer contenda. Ele cita o exemplo prático e exitoso de linguagem de programação utilizada em escritórios de advocacia na Inglaterra e nos EUA, sugerindo que uma programação bem feita

¹⁷ Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) foi um filósofo e matemático alemão que concebeu as ideias de cálculo diferencial e integral, semelhantes às de Newton, mas é dele a notação e a nomenclatura.

seria capaz de resolver todo modelo de caso jurídico, o que poderia servir, entre outras coisas, para controle ideológico e mercantilização do direito, para tanto, dá como exemplo a operação Lava-Jato¹⁸ que foi utilizada para fins partidários, assim concretizando a politização do direito.

Duas coisas são importantes de salientar no texto de Julio Lemos. A primeira é que, levando à política a teoria de Leibniz, poderíamos, como cidadãos lesados, exigir reparação e término do contrato cada vez que um representante eleito pelo voto, não cumprir sua parte no acordo. Deveria ser menos burocrático finalizar um mandato do contratado quando este não legislar de acordo com as premissas de quem o elegeu. Não é apenas a resolução de uma fórmula matemática, mas a possibilidade de, levando em consideração as variáveis, chegar a um denominador comum entre as partes.

A segunda questão importante relaciona-se com a escolha das palavras do autor: ele usa o termo *Queda*, com letra maiúscula para se referir à queda de Adão e Eva. Em *Diário da queda*, João perde a inocência e o filho se rebela, nesse sentido, a queda adâmica representa a transição da inocência e da obediência para a revolta e culpa. Essa palavra, usada com letra maiúscula é claramente uma menção ao romance de Laub, o substantivo próprio lhe confere o devido valor, pois é dela que parte todo o mote para o enredo. Aqui, factualmente, a autoria se não se confunde, no mínimo dialoga:

[...] Outra ainda, embora isso só tenha acontecido uma vez, na hora do parabéns, e naquele ano era comum jogar o aniversariante para o alto treze vezes, um grupo o segurando nas quedas, como numa rede de bombeiros — nesse dia a rede abriu na décima terceira queda e o aniversariante caiu de costas no chão. (LAUB, 2011, p. 10)

Assim, ao derrubar propositadamente seu colega, o filho repete em João o antissemitismo tão denunciado pelo pai, mas ao avesso, num rapaz que sofre

¹⁸ Investigação do Ministério Público Federal de casos de corrupção e lavagem de dinheiro. O nome é referente à rede de postos de combustíveis e lava a jato que serviam de fachada para movimentos ilícitos da organização criminosa.

violência pelo simples fato de ser diferente, por não ser judeu e então culpado. Como se isso fosse um modo de fazê-lo pagar pelo sofrimento de todos os judeus.

[...] O indivíduo obcecado pelo desejo de matar sempre viu na vítima o perseguidor que o forçava a uma desesperada e legítima defesa, e os mais poderosos impérios sempre consideraram o vizinho mais fraco como uma ameaça insuportável, antes de cair sobre eles. A racionalização era uma finta e, ao mesmo tempo, algo de compulsivo. Quem é escolhido para inimigo é percebido como inimigo. O distúrbio está na incapacidade de o sujeito discernir no material projetado entre o que provém dele e o que é alheio. (ADORNO E HORKHEIMER, 2014, s/p)

Depois da queda de João, o filho percebe que seus atos são inexplicáveis, que não há justificativa para ter agido dessa forma. Tenta se redimir denunciando os demais colegas que participaram da agressão e se aproximando de João para tentar ser seu amigo. Ajuda nas tarefas escolares e empresta-lhe os cadernos para que copie as atividades que perdeu no colégio devido a licença médica. É a potência de dizer não ao ciclo do avô e do pai. Assim, um novo eu se constitui por meio da negação. Ao negar as convicções do pai, o filho se vê como um homem, ele passa para a fase adulta, capaz de tomar suas próprias decisões e arcar com as consequências de seus atos.

[...] “a impossibilidade de ser o que é” – mas, ao mesmo tempo, deixa-nos entregues a nós mesmos e nos prende à nossa sufocante presença, ao puro fato de nossa existência. De modo análogo, na vergonha e na nudez, passamos pela experiência de não poder esconder o que queríamos encobrir. (AGAMBEN, 2015, p. 282)

3.1.7 Mariana Filgueiras

Contra os novos esquecimentos (p. 80-85) é o título sugestivo do texto de Mariana Filgueiras, jornalista e mestre em literatura, especializada em cultura. Impossível lê-lo sem fazer relações com *Diário da queda*: a ditadura e a perseguição política são novos métodos e estratégias genocidas. Enquanto muitos se calam diante de tamanho lamento, há quem apoie o retorno de políticas de cerceamento.

O antissemitismo ainda era um tema aberto à escolha subjetiva, e a decisão referia-se especificamente a ele. É verdade que a aceitação da tese racista já implica todo o vocabulário chauvinista,

e que os juízos antissemitas deram sempre testemunho de um pensamento estereotipado. Mas, hoje, é só isto que resta. Continua-se a escolher, mas apenas entre totalidades. A psicologia antissemita foi, em grande parte, substituída por um simples “sim” dado ao ticket fascista, ao inventário de slogans da grande indústria militante. (ADORNO & HORKHEIMER, 2014, s/p)

Difícil escrever uma tese sobre um Almanaque tão atual e representativo sem mencionar o *Apocalipse* previsto pelo editor e assustadoramente consumado. Por exemplo, o ex-presidente Lula foi solto na tarde de sexta (08 de novembro de 2019) após decisão do Supremo que vetou a prisão em segunda instância, ele cumpria pena na Polícia Federal do Paraná. Agora, o petista poderá esperar livre o recurso de sua defesa¹⁹. Dois dias depois, o presidente da Bolívia, Evo Morales, foi forçado a renunciar na tentativa de evitar um golpe, mas não foi suficiente. Luis Fernando Camacho, líder político de direita, munido de uma bíblia e com o apoio dos militares, tomou o poder. Os cidadãos foram às ruas manifestar seu repúdio, mas acabaram agredidos e presos. Artistas e jornalistas estão sendo ameaçados e coagidos. O presidente deposto fugiu para o México, na tarde do dia 12 de novembro de 2019.

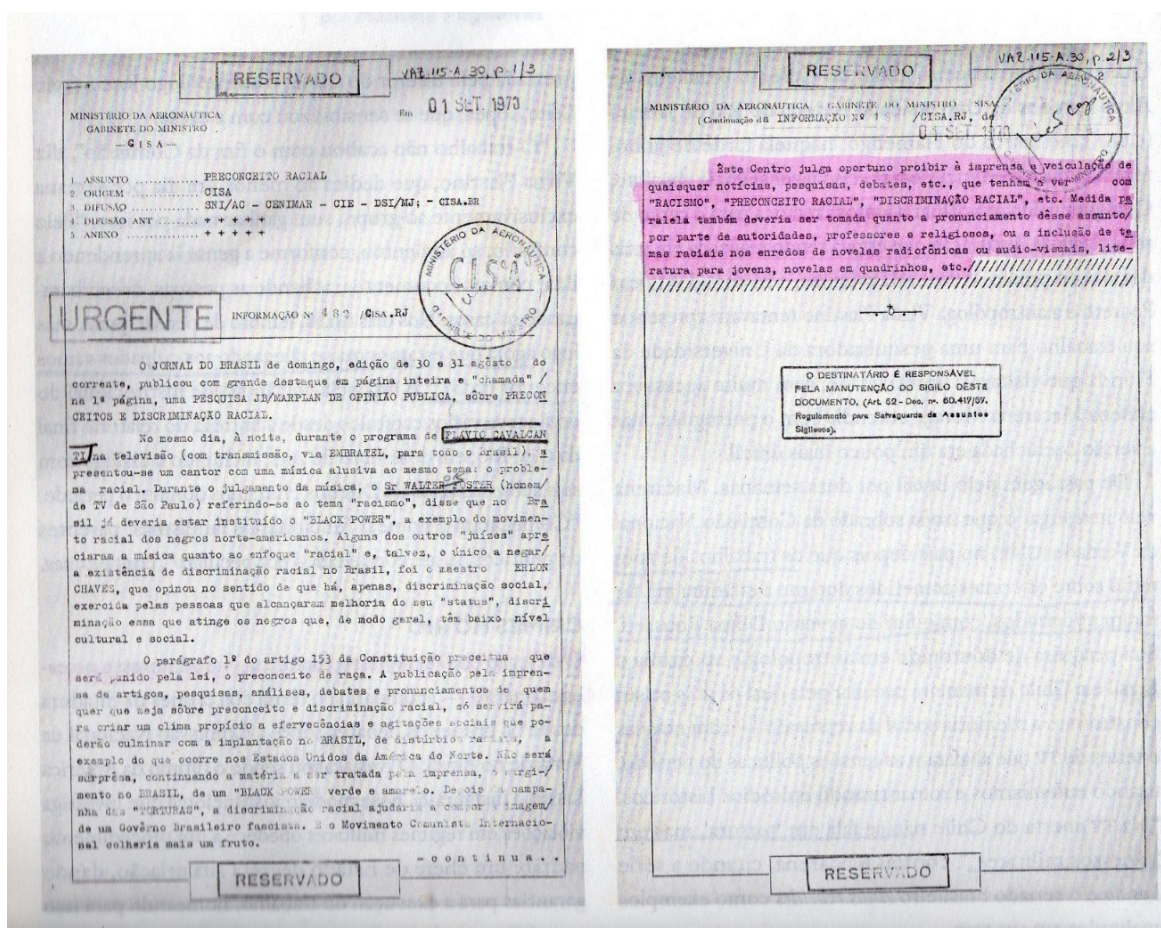
Enquanto o Brasil comemorava uma vitória da esquerda pela soltura do ex-presidente Lula, Evo Morales, presidente eleito democraticamente para o quarto mandato na Bolívia, renuncia ao cargo em prol do povo, tentando evitar um derramamento de sangue. Aqui, o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff em 2016, recém-eleita, também democraticamente, custou a ser digerido pelos apoiadores, que viram no falso *Impeachment* o recalque da direita por ter perdido legalmente as eleições.

Em 2011, a então presidenta assinou o decreto autorizando a abertura da Comissão da Verdade para apurar crimes militares e investigar violações dos direitos humanos entre 1946 e 1988. Mariana explica em seu texto como ficou a Comissão com o fim do governo de Dilma após o *Impeachment* em 2013. Enquanto muitos países latino-americanos que passaram por ditaduras, como Argentina,

¹⁹ O ministro Edson Fachin, do Supremo Tribunal Federal, anulou, em 8 de março de 2021, todas as condenações impostas pela Justiça Federal do Paraná ao ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva na Operação Lava Jato. Em 15 de abril, o plenário do tribunal referendou, por 8 votos a 3, essa decisão de Fachin, que apenas seguia jurisprudência já consolidada do Tribunal.

Chile e Uruguai, instauravam suas comissões, não havia interesse dos governos brasileiros anteriores em esclarecer torturas e atrocidades durante períodos totalitaristas: “O país acabou sendo o último da América Latina a instaurá-la” (FILGUEIRAS/LAUB, 2018, p. 81). A conclusão dos pesquisadores que fizeram parte da CNV é de que há interesse pelo esquecimento, mesmo quando tão próximo de chegar aos culpados. Havia uma necessidade de transparência, reforçada pelo fato de a presidenta ter sido uma das vítimas da prisão arbitrária e consequente tortura, isso também impulsionou a criação de outras comissões estaduais e municipais ligadas à OAB e a universidades.

A partir de 2011, o país foi tomado por grupos de trabalho que tinham o respaldo da Justiça e que iam a campo ouvir testemunhas, reativar processos, intimar militares a prestar depoimentos, levantar crimes nunca investigados, de modo a reconstruir a memória do período, em trabalho conjunto com a CNV. (FILGUEIRAS/LAUB, 2018, p. 83)



A figura é uma foto de um documento resgatado pela comissão, que serviu como comprovação de algumas das atrocidades cometidas durante a ditadura militar, mas, com o término precoce das investigações, não houve tempo para fazer todos os levantamentos e garantir possíveis retratações por parte dos culpados. Agora, sem apoio ou orçamento, a comissão segue graças ao trabalho voluntário dos pesquisadores que dedicam parte de seu tempo para manter o debate público e buscar futuras responsabilizações.

A ditadura está intimamente ligada ao racismo, pessoas menos esclarecidas e autointituladas de bem defendem a segregação e a manutenção de sistemas covardes de intervenção, principalmente militares. Mariana Figueiras cita parte do artigo publicado pelos pesquisadores no *Jornal do Brasil*:

[...] num momento em que “setores da sociedade e candidatos defendem a ditadura”: “Sabemos que o critério seletivo dessas descobertas a conta-gotas dá tranquilidade aos torturadores. Eles estão protegidos pela covardia de um Estado que não revisa a Lei de Anistia e tampouco abre os arquivos da repressão. São os mesmos que defendem autorização social e política da matança em uma intervenção militar no presente com a certeza de que o decurso do tempo os livrará da cadeia”. (FILGUEIRAS/LAUB, 2018, p. 84)

A violação dos direitos humanos tomou grandes proporções com as crueldades cometidas contra os judeus durante a Segunda Guerra. O problema é que, mesmo após o mundo testemunhar o que havia acontecido, muitas nações continuam escondendo a verdade a respeito de situações semelhantes posteriores ao Genocídio. Os direitos continuaram sendo violados durante as ditaduras de diversos países, mas não terminou por aí. O Genocídio agora é silencioso, enrustido. Negros são perseguidos, pobres injustiçados, homossexuais violentados. A tortura praticada na Alemanha, no Chile, na Argentina, no Brasil, durante os governos ditatoriais, continua fazendo suas vítimas, populações inteiras marginalizadas, ignoradas ou jogadas para baixo do tapete da hipocrisia e do falso interesse de políticas sociais de inclusão. Fato que a intervenção militar no Rio de Janeiro, em 2018, fez saltar aos olhos, com truculência da polícia e operações desastrosas nas quais civis foram mortos inocentemente. Isso somente prova que há uma criminalização da pobreza.

Nesse sentido, conclui Mariana Filgueiras citando Lucas Pedretti: “Num contexto brasileiro em que essas populações têm seus direitos violados todos os dias, principalmente agora, que estamos sob intervenção militar, é uma discrepância. Precisamos repará-la” (FILGUEIRAS/LAUB, 2018, p. 85). Debater é o único caminho possível para diminuir a discriminação dos excluídos e sua perseguição. É necessário reconstituir nossa memória, por mais dolorosa e vergonhosa que seja, para reafirmar que a ninguém pode interessar o esquecimento.

Em *Diário da queda*, o avô constrói uma denúncia menos sentimental da violência nos campos nazistas. O prisma da memória do avô lança uma luz diferente sobre o lado sombrio e destrutivo da modernidade. Será que o esquecimento deliberado do passado pelo avô é um indício de que a imaginação se esgotou? Ou é o contrário? A negação psicossocial da imagem paralisou a imaginação visual e incapacitou o luto das vítimas e sucumbiu ao escapismo, ao deslugar e à atemporalidade das obras pós 45? O avô opta pela parábola e pela alegoria para barrar as lembranças traumáticas e o luto autêntico. Essa abstração impossibilitou ao avô confrontar seu próprio passado.

[...] A abstração na pintura e a parábola na literatura almejavam expressar uma condição universal de alienação e, desse modo, serviram a uma política escusatória da memória, num contexto que exigia o enfrentamento da culpa e da responsabilidade específicas por um dos regimes mais mortíferos da história humana. [...] O milagre econômico e a reconstrução socialista barraram as lembranças traumáticas e o luto autêntico nos dois lados da Cortina de Ferro. (HUYSSSEN, 2014, p. 123)

Não há na literatura ou na pintura referências ao Genocídio, à divisão alemã e à guerra fria. Essas discussões ficam à margem até a década de 80, quando estes temas voltam a ser discutidos e representados pelos artistas. Hyussen reflete sobre esse fenômeno:

Essa ausência do presente e essa presença do passado são fáceis de explicar. Dado o abuso da identidade nacional no Terceiro Reich, os artistas do leste e do oeste simplesmente não estavam interessados nas questões da unidade ou da cultura nacionais. Prevalencia um nacionalismo negativo dos dois lados do Muro. [...] Em retrospectiva, a ausência das vítimas do Holocausto nas produções artísticas da época – e até quando já ia bem avançada

a década de 1970 – é realmente assombrosa [...]. (HUYSSSEN, 2014 p. 126)

Michel Laub, ao escrever *Diário da queda*, faz de modo crítico e proposital o que os artistas se desviavam em fazer até a década de 70, ao colocar um sobrevivente dos campos nazistas que deixa 16 volumes, que poderiam ser suas memórias, sem citar uma única vez a guerra da qual foi vítima. O avô, sobrevivente de Auschwitz, não aponta em suas memórias a guerra de que foi vítima. O Genocídio está presente de forma subliminar nos escritos do avô, a culpa simbólica coletiva o impedia de falar em nome dos que morreram, se usurpasse suas posições poderia se tornar apenas uma voz reducionista de quem sobreviveu. Por isso, trata, aparentemente, de temas triviais do cotidiano:

6. Leite — alimento líquido e de textura cremosa que além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias. O leite é o alimento perfeito para ser bebido por um homem quando ele se prepara para passar a manhã sozinho.

[...] 8. Sesefredo — pensão no centro de Porto Alegre que é um estabelecimento amplo e asseado, quieto nas manhãs e aconchegante no início da noite, localizado num prédio que é sólido tanto que sobreviveu a um incêndio e possui bons ângulos em relação ao sol, numa rua repleta de estabelecimentos comerciais de reputação ilibada tais como um canil e um açougue. O hóspede da Sesefredo que está doente é muito bem tratado graças à gentileza de seus proprietários sempre manifestada em modos compreensivos e cordiais, em alemão e com cuidados os mais rigorosos de higiene durante o período em que por necessidade de saúde e repouso ele não deve ser perturbado quando está sozinho no quarto.

9. Canil — local de corredores longos e iluminados gerido por profissionais de mais alto gabarito humano e social onde são aplicados procedimentos os mais rigorosos de higiene e humanismo em relação aos animais. O homem que frequenta o canil obtém todas as informações que ele deseja sobre a condição de saúde dos animais tais como a situação legal deles e os procedimentos necessários no processo de adoção e ele pode aproveitar o pequeno pátio com grama e um banco de madeira onde impera o silêncio sem latidos ou outros sons desagradáveis para sentar e refletir sozinho.

10. Gravidez — condição em que a esposa passa meses sem doenças e nem sofre riscos tais como doenças no útero ou pressão alta. A esposa descobre a gravidez e comunica imediatamente ao marido para que ele tome a decisão consequente: ter o filho ou não ter o filho? Uma decisão que é tomada sem hesitação por ele porque coroa a expectativa de uma nova vida que foi planejada por ele desde sempre, seu desejo mais profundo de continuidade e doação amorosa. A gravidez da esposa é observada com alegria

por ele, acompanhada com diligência e amor por ele e confirma a sorte que ele sempre teve na vida. Na gravidez da esposa ela é orientada pelo médico e pelo marido para que durante a gravidez sejam adotados procedimentos os mais rigorosos de higiene com o uso de álcool e desinfetante na casa, sabão nas roupas, vassoura e esfregão, e panos de várias espécies. A única preocupação da esposa durante a gravidez deve ser cuidar de que o marido possa ter tranquilidade no momento em que ele deseja ficar sozinho no quarto ou no escritório. (LAUB, 2018, p. 78-80)

Andreas Huyssen questiona-se sobre isso: “Como poderia algum artista alemão do pós-guerra dizer que estava dando voz às vítimas do Holocausto, sem usurpar a posição delas ao “falar em seu nome” ou sem adotar uma postura moralizante reducionista?”, apesar disso, afirma: “Pode haver vestígios da presença na ausência de representação, do mesmo modo que a presença na representação pode levar a novas formas de esquecimento e invisibilidade” (HUYSSSEN, 2014, p. 127). Por isso, tanto o pai quanto o filho devem evitar medir o passado do avô por parâmetros de suas atualidades, até porque obsessões mnêmicas com o passado, em relação ao assassinato sistemático de judeus que brotam no presente, são relativamente jovens. No pai, as memórias implantadas pela mídia acabam por encobrir suas lembranças particulares, e também as do avô, porque ocultam crimes e criminosos do passado.

Laub coloca em prática projetos ainda tímidos, vistos em autores como Grass, Kluge e Wolf após 1960, que em suas obras tratavam da vida cotidiana alemã, mas de gentios e não de judeus. O avô, nesse sentido, se torna um exemplo desse personagem judeu sobrevivente que deveria ser esquecido entre as décadas de 40 e 80. Ele também quer se esquecer, mas não pode ou não consegue. Esse esquecimento voluntário se repete em seus volumes, suas memórias do campo de concentração são publicamente reprimidas. Ele representa o legado do passado nazista que volta amiúde por meio da abstração e do tabu discursivo em sua escrita, fato que vai causar efeito no presente do pai e do filho.

O Genocídio continuou por muito tempo ausente dos trabalhos artísticos, sintonizados com o espírito da época, mas com a veiculação dos bombardeios aéreos, os alemães deixam de ser apenas perpetradores para se tornarem também vítimas. A guerra foi por muito tempo um símbolo para fins políticos, um confronto

com o passado nazista dos pais e os ataques às famílias superaram as preocupações com as vítimas, o que resultou numa crítica radical do presente. A partir de 1980, a memória do Genocídio emerge pela promoção das histórias de testemunho que fizeram aumentar a memória popular e acenderam as discussões públicas sobre o passado nazista.

O pai e o filho conhecem o Genocídio em segunda mão, a geração do avô que a havia vivenciado, desapareceu, ele sempre se sentiu um exilado, mesmo após tantos anos. A memória dos descendentes concentrou-se no passado e esqueceu-se do futuro. Para consertar isso, é necessário confrontar o passado com o presente para provar simplesmente que os desastres do passado não podem ser desfeitos e continuam a assombrar o pai e o filho e, principalmente, não devem ser repetidos.

O pai lê o texto do avô como os artistas fizeram no após-guerra, o filho lê de maneira diferente, com a rememoração de após a década de 80. O avô, como os escritores alemães do mesmo período, não cita a guerra nos seus manuscritos. Era necessário esquecer o bombardeio e a vitimização para seguir em frente, do mesmo modo que o avô, aparentemente, fez. Os personagens do livro *Diário da queda* adequam-se à nova visão que há em relação à Segunda Guerra. A sucessão de gerações marca a mudança de perspectiva pela qual os três homens passam. Avô, pai e filho são os típicos homens brancos de classe média, que vão, no decorrer da vida, questionar suas convicções. O pai questiona o avô postumamente, o filho questiona o pai ainda na adolescência, o avô questiona sua posição no mundo. Eles não conseguem expressar seus sentimentos, sentem-se podados, culpados e por isso têm dificuldade em superar essa condição, a ponto de se envergonharem de suas ações.

Alguns importantes autores teorizam sobre as complexidades entre memória e esquecimento. Paul Ricoeur observa que há um dever de lembrar, mas não de esquecer. Walter Benjamin critica os métodos lineares de historiografia. Adorno salienta os perigos de transformar a memória em mercadoria. Para Heidegger, a memória somente pode ser possibilitada através do esquecimento.

No caso do pai e do avô, o esquecimento foi benéfico e purgativo, no caso do filho, a rememoração, através da escrita e da leitura, cumpriu o mesmo papel. O passado é a égide temporal, e quando a memória triunfa sobre o presente, impede de imaginar o futuro. A lembrança do passado ocupa um espaço muito grande influenciado pelo trauma histórico, fazendo com que o porvir seja um mistério. Devido ao excesso de memória, há uma constante afronta ao futuro, que pode ser resolvido com o esquecimento controlado, deixando apenas vestígios e restos do passado e reconhecendo as incertezas da própria memória. O que não justifica o encerramento da CNV denunciado no texto de Mariana Filgueiras, pois com a possibilidade de recontar crimes do passado, poderíamos impedir que as vítimas não fossem injustiçadas e criminosos não se sentissem acima da lei.

3.1.8 Luis Fernando Tófoli

A legislação também está presente no texto de Luis Fernando Tófoli, doutor em psiquiatria, professor na Unicamp, co-fundador do laboratório de estudos interdisciplinares sobre psicoativos. O médico defende a ideia de regulamentação do mercado da maconha, a exemplo do Uruguai. Ele acredita que revisar essa posição em relação à proibição poderá trazer para as mãos do governo a gestão de toda a cadeia produtiva, juntamente com campanhas educativas, parecidas com as que já ocorrem com o cigarro. Essas ações tirariam o poder econômico dos traficantes e inibiria a corrupção policial. Em relação ao impacto à saúde mental, Luis defende que a criminalidade, a repressão e o encarceramento já fazem bastante estrago na sociedade. Não é um apoio à liberação, mas à legalização com controle estatal. Ele já chegou a afirmar em alguns textos²⁰ que não há nenhum fundamento científico plausível que aponte que a proibição das drogas possa amenizar os danos destas substâncias a usuários problemáticos, o comprovado é que essas leis de cerceamento impactam diretamente as liberdades civis, a segurança e a saúde públicas.

No texto do *Anuário*, Tófoli trata de oito plantas proibidas, ele usa a mesma estrutura sintática e semântica: começa com um verbo relacionado à função da

²⁰ Site: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/a-aprovacao-da-lei-da-maconha-no-uruguai-pode-ser-o-comeco-do-fim-da-guerra-as-drogas/> e <https://outraspalavras.net/historia-e-memoria/em-nome-de-que-se-proibem-as-drogas/> visualizado em 03/04/2020

planta, conjugando-o na primeira pessoa do singular do presente do indicativo e termina conjugando-o na segunda pessoa do singular do presente do indicativo, mas a maioria está no modo pronominal, como se o seu texto contaminasse seu interlocutor, fazendo com que o outro sinta seus efeitos:

Eu amorteço. [...] Tu te amorteces.
 Eu posso. [...] Tu podes.
 Eu confundo. [...] Tu te confundes.
 Eu expando. [...] Tu te expandes.
 Eu enlouqueço. [...] Tu enlouqueces.
 Eu transformo. [...] Tu te transformas.
 Eu oculto. [...] Tu te ocultas.
 Eu proponho. [...] o que me propões? (TÓFOLI/LAUB, 2018, p. 120-121)

Além dessa estrutura, o autor cita, na maioria dos textos, a origem mítica delas e inclui o histórico que comprova o pertencimento de algumas à América do Sul. Os textos são narrados em primeira pessoa. A planta é o narrador-protagonista, e cada uma delas narra a sua própria história. Muito parecido com o narrador seletivo múltiplo teorizado por Gérard Genette e colocado em prática de maneira impecável por Graciliano Ramos em *Vidas secas*, mas em primeira pessoa.

A primeira a se apresentar é a *Papaver somniferum*, nome científico da papoula, comercializada em alguns países como planta ornamental. Em seu fruto, ainda verde, encontra-se um látex, que contém, entre outras substâncias, morfina, codeína e ópio. Transformadas em medicamento, podem tratar diarreia, tosse seca e dor. Durante o século XVI, seu uso foi controlado pela igreja católica, mas foi o suíço Paracelso, ao inventar o Láudano, que popularizou seu uso, e continuou sendo comercializado até início do século XIX. A papoula está presente na mitologia: Morfeu, deus dos sonhos, é representado com seus frutos nas mãos; Nise, deusa da noite, é representada com uma coroa de suas flores.

Para tratar dessa planta, o autor usa o verbo amortecer, seu significado literal é tornar como morto. Assim, os usuários dessa substância ficam como mortos. O verbo também pode significar enlouquecer, acalmar e desfalecer, reações possíveis durante o consumo. A papoula foi usada como remédio durante a idade média e, por causa dela, China e Inglaterra travaram guerras em meados do século XIX por duas vezes: a primeira entre 1839 e 1842 e a segunda entre 1856

e 1860, em ambas a China foi derrotada. Em 1860, o ópio foi legalizado, mas com o governo comunista em 1949, o uso e o comércio foram banidos.

Erythroxylum coca é o nome científico da coca. Na medicina, ela é usada como analgésico e anestésico. Nativa da América do Sul, suas folhas são utilizadas por moradores da região dos Andes. Quando mastigada tem efeito estimulante, consumida como chá, pode aumentar a resistência, principalmente à altitude e ao frio. Nesse caso, a lei permite o consumo. Durante o império Inca, o uso era extremamente controlado, só podiam mastigar as folhas quem tivesse autorização pessoal do imperador. Os nobres, nesse período, eram sepultados com muitas folhas de seus arbustos, acreditando-se que seriam usadas no paraíso. No século XVI, o vice-rei da Espanha D. Francisco Toledo tentou proibir o consumo das folhas, mas acabou recuando ao perceber que havia diminuição do desempenho dos trabalhadores nas minas de ouro e prata.

Albert Numann, em 1860, conseguiu isolar o princípio ativo do principal alcaloide da folha, denominando-o cocaína. A cocaína é derivada da planta, em forma de pó branco é inalada, mas também pode ser fumada na forma de pedra, o chamado *crack*, que apareceu nos Estados Unidos na década de 1970, perigosamente viciante, mas, em contrapartida, uma opção mais barata. A repressão a essa substância no Brasil teve início no governo de Getúlio Vargas com a publicação de diversos decretos. Na maior parte do mundo ela ainda é proibida.

O verbo utilizado para essa planta é poder, do latim *possum* que significa “ser capaz de”, no português tem inúmeras definições: possuir capacidade, ter habilidade, ser autorizado, demonstrar controle, superioridade, governabilidade, entre outras. É uma escolha no mínimo interessante, a planta que possui muitas utilidades se expressa por um verbo que apresenta muitos significados.

O autor apresenta a coca primeiramente como uma ligação com a terra e o universo. Ele explica que enquanto o *crack* age na vida da gente pobre das grandes cidades, comumente em moradores de rua, a cocaína é partilhada pela elite que muitas vezes a aspira com notas altas de dinheiro.

Cannabis sativa é uma planta da família das canabíáceas, nela são encontradas mais de quatrocentas substâncias químicas. Há registros de seu uso na Ásia em torno de três mil anos antes de Cristo. Da planta advêm duas drogas ilícitas: a maconha é produzida com folhas e flores secas e, em geral, é fumada, mas também pode ser ingerida; e o haxixe, um extrato concentrado produzido pela resina que se acumula na parte superior das flores e folhas, sua aparência é dourada e viscosa e pode ser fumado ou ingerido.

A substância narcótica encontrada na planta é o THC (tetrahidrocannabinol), que pode causar aumento da frequência cardíaca, secura na boca e vermelhidão nos olhos. Psicologicamente os usuários apresentam euforia e relaxamento, com o uso prolongado pode afetar a memória, a aprendizagem e a motivação. Em alguns países o uso medicinal é permitido, mas no Brasil não está liberado, há apenas alguns casos em que famílias conseguiram liminares para cultivo em casa, importação do princípio ativo e consumo como remédio.

O caule da *Cannabis* foi utilizado por centenas de anos para produção de cordas, pois possui uma fibra altamente resistente. O óleo era empregado na iluminação pública, tratamento de feridas, para aliviar dores do parto e reumatismo. Os escravos no Brasil utilizavam a maconha, por isso, em 1830 houve proibição e os usuários eram penalizados com prisão, mas os vendedores (que não eram negros) apenas pagavam uma multa. Isso não mudou muito, o negro pobre usuário é punido, o “aviãozinho” é preso, e o traficante continua ditando as regras.

O verbo utilizado nesse texto é o confundir, que significa: assumir uma coisa por outra, indistinguível, despistar, baralhar, misturar, constranger, fundir, expressar de maneira prolixa, cometer engano, estragar, causar ruína. Do latim *confundere* (misturar, confundir). Tófoli escreve: “sobre mim, falam-se verdades, falam-se mentiras” (TÓFOLI/LAUB, 2018, p. 120), essa afirmação combina com os inúmeros significados da palavra, há séculos as pessoas se dividem em apoiar ou não o uso da maconha, que pode ser droga ou remédio: “aqui sou droga, ali sou remédio, acolá sou um leve alento no peso de viver, mais adiante sou sacramento” (TÓFOLI/LAUB, 2018, p. 120).

Lophophora williamsi é um pequeno cacto sem espinhos com alcaloides psicoativos, produz uma pequena flor cor-de-rosa, parecida com uma flor do campo. Também chamado de Peyote, é pequeno, verde-azulado e tem forma de balão, ele cresce muito lentamente em locais quentes, mais comumente nos desertos dos Estados Unidos e México, quanto mais quente, mais arredondado o cacto fica. Há vestígios de seu uso em cerimônias na América Central há três mil anos. Os índios Huicholes e Tarahumaras ainda a utilizam, eles a consomem para entrar em contato com seres divinos e seus ancestrais, como um meio de comunicação com o outro mundo.

Os efeitos psicodélicos duram de seis a doze horas, também causa câimbras, vômitos e lacrimação. O cacto pode ser mastigado ou ingerido como chá, causando sensação de alegria, fome, sede e liberação da ansiedade. Na medicina, seu princípio ativo, a mescalina, é usado para asma, constipação, dores e reumatismo. Quanto maior e mais velha for a planta, mais mescalina contém, por isso, o peiote é uma espécie com risco de extinção na natureza.

Expandir é o verbo utilizado nesse texto. O cacto expande para outros lugares do norte ao sul, nesse sentido: “se no Norte eu sou consagrado e aclamado como o que fez os huicholes sobreviverem a tantas desditas, aqui no Sul fui escolhido para ser proibido, talvez por ser um estrangeiro entre a vasta flora alucinógena que viceja no Brasil” (TÓFOLI/LAUB, 2018, p. 120). A *lophophora* é uma clandestina que, embora tente se expandir, corre o risco de sumir, pela dificuldade de ser cultivada.

O local onde cresce é sagrado para os índios wixárika que lutam para preservar sua identidade e costumes diante da “expansão” de atividades extrativistas na região, entre elas a mineração de prata e ouro.

Datura suaveolens, também conhecida como trombeta-de-anjo e saia-branca, é uma planta com flores grandes afuniladas que podem ser de cor rosa, amarela, ou branca, seus ramos são flexíveis com folhas grandes e ovaladas. Originária das Américas Central e do Sul, contém alcaloides que podem causar edema, vomito, confusão mental, convulsão, alucinação, vertigem. Na medicina é

utilizada para tratar convulsões, asma, cardiopatias, infecções urinárias e até Mal de Parkinson.

Povos primitivos usavam a planta em rituais religiosos, pois contém atropina, escopolamina e hioscina, que, entre outras coisas, causam alucinações. Curandeiros e adivinhos empregavam suas propriedades como forma de comunicação com deuses e também em ritos de passagem. A origem do nome é hindu: *dhat* – veneno preparado com plantas, *tatorah* – entorpecente. Suas flores podem ser encontradas no campo ou na cidade, no campo os usuários a consomem duas ou três vezes na vida, já na cidade, os que as cultivam são vistos como criminosos.

Enlouquecer é o verbo escolhido para apresentar a trombeteira, este é o único texto que não termina com a forma pronominal. Talvez por que quem enlouquece não tem controle sobre si, impassível de decidir entre estar louco ou não. A origem da palavra louco é incerta, mas pode ter formação parassintética com prefixo e sufixo. O texto termina com uma pergunta desafiadora: “tu te arriscarias a me visitar e nunca mais voltar dos meus domínios?” (TÓFOLI/LAUB, 2018, p. 121).

Salvia divinorum, também conhecida como Folhas de Oaxacan e Erva dos Xamãs, é uma planta encontrada nas florestas úmidas do México. É consumida há séculos e produz uma das substâncias psicodélicas mais conhecidas do planeta: Salvinorina A, não é um alcaloide, mas um opioide.

Quando floresce, a planta apresenta flores brancas e curvas, suas folhas são grandes e ovais. O consumo normalmente é oral, as folhas podem ser mastigadas ou feito chá. Existem também maneiras de secar e preparar as folhas para serem fumadas, mas este é um método que exige muita técnica para aproveitar as propriedades psicoativas.

Os efeitos do consumo podem variar de uma experiência introspectiva até ao pânico, alterações de consciência e psicose, além de hipotensão, hipotermia e sudorese fria. Especialistas afirmam que essa substância não causa dependência, por isso seu comércio é liberado.

Essa variedade de sálvia foi aplicada pelos Xamãs para prever o futuro e contatar dimensões incognoscíveis. Os usuários, sob seu domínio, acreditam que podem acessar o inconsciente. O verbo utilizado nesse texto é transformar, que pode significar: dar nova forma, alterar o estado, mudar a feição, transfigurar, disfarçar. Do latim *transformare*. Um dos sinônimos desse verbo é metamorfosear, talvez por isso a escolha: “Tu, sob mim, és metamorfose” (TÓFOLI/LAUB, 2018, p. 121), o indivíduo que a experimenta se transforma, mesmo que por poucas horas, em uma outra versão de si mesmo.

Claviceps paspali é um fungo, também chamado de cravagem, nele são encontradas altas concentrações de alcaloide ergotamina, que pode causar efeitos nos sistemas circulatório e neurológico. Grãos contaminados com esse fungo, ao serem ingeridos, podem causar ergotismo – um grupo de síndromes patológicas e neurotrópicas. Entre os efeitos mais comuns estão alucinações, convulsões, náusea e perda de consciência. Na medicina, seus alcaloides são utilizados para tratar enxaqueca, hemorragia e induzir o parto.

Na Idade Média muitas pessoas foram envenenadas ao consumirem pão de centeio contaminado com o fungo, a doença era chamada de Fogo de Santo Antonio, pois os pacientes sentiam a pele queimar devido a constrição dos vasos sanguíneos. Há indícios de seu consumo na Grécia antiga em rituais religiosos e de fertilidade.

A cravagem infecta e transforma grãos os em veneno, cresce nutrindo-se de outras plantas, por isso, geralmente, não é consumida *in natura* propositadamente: “ninguém em sã consciência nos consome para entrar no reino da *Phantastica*” (TÓFOLI/LAUB, 2018, p. 121). Em 1938, Albert Hofman sintetizou a dietilamina de ácido lisérgico (LSD) a partir dos alcaloides, altamente alucinógena, tornou-se proibida.

O verbo nesse texto é ocultar, que significa esconder, encobrir, disfarçar, dissimular, sonegar. Do latim *occultare*. É uma escolha interessante, pois as moléculas de LSD normalmente são comercializadas escondidas em balinhas coloridas, sonegando a real intenção e dissimulando sua função.

Pretoria amazônica é uma planta alucinógena encontrada comumente no norte do Brasil. Também chamada de lagê, tem alcaloide iageína, que pode causar vômito, diarreia, hipertensão, suor, tremor e palpitação. Os povos indígenas utilizavam a planta em seus rituais por causa de seus efeitos psicodélicos. Os relatos escritos mais antigos são de missionários católicos que perceberam seu uso entre os indígenas como remédio. Richard Spruce, em 1908 identificou a planta como apocynaceae. Em 1931, Richard Helmuth Manske sintetizou a dimetiltriptamina (DMT). Em 1970, a convenção sobre substâncias psicotrópicas proibiu seu uso.

A planta produz pequenas flores brancas ou rosas, o caule é alongado e com folhas grandes. Richard Evans Shultes estudou durante uma década o alucinógeno sagrado chamado de ayahuasca e caapi, que entre os nativos era utilizado para fins proféticos e divinatórios e para encorajar os jovens em seus ritos de passagem.

Normalmente é feita a infusão das folhas e preparado um chá, que pode ser misturado a outras plantas para potencializar o resultado e diminuir os efeitos colaterais. Também podem ser cozidas e coadas para preparar um extrato concentrado, ou ainda amassar a casca em água fria, ou simplesmente mastigar as folhas.

Em 1920, o seringueiro Raimundo Irineu Serra fundou a doutrina do Santo Daime, com o intuito de espalhar a palavra de Deus por meio da ayahuasca. O nome Daime vem do verbo dar, pedido comum entre os fiéis: dai-me. As raízes do culto são cristãs: com as figuras de Deus, Jesus e Maria; e espírita, por propiciar o contato com os antepassados. Os seguidores acreditam que o chá amplia a consciência dando-lhes uma visão mais clara do universo. O preparo da bebida é um ritual pelo qual as mulheres são responsáveis, embora tomem apenas a metade da dose ingerida pelos homens. Há regras oficiais para seu uso, e durante o culto, o chá é servido três vezes. Contraindicado para crianças e grávidas, tem grande capacidade alucinógena. Mais recentemente cientistas conduziram estudos nos quais perceberam que a bebida atua no cérebro regiões relacionadas à memória e à visão; e também pode causar bem-estar por conectar-se à serotonina e diminuir os níveis de cortisol, responsável pelo estresse.

A última planta termina seu texto com uma pergunta: “o que me propões?” (TÓFOLI/LAUB, 2018, p. 121), que pode ser vista como uma proposta para uma possível parceria. Faz sentido, pois a prestonia é comumente consumida misturada com outras plantas. O significado de propor, do latim *proponere*, é: apresentar, sugerir, disponibilizar, indicar, ofertar, desafiar, oferecer, determinar. Ela se afirma diferente das outras sete plantas que foram expostas: “eu não curo, não amaldiçoo, não adormeço, não posso, não confundo, não expando, não transformo, não enlouqueço. Nem mesmo a ocultar eu alcanço” (TÓFOLI/LAUB, 2018, p. 121). Muito empoderada, questiona as leis que a proíbem, menosprezando-as: “sob o jugo das letrinhas das leis” (TÓFOLI/LAUB, 2018, p. 121), com o uso do diminutivo para se referir à regulamentação. Ela tira de si o peso da decisão e, em vez de propor, concede ao leitor a escolha ao perguntar: “o que me propões?” (TÓFOLI/LAUB, 2018, p. 121).

Luís Fernando Tófoli transforma as oito plantas proibidas em narradores em primeira pessoa, em cada um dos textos esses narradores se apresentam e defendem suas características positivas e negativas. Cada planta conhece seu próprio histórico e seus usos mais frequentes. O título do texto também está em primeira pessoa: “Hoje, aqui no teu país, eu sou oito plantas proibidas” (LAUB, 2018, p. 120). São personificações, com vida, família e, principalmente, voz. Em todo o Anuário, os excluídos têm direito de se manifestarem, por que não também deixar essas plantas proibidas (e excluídas) se declararem, se defenderem? Essa posição faz todo sentido dentro do contexto e objetivo do almanaque. Aliás, esse capítulo está dentro da terceira parte do livro *Novas vozes/Novas verdades*, o que poderia indicar um futuro diferente para essas plantas, no qual elas tenham voz e quem sabe até emancipação. Clara metáfora para as novas vozes, as dos excluídos, que necessitam se libertar, afinal, marginalizam as drogas da mesma forma que marginalizam as pessoas, é mais fácil excluir do que integrar, criminalizar do que tratar. Foi necessário que um médico tratasse tão brilhantemente sobre esse tema para refletirmos qual o objetivo de tudo isso.

Em *Diário da queda*, o filho é alcoólatra, ele usa o vício para se desviar de seus problemas e tentar esquecer sua culpa:

Minha bebida preferida já foi uísque. Uma época era vodca. Eu passei por muitas fases de coquetéis: bloody mary, dry martini, mojito. Ao longo dos anos desenvolvi uma especial intolerância a champanhe. Cerveja eu gosto de tomar, mas não consigo em quantidades grandes. Nunca fui chegado em licor. Idem qualquer bebida com gosto de xarope, do tipo Campari ou Underberg, ou feita de anis: tenho especial intolerância ao gosto de anis.

2. Vinho é bom. Steinhäger faz muito tempo que não bebo. De rum puro eu não sou fã. Cachaça é mais raro. Gosto de conhaque. Gim. Bourbon. Pisco. Ponche. Sangria. Saquê. Tequila. Vinho do Porto. Single malt. Hi-fi. Mint julep. Sea breeze. White Russian. B52. Pula macaco. Alexander. Sex on the beach. Piña colada. Croco. Rictones Vincenzo.

3. O primeiro sinal de que você tem algum problema com bebida é o fato de que metade das suas conversas giram em torno do assunto, e noventa por cento dessas conversas em torno do fato de que agora você não bebe mais tanto, e você pode passar anos dizendo que esteve numa fase pesada mas agora maneirou e dorme cedo e começou a fazer esporte, e que é perigoso ficar dirigindo por aí como você andava fazendo, e que você realmente pensou que não chegaria aos quarenta se continuasse daquele jeito, e você diz isso com o tom dessas pessoas que sempre têm uma história passada num banheiro ou na sarjeta ou num aniversário em que todos se espantaram porque você atravessou uma porta de vidro e não sofreu nada além de um pequeno corte no nariz, mas quando você já casou três vezes e está prestes a se separar de novo claro que isso tudo já perdeu boa parte da graça. (LAUB, 2011, p.114-115)

A maior parte dos viciados começa justamente para tentar se livrar dos problemas, mas acaba somente arrumando mais um. É claro que, diante do exposto por Tófoli, as drogas também são utilizadas em rituais que são parte da cultura de uma comunidade e, nesse caso, os usuários contam com um mínimo de controle. Mas os dependentes químicos se entregam ao mundo das drogas por acharem que não existe uma opção, e a maioria não consegue sair disso sem auxílio médico, familiar. O filho tenta se anestesiá-lo por meio do álcool, faz um desvio em vez de encarar o que fez de errado com João, com o pai, com a esposa. Ele começa muito jovem a beber, pouco depois do acidente do amigo, e esse comportamento o acompanha por toda a vida adulta. A luz no fundo do seu poço é a possibilidade de consertar seus erros por meio do filho que a esposa espera, é a esperança de mudar o rumo pessimista dessa família já bem machucada. O pai não é viciado, nem alcoólatra, mas não vive plenamente, sempre preso ao passado, impotente diante do suicídio do avô, reflete essa impossibilidade no filho, construindo uma relação muito conflituosa e até agressiva. O vício é uma fuga, mas

há outras maneiras de fugir. O avô se suicida, sem nenhuma dependência química para se apoiar, sem a possibilidade de se abrir com a família a respeito do grande sofrimento que passou, vê na morte a única saída.

O avô comete um ato político ao se suicidar, por ter consciência de sua finitude, gera preservação por meio de seus manuscritos, ele percebe o que deve permanecer na ruína e o que deve preservar para o que está por vir. Embora seja um ato aparentemente desequilibrado, o avô, ao escrever, parece altamente organizado. O suicídio não é cometido num momento de loucura ou de surto, é algo planejado com antecedência e colocado em prática apenas quando ele encerra seus volumes. Essa é sua missão, deixar algo bom de sua vida para seus descendentes. Algo que não lembra a guerra, o campo de concentração, as mortes. Sua produção foca nas situações felizes e importantes que aconteceram na sua vida após chegar ao Brasil, mesmo que essa nova vida não tenha sido suficiente para que ele continuasse vivendo-a.

[...] Em vez de combater – ou pensar sobre como ser capaz de resistir – os refugiados habituaram-se a desejar a morte a amigos ou familiares; se alguém morre, imaginamos animadamente todos os problemas de que foram salvos. Finalmente muitos de nós acabam por desejar que, também nós, poderíamos ser salvos de alguns problemas e agimos em conformidade. (ARENDETT, 2013, p. 10)

Tanto pai quanto filho tentam encontrar uma pista, um rastro nos volumes do avô com o intuito de entender o que este sentia para cometer suicídio. O pai se vê nos escritos do avô e, de maneira diferente, o filho se vê nos escritos do pai. As escrituras dos personagens surgem como fantasmas que retornam, que sempre são invocados. Esses arquivos são produzidos a partir de uma origem contaminada de anterior e porvir, misturados, pois mesmo que se esqueça, não deixa de existir, assim, sempre pode retornar. As produções dos personagens são construídas a partir das memórias, por isso estão cheias de lacunas que pedem para serem preenchidas, essas memórias mesmo parecendo inalcançáveis ou perdidas em algum lugar, não deixam de existir. Ao escrever, os personagens fazem uma escolha consciente de excluir e selecionar, de preservar ao mesmo tempo que se abrem ao futuro. A partir do momento que selecionam o que deve ficar no papel e

destroem o que não vai se arquivar, o que resta anuncia, ao mesmo tempo, o passado e o futuro.

O manuscrito do avô é desprezado pelo pai, porque o avô é um quando escreve, mas é outro quando é lido pelo pai. O filho reinventa mais um outro avô e traz o manuscrito novamente à sobrevivência, em cada leitura algo é resgatado e reconfigurado. O pai não aceita esquecer a guerra, não entende por que o avô quis esquecer ao não citá-la em sua produção, ele quer infinitamente lembrá-la e levá-la ao futuro como forma de impedir que aconteça novamente. Assim, o suicídio é o grito do indivíduo que não suportou sobreviver à tragédia. Seu ato diz mais que palavras escritas, se mata para se equiparar aos outros que perderam a vida no genocídio. Por isso escreve em alemão, para comunicar àqueles que falam a sua língua.

3.1.9 Bruno Paes Manso

Bruno Paes Manso é jornalista e economista, mestre e doutor em ciência política pela USP. Entre os temas que costuma trabalhar estão a legitimidade da polícia, crime organizado, situação carcerária. Escreveu *Homem X: uma reportagem sobre a alma do assassino de São Paulo*, no qual traz histórias compartilhadas por assassinos, esses homens contam que matam por dinheiro, por vingança, por justiça, dentro de seus valores de referência. Junto com Camila Nunes Dias – doutora em sociologia pela USP – escreveu *A guerra: a ascensão do PCC e o mundo do crime no Brasil* (2018), no qual apresentam relatos inéditos de integrantes de facções criminosas, expondo a organização do crime dentro dos presídios brasileiros.

O texto de Bruno para o *Anuário* é *A névoa espessa do Embu: o PCC, o discurso da ordem e a biografia de um outsider da política* (p. 125-131), que trata, entre outras coisas, de políticos com biografias nebulosas, a começar por Ney Santos, pobre e de periferia, que cresceu em meio à violência, desviando de tiroteios e colecionando prisões (duas: em 1999 e 2003). Ao sair, em 2006: “iniciou sua ascensão meteórica para se tornar um empresário milionário e popular” (MANSO/LAUB, 2018, p. 126).

Bruno pesquisou e descobriu que Ney patrocinava eventos sociais, distribuía brinquedos e que ficou rico, prova disso é que ele tinha uma Ferrari e um Porsche, ostentava roupas e relógios caros, era dono de postos de combustíveis e organizava festas. Tudo ia bem, mas Ney resolveu entrar para a política.

Até então ninguém havia se perguntado como um homem humilde, que trabalhava numa van de transporte com a irmã e foi preso duas vezes (injustamente segundo o próprio Ney alegou), conseguiu subir na vida tão rapidamente em apenas quinze anos. Somente quando se candidatou à prefeitura em 2010, recebendo quarenta mil votos, é que os holofotes se acenderam. Ney foi acusado de usar os postos de gasolina para lavar dinheiro e comprar votos. Ele havia declarado à justiça eleitoral um patrimônio de um milhão e trezentos mil reais, mas a investigação apontou que Ney movimentava milhões e mantinha um patrimônio de cinquenta milhões de reais. Junto a isso, havia a desconfiança de que o candidato estava ligado à tentativa do PCC²¹ de integrar a política, pois muitos laranjas estavam por trás de seus negócios e Ney sonegava impostos, mas a polícia nunca conseguiu provar sua ligação com o crime organizado.

Outro personagem que aparece no texto de Bruno é o missionário evangélico Marcelo Vitor, ou Marcelinho. Ele contou sua história de superação do crime por meio da conversão e da fé, muito parecida com milhares de histórias de ex-criminosos que “conheceram a Deus” e passaram a viver uma vida honesta. Marcelinho vendia drogas, era também usuário, sofreu dois atentados: no primeiro mataram doze pessoas, inclusive sua mãe; no segundo, foi emboscado num bar e levou doze tiros, fato que o deixou cheio de cicatrizes pelo rosto e braço. Após sobreviver, entendeu que esta era uma chance de andar na linha, dentro da lei dos homens e de Deus. Nessa nova expectativa, cresceu o número de criminosos que queriam redenção, mas não abriam mão dos lucros. Assim, por trás da queda da violência nos grandes centros, está o crime organizado e não o Estado:

Em 2017, São Paulo havia se tornado a unidade da federação com a menor taxa de homicídios do Brasil, apesar de ser o maior

²¹ PCC: Primeiro Comando da Capital é uma organização criminosa do Brasil, responsável por rebeliões, assaltos, sequestros, assassinatos e narcotráfico, atua também em países próximos, como Bolívia, Paraguai e Colômbia.

mercado consumidor nacional de drogas e reduto dos principais distribuidores da mercadoria. (MANSO/LAUB, 2018, p. 127)

Focado no lucro, o novo crime organizado vê na violência uma propaganda negativa para os negócios. A trégua entre criminosos permitiu ampliar recursos advindos de transações ilegais. Com os olhos da polícia e do Ministério Público longe, devido à queda de homicídios, a engrenagem pôde rodar com mais eficiência e a máfia de combustíveis adulterados permitiu a Ney Santos sua meteórica ascensão.

A ascensão de Ney Santos ocorreu num momento em que o sucesso do empreendedor criminal deixou de depender de armamento pesado e das disputas sangrentas entre gangues, como estamos acostumados a ver no Rio de Janeiro e em outros estados. O criminoso paulista passou a gastar cada vez menos energia nesses conflitos. O espírito do guerreiro cedeu lugar aos cálculos e planos de negócios, multiplicando os lucros da rede. Os integrantes desse mundo devem estar preparados para articular parcerias com clientes e fornecedores, com policiais e fiscais corruptos, conhecer doleiros e bons advogados, ter parceiros para lavar dinheiro, respeito dos pares e nome honrado na praça para fazer negociação envolvendo milhões de reais sem papel ou documento, no fio do bigode. (MANSO/LAUB, 2018, p. 129)

Onde o Estado não exerce sua função, abre-se caminho para milicianos, pastores, corruptos, contraventores e políticos. Declaradamente, há um pacto com as instituições religiosas, políticas e de segurança, mas, escondido, com o crime organizado. O crime deixa de ser violento, municípios investem em policiamento ostensivo, e fica tudo parecendo que, graças à boa gestão dos políticos, a paz voltou a reinar, mas esse é apenas um reflexo do acordo velado que fica bom tanto para os criminosos, que podem trabalhar sem serem incomodados, quanto para os políticos, que realizam “um excelente trabalho” contra a violência.

Ney Santos foi eleito com 79% dos votos, com o apoio de integrantes da igreja Assembleia de Deus, na pessoa de Marcos Feliciano, e da Igreja Universal do Reino de Deus, por meio do pastor Marcos Pereira, que também era vice-presidente da Rede Record de televisão. Historicamente, políticos precisavam do apoio da igreja Católica, de movimentos sociais, da Rede Globo e possuir uma ficha limpa, esses, certamente, não são mais critérios considerados relevantes para os eitores, haja vista o fato de entre os aliados de Ney estarem o MBL (Movimento

Brasil Livre)²², Celso Russomano²³, e seus ídolos serem Dória²⁴ e Bolsonaro. Parte do projeto de Ney Santos, para continuar na mídia e negar qualquer parceria com o crime organizado, é manter os grandes eventos sociais. Aliado à Força sindical, a cantores populares e até a padres famosos, utilizou esses eventos para se defender no microfone e discursar para seus apoiadores. E chorar em entrevistas, dizendo que era perseguido pela imprensa sensacionalista, assim, seu populismo se mantinha.

Bruno Paes Manso tentou por várias vezes entrevistar Ney para ouvir sua versão dos fatos, mas tudo que conseguiu foi uma conversa com Jones Donizette,

²² MBL: O Movimento Brasil Livre é um movimento político brasileiro que defende a imprensa livre e independente, a liberdade econômica, a separação de poderes, eleições livres e idôneas e fim de subsídios diretos e indiretos para ditaduras, e também o liberalismo econômico e o republicanismo, está ativo desde 2014. De acordo com o Ministério Público de São Paulo, existe uma "confusão jurídica empresarial" entre as empresas Movimento Brasil Livre (MBL) e Movimento Renovação Liberal (MRL). O órgão destaca que a "família Ferreira dos Santos, criadora do MBL, adquiriu/criou duas dezenas de empresas, que hoje se encontram inoperantes e, somente em relação ao Fisco Federal, devem tributos, já inscritos em dívida ativa da União, cujos montantes atingem cerca de R\$ 400 milhões. O MP também afirma que Carlos Augusto de Moraes Afonso é suspeito de ameaçar quem questiona as finanças do MBL de disseminar fake news. Em 10/07/2020, foram presos, em São Paulo, em uma investigação de um esquema milionário de lavagem de dinheiro, Alessandro Mônaco Ferreira e Carlos Augusto de Moraes Afonso (conhecido como Luciano Ayan), eles são investigados por lavagem de dinheiro e ocultação de patrimônio. O MP também suspeita das 50 vezes que Monaco foi para Brasília entre julho de 2016 e agosto de 2018. Apesar de ganhar apenas R\$ 6 mil mensais como funcionário da gestão Doria à época, ele gastou mais de R\$ 100 mil com passagens, em todas as vezes, ele foi ao Ministério da Educação, mas nunca apresentou uma justificativa plausível. O órgão identificou também um significativo aumento de patrimônio de Monaco. Em 2017, saltou de R\$ 146.196,96 para R\$ 465.376,92. A investigação aponta que a Receita Federal observou um gasto de cartão de crédito mensal médio de R\$ 27.456,63, valor incompatível com seu salário.

²³ Celso Russomano: Celso Ubirajara Russomanno é um repórter especializado em defesa do consumidor, piloto de avião e político brasileiro, filiado ao Republicanos. Além de jornalista, é Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito de Guarulhos. É deputado Federal desde 1995. Em fevereiro de 2014, foi condenado em primeira instância (durante um período em que não possuía foro por prerrogativa de função) pela prática de crime de peculato, a 2ª turma do STF (Supremo Tribunal Federal) decidiu, no dia 09 de agosto de 2016, por sua absolvição. Em 2010 foi autor de uma emenda para destinar 1,1 milhão de reais para uma ONG que preside e administra em conjunto com familiares. Em 2002, foi acusado de agredir uma funcionária do Instituto do Coração (Incor) e de ter danificado as dependências do hospital, porém foi absolvido desta acusação pelo Supremo Tribunal Federal. Tornou-se réu por falsidade ideológica no Supremo Tribunal Federal, acusado pelo Ministério Público Federal de simular contrato de imóvel para mudar seu domicílio eleitoral e assim concorrer à Prefeitura de Santo André, em 2000. Votou a favor do Processo de impeachment de Dilma Rousseff. Em 2012 lançou-se como candidato pelo PRB à Prefeitura de São Paulo e em 2016 foi mais uma vez candidato, não foi eleito em nenhuma delas. Em abril de 2017 foi favorável à Reforma Trabalhista. Em agosto de 2017 votou contra o processo em que se pedia abertura de investigação do então presidente Michel Temer, ajudando a arquivar a denúncia do Ministério Público Federal.

²⁴ João Dória: João Agripino da Costa Doria Junior foi prefeito de São Paulo entre 2017 e 2018, e é o atual Governador do Estado de São Paulo. É empresário, jornalista e publicitário, ficou conhecido por apresentar programas de televisão e ministrar palestras.

secretário de gestão tecnológica e comunicação, que passou parte da entrevista defendendo o amigo. Jones afirmou que o Estado errou ao prendê-lo, que Ney nunca foi do PCC, e que se fosse já estaria preso. E quanto ao enriquecimento repentino do aliado, Jones disse que ele é bom em negócios, compra, vende e consegue lucrar. Bruno não parece ver muita credibilidade nas informações dadas por Jones:

O secretário de Comunicação, que foi pastor por catorze anos antes de assumir o cargo, teve problemas financeiros ao se envolver numa pirâmide organizada por outros religiosos que acabou dando prejuízo aos fiéis. Renato Oliveira, seu adjunto, também participava do rolo. (MANSO/LAUB, 2018, p. 131)

As igrejas, com a nova teologia da prosperidade, têm ganhado espaço e atraído fiéis, que veem, nesses homens de origem humilde que enriqueceram, um exemplo e uma prova de que, por andar no caminho certo, Deus compensará grandemente. A igreja Católica que sempre pregou a humildade, o desapego, não consegue mais competir com tanta prosperidade. Políticos com ídoles questionáveis se aliam às ideias de sucesso, falam em nome de Deus e, nesse processo, ganham eleitores, a igreja aumenta o número de fiéis e, por consequência, a arrecadação de dízimo, assim, políticos e pastores juntam forças. Os fiéis tornam-se leitores e eleitores tornam-se fiéis, e “todos” saem ganhando. Na verdade, a configuração entre poder e clero continua a mesma da Idade Média, somente mudou de nome e endereço, e permite que alguns, somente alguns, possam mudar de lugar na pirâmide social.

O presidente Jair Bolsonaro, inclusive, fez bom uso desse recurso durante sua campanha, teve apoio de igrejas evangélicas, de pastores, de empresários, da elite. Assim, com as “pessoas de bem”, honestas e cristãs a seu lado, venceu a eleição.

As conclusões a que Bruno Paes chega em relação a Ney Santos provam que muitas pessoas se espelham nesse tipo de comportamento para também alcançarem sucesso e entrarem para a política. O modelo de Lula, proletário, sindicalizado, trabalhador e de origem humilde, levou muitos a seguirem seu

exemplo, se aproveitarem dessa ideia de que o líder tinha que vir de baixo, pegaram “a crista da onda” e também se elegeram. Mas esse modelo não está mais na moda.

A monarquia, que sempre esteve aliada ao clero desde a Idade Média, ganha nova roupagem, agora o presidente se alia à bancada evangélica para garantir sua governabilidade. Bolsonaro afirmou em 10/07/2019 que, por ser cristão, colocaria no Supremo alguém “terrivelmente evangélico”, para concretizar suas promessas durante a campanha. Dessa forma, assuntos polêmicos que devem passar pelo STF para serem aprovados ou descartados, processos de condenação ou absolvição, poderão sofrer com uma visão parcial a respeito, dentro dos preceitos cristão e bíblico, e não legal. Caminhamos de volta à Idade Média, pois o presidente afirma abertamente que é contra a identidade de gênero²⁵, o aborto²⁶, e relações inter-raciais²⁷, defende o fechamento do Congresso²⁸ e a tortura²⁹, fatos que além de dizer muito sobre o caráter de Bolsonaro, provam suas escolhas tendenciosas e a tentativa de manipular os demais poderes. Há também outras afirmações e ações de Jair que violam a Constituição Federal e podem ser consideradas criminosas.³⁰

²⁵ Em 25/04/2019, Jair Bolsonaro afirmou: “o Brasil não será um país do mundo gay, temos família”.

²⁶ Em 23/04/2020, disse que enquanto ele for presidente, não haverá aborto no Brasil.

²⁷ Em 29/03/2011, falou em uma entrevista que os filhos não corriam o risco de namorarem uma negra, pois foram muito bem-educados.

²⁸ Em 1999, afirmou que se chegasse à presidência daria um golpe no mesmo dia e fecharia o Congresso Nacional.

²⁹ Em 17/04/2016, ao votar a favor do impeachment de Dilma Rousseff, dedicou seu sim a Carlos Brilhante Ustra, coronel que chefiou a unidade de tortura do DOI durante a ditadura militar, Dilma foi uma das vítimas. Em 2008 já havia afirmado que o erro da ditadura foi torturar e não matar. E em 1993 disse que apenas um regime militar conduziria a um Brasil próspero e sustentável.

³⁰ Sexismo: Em 11/11/2003, Bolsonaro chamou Maria do Rosario, então ministra da secretaria de direitos humanos, de vagabunda, e disse mais “jamais iria estuprar você, porque você não merece”, e ainda a ameaçou fisicamente. Em fevereiro de 2015, o então deputado, disse não achar justo mulheres e homens receberem o mesmo salário porque as mulheres engravidam. Em abril de 2017, no Clube Hebraica no Rio de Janeiro, disse que tem quatro filhos homens e que no quinto “deu uma fraquejada, aí veio uma mulher”.

Homofobia: Em 2011, disse que não amaria um filho homossexual, que preferiria vê-lo morto a acompanhado de “um bigodudo”, que se um casal gay fosse seu vizinho, isso poderia desvalorizar sua casa. No mesmo ano, afirmou que é sim preconceituoso e se orgulha disso, e que “homossexualidade se corrige com palmadas”. Ainda em 2011: “a maioria dos homossexuais é assassinada por seus respectivos cafetões, em áreas de prostituição e de consumo de drogas, inclusive em horários em que o cidadão de bem já está dormindo”. Em 21/06/2011, para um jornal de Portugal, declarou que muitas das crianças que serão adotadas por casais gays vão ser abusadas por esses casais homossexuais. Em maio de 2011, após o STF reconhecer a união estável de casais homossexuais, afirmou que “o próximo passo vai ser a adoção de crianças por casais homossexuais e a legalização da pedofilia. Em 2013, falou “nenhum pai tem orgulho de ter um filho gay, nós brasileiros não gostamos dos homossexuais”. Em 2014 disse que a maioria dos

Diante de tantas alegações preconceituosas, racistas e discriminatórias, é realmente assustador pensar que esse homem poderá, assim que possível, escolher novos integrantes para o STF, que garantam a imposição de seus caprichos.³¹

A maior parte dessas informações foi amplamente divulgada durante a campanha eleitoral em 2018, o choque é saber que se um homem é eleito depois de defender tanta discriminação, certamente suas ideias são compartilhadas com grande parte da população. E isso é muito preocupante do ponto de vista humanitário.

3.1.10 Saskia Vogel

Após tratar de algumas questões legais em relação ao país trazidas pelo *Anuário*, parto agora para as discussões a respeito de práticas sexuais. No texto de opinião *Homens de certa idade* (p. 44, 47-49), Saskia Vogel questiona os valores machistas herdados nos quais mulheres são punidas por sua sexualidade. A narradora conta que o fundador da *Playboy* faleceu. Além de pornógrafo, o homem era também um ativista pelos direitos das mulheres e compreende que não sabe o

homossexuais são fruto do consumo de drogas. Em 2015 afirmou que “o número crescente de gays se deve às liberalidades, às drogas, e à mulher trabalhando. Em 10/01/16, postou um vídeo criticando o currículo escolar das escolas públicas, que inclui educação sexual, o que, segundo ele, “estimula precocemente as crianças a se interessarem por sexo”.

Xenofobia: Em 2004 disse que os povos indígenas são fedorentos e não educados e que não deveriam ter direito a uma porção tão grande de terra, quatro dias depois, após ser agredido por um indígena, falou que ele deveria comer capim para voltar as suas origens. Em 28/03/2011 afirmou que era contra as cotas raciais, e que namoro entre raças diferentes é promiscuidade. Em 2015 disse que os refugiados que chegam ao Brasil são a escória do mundo: “não sei qual é a adesão dos comandantes, mas caso venham reduzir o efetivo (das forças armadas) é menos gente nas ruas para fazer frente aos marginais do MST, dos haitianos, senegalenses, bolivianos e tudo que é escória do mundo que, agora, está chegando os sírios também, a escória do mundo está chegando ao Brasil como se nós não tivéssemos problema demais para resolver”. Em 2017, no mesmo discurso no Clube Hebraica, disse: “pode ter certeza que se eu chegar lá não vai ter dinheiro pra ONG, se depender de mim, todo cidadão vai ter uma arma de fogo em casa e não vai ter um centímetro demarcado para reserva indígena ou para quilombola, onde tem uma terra indígena, tem uma riqueza embaixo dela, eu fui num quilombo e o afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas, não fazem nada, eu acho que nem pra procriador ele serve mais.” E em 24/01/2020: “o índio mudou, tá evoluído, cada vez mais o índio é um ser humano igual a nós”.

³¹ Em 07/05/2020, durante reunião com representantes da indústria no Brasil, o presidente chamou todos os presentes e caminhou em direção ao STF para cobrar de Dias Tóffoli abrandamento das orientações de isolamento social devido à pandemia do novo coronavírus, usando termos médicos, disse que as empresas estão na UTI e CNPJs estão morrendo. Foi uma clara pressão sobre o Supremo, demonstrando mais uma vez a ignorância em relação ao funcionamento dos três poderes.

que será de mulheres como ela quando todos esses homens de certa idade morrerem.

Saskia Maria Desiree Vogel (1981) é autora e tradutora norte-americana. *Permission*, seu romance de estreia, foi publicado em inglês, espanhol, italiano e sueco em 2019 e foi nomeado para o Believer Book Award, a obra estará disponível em alemão em 2021. Ela escreveu sobre os temas de gênero, poder e sexualidade, trabalhou como publicitária na revista *Granta* e como editora da AVN Media Network, atualmente faz parte da Associação de Tradutores e da Sociedade de Autores.

Esse é mais um texto que trata dos excluídos, as mulheres por muitas décadas tiveram seus desejos cerceados. O fato de homens como Hugh Hefner apostarem em revistas masculinas, a princípio, poderia parecer mais uma forma de comercializarem o sexo feminino, mas por outro lado, também mostra que as mulheres não se limitam a objetos de desejo, elas desejam, querem, gostam, sentem prazer.

O tabu do sexo pelo sexo foi quebrado por pornógrafos, escritores, artistas, por pessoas que se dispuseram a questionar certos valores, sem medo de serem perseguidos. As lentes pornográficas proporcionaram à sociedade um novo relacionamento com o sexo, valorizando o desejo como energia motivadora e desafiando regras sociais.

As atrizes pornô eram a exclusão da exclusão, em primeiro lugar mulheres e em segundo, libertárias sexuais, participaram de um projeto ainda maior, o de lutar por liberdade, direitos e sexo consensual. Os profissionais do cinema pornô deixavam claro que atrizes contratadas não eram prostitutas, mesmo marginalizadas por uma sociedade hipócrita, tiveram coragem de trabalhar com esse tipo de entretenimento. Provaram que o governo não podia infringir direitos ou criar leis que os impedissem de se expressar a seu bel-prazer.

Essas leis são comparáveis àquelas aprovadas para marginalizar os judeus, segregarem os negros, criminalizar os homossexuais e podar a diversidade religiosa, principalmente as de matrizes africanas.

Saskia afirma que um império fora construído sobre a hipocrisia da sociedade que “ama odiar a pornografia, mas não tanto como amá-la em silêncio” (VOGEL/LAUB, 2018, p. 47), o sucesso da revista masculina se deu pela permissão de não mais reprimir os desejos, não havia vergonha, nem solidão. A infelicidade e a hipocrisia deram lugar à queda das máscaras sociais. Ela especula sobre quantos ainda estão frustrados, escondidos sob essas máscaras, esperando para se libertar.

Sem entrar em discussão de valores, puritanismo e objetivação do corpo, é necessário dar crédito a Hefner por, ainda na década de 50, enquanto o sexo era um tabu, trazer à superfície todas essas questões, sem falsos moralismos, subvertendo “o olhar dominante masculino, branco de classe média” (VOGEL/LAUB, 2018, p. 48). As mulheres começaram a ser valorizadas e respeitadas para além de atributos físicos e domésticos, passaram a sentir-se livres para assumir seus desejos, sem se resumirem a objetos de consumo, numa abertura à revolução sexual e libertária.

Com o advento da tecnologia, novas formas de consumir pornografia surgem, modelo ao qual a autora dá o nome de urbanização do pornô. Sites para baixar vídeos, mulheres que vendem sensualidade ao vivo e recebem por meio de aplicativos ou cartões de crédito. Essa abertura digital proporciona perspectivas ousadas, mas também impossibilita o controle da produção e distribuição da pornografia. Fato que pode, com os que não se adequam, condenar ao fracasso o antigo cinema corporativo pornográfico.

A compra de conteúdo adulto via downloads criou uma indústria online com um “suprimento aparentemente infinito de corpos descartáveis” (VOGEL/LAUB, 2018, p. 49), nesse novo contexto, as coelhinhas, profissionais do ramo, liberadas sexualmente, perdem espaço para aquelas que querem se vender, fazer dinheiro e sair do mercado. O texto de Saskia Vogel no *Anuário* é uma metáfora de como as pessoas são forçadas a agirem de uma determinada maneira diante da sociedade.

3.1.11 Adriana Azevedo

Adriana Azevedo é feminista e crítica cultural, formada em letras na UFRJ, mestre em Literatura pela PUC-Rio e doutora em literatura, cultura e contemporaneidade pela mesma instituição, sua tese trata das minorias, da resistência às normas de gênero e sexualidade. Em outras produções textuais, traz à tona questões como pornografia e feminismo. Produz o podcast *Escuta feminina*, no qual reflete sobre o pensamento feminista. Trabalhou no blog #AgoraÉQueSãoElas da Folha de São Paulo, tratando, entre outros temas, da regulação das masculinidades não-hegemônicas, e também na revista *Hysteria*, refletindo a respeito da representatividade de minorias sexuais e de gênero. É artista plástica e participou de duas exposições coletivas.

Adriana pesquisou em sua dissertação o caminho percorrido pelo corpo homossexual nas últimas décadas. Entre 2011 e 2012, foi pesquisadora na Vereda Produções, organizando mostras e exposições e, entre 2015 e 2016, fez revisão e consultoria para a Giros Produtora, com atividades sobre audiovisual, arte e produções culturais contemporâneas.

O texto da autora para o *Anuário é Uma nova arquitetura do sexo* (p. 122-123), estruturado em 11 itens. No primeiro afirma: “Toda destruição deve prever uma reconstrução” (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 122). Para que as relações sexuais e de gênero sejam respeitados, primeiro é necessário destruir o *status quo*, derrubar por terra os preconceitos e os modelos sociais, os estigmas que assolam os corpos desviantes, baseados em paradigmas que devem ser quebrados. A escritora sugere uma nova sociedade, com respeito e aceitação e, principalmente, inclusão.

[...] Mas o anseio nostálgico do passado também é sempre uma saudade de outro lugar. A nostalgia pode ser uma utopia às avessas. No desejo nostálgico, a temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas. A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a nostalgia. No corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso da nostalgia. (HUYSSSEN, 2014, p. 91)

O segundo item reitera essa ideia, ao comparar a sociedade com uma casa, ao destruí-la, a autora reflete sobre a artificialidade dessa estrutura que é apenas tecnológica, a estrutura social também é um engodo, uma farsa:

Os muros da casa são aparentemente firmes, indestrutíveis, intransponíveis, a não ser com a posse de uma chave que abra a porta, existem pessoas autorizadas a cruzar essa fronteira, e os outros. (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 122)

Os outros são os excluídos, as pessoas autorizadas são a elite, o poderio, o capital. Importante salientar que Adriana utiliza o termo ruínas para se referir à casa destruída e esqueleto para sua estrutura. São escolhas interessantes, pois essa temática é desenvolvida por Didi-Huberman em sua teoria do anacronismo.

No item 3, a autora inicia dizendo: “aos outros chamarei aqui de:” (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 122) e faz uma lista de todos os possíveis excluídos por nomes, alguns degradantes. Eles foram, não coincidentemente, ouvidos no *Anuário*. Ou por vozes fictícias, em criações narrativas, ou em vozes reais, por meio de seus autores, que também são excluídos.

Todos esses “outros”, afirma a autora, são “a verdadeira ameaça do *status quo*. O temido levante” (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 122). Essa frase sintetiza o objetivo principal do *Anuário*, prevendo, ou evitando, o apocalipse, somente pelo levante, pela revolução. Os derrotados precisam se levantar, como Benjamin refletiu sobre esse assunto em suas teses:

[...] os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. (BENJAMIN, 1987, p. 225).

No item 4, Adriana inicia citando a *História da sexualidade* (1976) de Michel Foucault. Chamando-o carinhosamente de “filósofo gay francês” (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 122), lembra de suas descrições sobre a vida da elite exibicionista no

reinado da rainha Vitoria, muito conservadora e hipócrita. Essa burguesia normatizou o sexo, com paredes para organizar o sexo e deixá-lo familiar, aceitável, cristão, à maneira de Santo agostinho, como aparece em outro capítulo desse Anuário: “O problema será resolvido, de modo brilhante e não menos perverso, por Santo Agostinho, separando o sexo do desejo” (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 61).

Da mesma maneira que os “outros” desviantes são colocados à força numa forma, num espaço limitado, também o sexo, por séculos libertador, também é confinado: “depois surgiram essas monotonias do século 19, o sexo fora encarcerado na casa, no quarto do casal, para fins reprodutivos” (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 122).

Adriana compara a forma sagrada de fecundação com a imaginada por Margareth Atwood em seu *Conto da aia* (1985). O livro é narrado em primeira pessoa por June, agora Offred (*of Fred* – do Fred: numa referência ao papel de objeto da aia e posse do comandante). Nessa realidade distópica, a religiosidade é exacerbada e impacta diretamente a vida de todos, os líderes utilizam trechos da Bíblia de forma descontextualizada, a fim de manipular as pessoas e transformar o país em uma versão retrógrada e doentia do velho testamento, acrescida de ditadura militarizada.

O livro de Atwood ganhou mais notoriedade após o lançamento da série *The handmaid's tales* pela Hulu, em 2017. A adaptação ganhou diversos prêmios e é aclamada pela crítica. Nela, a sociedade é dividida em castas, na qual cada um tem uma obrigação, um papel a seguir, os comandantes ditam todas as regras, inclusive a de estuprar sob o manto da Bíblia através de uma cerimônia religiosa realizada mensalmente com o propósito de fecundar as mulheres férteis e repovoar Gilead (novo nome fictício para os EUA). Nesse novo país, as mulheres não têm qualquer direito, não podem ler, são propriedades do Estado, a justificativa é que há alguns anos o país enfrentava problemas de natalidade, as mulheres não conseguiam engravidar e, quando conseguiam, os bebês nasciam muito frágeis e não sobreviviam. Gilead é regida por homens chamados de comandantes por meio de machismo e cerceamento de direitos.

De maneira muito inovadora, o poema *Poética* (1930) de Manuel Bandeira, no qual o eu-lírico toma para si a fala por meio do travessão: “– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”, sugere uma nova poesia, mas, fazendo relação com o texto de Adriana, poderíamos pensar que também ao sexo, devemos estar contra os purismos, os sem humor, os reduzidos “sem danos a fôrmas a forma”, como em seu outro poema *Os sapos* (1919). A liberdade na poesia foi conquistada, mas a liberdade sexual ainda caminha a passos lentos.

Liberdade Cat Person tem, e é o tipo de mulher defendida no item 5, porque, segundo Adriana, não é mais somente: “o homem, braço da força de trabalho, que chega faminto e precisa de combustível” (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 122). Ela abre caminho para a liberdade sexual de outras mulheres, que podem chegar em casa após o trabalho sedentas por prazer, por orgasmos, por novidades (nas posições, nos brinquedos). Muito diferente das negras fortes utilizadas como parideiras pelos seus donos, ou desmamadas de seus bebês para encher a barriga dos filhos brancos dos senhores da Casa Grande: “Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida”. (FREIRE, 2003, p. 367)

Havia liberdade sexual do branco sobre as negras, enquanto as sinhás serviam de bonecas de porcelana que não eram nem despidas para gerarem filhos para seus maridos/senhores, as quais tinham bocas para beijar esses mesmos filhos de forma pura e limpa, sem se sujarem com sexo oral, por exemplo. Gilberto Freire, em *Casa grande e senzala* (1933), dedica dois capítulos para tratar dessa sexualidade entre homens brancos e escravas negras, incluindo conclusões de outros pesquisadores, entre eles Burton e reflete:

[...] a virtude da senhora branca apóia-se em grande parte na prostituição da escrava negra. A mãe de família, a moça solteira, a mulher, não só em Minas, como no Brasil em geral, pareceu a Burton "excepcionalmente pura" [...] Nas províncias viviam as senhoras em um sistema de semi-reclusão oriental, é certo; mas dentro desse sistema, eram mulheres de uma pureza rara.[...] Mas somos forçados a concluir, antes de, nos regozijarmos com os elogios de Burton à pureza das senhoras brasileiras do tempo da escravidão, que muita dessa castidade e dessa pureza manteve-se à custa da prostituição da escrava negra; à custa da tão caluniada mulata; à custa da promiscuidade e da lassidão estimulada nas senzalas pelos próprios senhores brancos. (FREIRE, 2003, p. 538)

Por isso, por todo esse histórico vergonhoso e fatídico, Adriana afirma: “na repressão de desejos desinteressantes para a produtividade, para a produção de força de trabalho” (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 122). As mulheres brancas que casavam com doze, treze anos, morriam muito jovens, na maioria das vezes no parto, para dar herdeiros aos senhores de quarenta anos ou mais. Fazer sexo para essas mulheres era apenas para procriar, para garantir a virilidade do homem, enquanto com as negras ele garantia o leitinho de suas crianças não bastardas e o prazer pecaminoso que não ousavam sonhar com suas esposas. E, onde não havia escravas, sempre existiram prostitutas, putas, cortesãs, acompanhantes, mulheres para satisfazerem os machos.

O “levante” também é contra essa forma recalcada, desgastada, agora a mulher pode escolher sexo casual, pago, contratado, sem compromisso, sem amor, sem beijo na boca, apenas o prazer, o orgasmo, o maná, o nirvana, sem culpa, sem obrigação, sem arrependimento, e mais importante, sem julgamento.

Numa óbvia metalinguagem, Adriana inicia o item 6 declarando: “escrevo pelo fim da casa e o que ela organiza” (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 122). Essa afirmação acende uma reflexão: qual o conceito de casa, de família? Segundo o dicionário Aurélio, família é o grupo das pessoas que compartilham a mesma casa, especialmente os pais, filhos, irmãos etc., ou que possuem relação de parentesco, pessoas que compartilham os mesmos antepassados ou cujas relações foram estabelecidas pelo casamento, por filiação ou pelo processo de adoção.

Do latim *familia*, que significa o conjunto das propriedades de alguém, incluindo escravos e parentes; *familia* vem de *famulus*, que significa *escravo doméstico*. Aristóteles (384 a.C. a 324 a.C.), definiu “família” como sendo uma comunidade (*oikós* - casa) que serve de base para a cidade (*pólis*). Para os antropólogos, o ser humano deve ser pensado em sua complexidade social, tendo a família como a instituição central dessa socialização, assim é impossível o ser humano ser pensado apenas como indivíduo.

Na sociologia, o conceito sofreu algumas transformações significativas, mas mantém como características comuns a formação de um núcleo com agregação de indivíduos unidos por laços afetivos e sua responsabilidade com o

cuidado dos indivíduos mais jovens. É considerada a primeira instituição responsável pela socialização dos indivíduos, a partir do nascimento de novos indivíduos da espécie humana, com a cultura, através da organização de grupos sociais (familiares).

Considerando esses conceitos, percebemos que família é o grupo de pessoas que dividem a mesma casa, com relação de parentesco ou não. Talvez o que Adriana queira dizer com sua afirmação é que o fim da casa não é a destruição da família, ou a queda da normalização da família, mas que os membros se ligam por afeição, respeito e consideração e não devem seguir padrões pré-estabelecidos. Assim, a casa é constituída por laços afetivos, por escolhas pessoais e não por legislação ou moralização.

Nesse mesmo item, a autora começa a tratar do que ela chama de crise, algo organizado pelo poder constituído para amedrontar, distrair e impor:

A crise que eles inventam para poder implementar modelos de austeridade econômica e para abrir caminho para o fascismo colonialista e necropolítico – que mata os corpos desviantes e sujeitos racializados – não me interessa, mas sim a crise que os leva a ter ódio de nós. (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 122)

Essa distração tem também o objetivo de manter a divisão social como está, o capital concentrado nas mãos de poucos abastados, e a eterna culpa nos menos favorecidos com a falsa ideia de que se mantêm nessa posição porque querem. E ainda cultiva o ódio sobre os excluídos, os diferentes, os desviantes, simplesmente porque precisam apontar culpados e sustentar o medo que paralisa qualquer rebelião.

Adriana se inclui nos marginalizados: “nós”, ela também é um corpo desviante, chamando o levante à revolução, à destruição em prol de uma nova estrutura social, sem formato definido, sem rótulos. Ela diz não temer o apocalipse, pois este é necessário para reformular conceitos esgotados pelo tempo, preservados por uma sociedade amoral e hipócrita. A elite não pode mais se manter ativa e ditadora de regras. Michel Foucault, em *Vigiar e punir* (1975) reflete a necessidade de se repensar as normas civis e carcerárias, essa visão faz muita relação com o pensamento da autora:

E que finalmente o que preside a todos esses mecanismos não é o funcionamento unitário de um aparelho ou de uma instituição, mas a necessidade de um combate e as regras de uma estratégia. Que, conseqüentemente, as noções de instituição de repressão, de eliminação, de exclusão, de marginalização, não são adequadas para descrever, no próprio centro da cidade carcerária, a formação das atenuações insidiosas, das maldades pouco confessáveis, das pequenas espertezas, dos procedimentos calculados, das técnicas, das “ciências” enfim que permitem a fabricação do indivíduo disciplinar. Nessa humanidade central e centralizada, efeito e instrumento de complexas relações de poder, corpos e forças submetidos por múltiplos dispositivos de “encarceramento”, objetos para discursos que são eles mesmos elementos dessa estratégia, temos que ouvir o ronco surdo da batalha. (FOUCAULT, 1987, p. 254)

Ainda no item 6, a autora cita um texto de Paul B. Preciado, não coincidentemente. Paul, nascido Beatriz, é um filósofo feminista transgênero, ele escreve e palestra sobre teoria *queer*, gênero, identidade e pornografia e foi orientando de Jacques Derrida.

Beatriz Preciado (1970) passou por uma transição de cisgênero lésbica para se tornar Paul. Doutor em arquitetura, mestre em filosofia contemporânea e teoria de gênero. Juntamente com Guillaume Dustan, deu início à teoria *queer* na França. A teoria é baseada em alguns conceitos de Foucault – os indivíduos são soberanos sobre seus corpos e suas desidentidades sexuais, resistindo a qualquer normalização; e de Deleuze – a busca da desterritorialização dos corpos contra a normalização e a favor da despolitização dos gêneros. A partir dos anos 90 do século passado, essas reflexões ganham espaço e são utilizadas na defesa de estratégias hiper-identitárias e pós-identitárias, tornando sujeitos da enunciação as lésbicas, os gays, os transgêneros, os travestis, etc., em oposição à colonização branca sobre os desviantes. Essas reflexões proporcionam novas relações de corpos e de prazeres, reapropriações do sexo (ou assexuais), inclusive anatômicas, negando o regime normatizador e apoiando a multiplicidade de gêneros com todos os direitos jurídicos que lhe são reivindicados, contestando qualquer classificação.

Preciado escreveu *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual* (2000), *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica* (2008), *Pornotopía: Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría* (2010), *Un apartamento en urano: Crónicas del cruce* (2019) estes dois últimos ainda sem tradução para o português. Em seu mais recente texto

Aprendendo com o vírus, o autor conta um pouco de sua experiência com a infecção do coronavírus³². Paul esteve doente, em sua cama, em sua casa, entre os dias onze e dezenove de março de 2020. O texto é uma resposta ao choque de perceber que o mundo havia mudado durante a sua quarentena, após o presidente Pedro Sánchez declarar isolamento social no dia dezesseis do mesmo mês, e fechar as fronteiras.

Paul inicia esse seu texto citando Michel Foucault, lembrando que o filósofo era homossexual e morreu em decorrência da AIDS, se pergunta se ele concordaria com o confinamento e se aceitaria seguir essa gestão política. Paul acredita que as políticas neoliberais mantêm o *status quo*, ele defende os excluídos, como ele, como Foucault. Para Preciado, o coronavírus sustenta a exclusão social, da mesma forma que a AIDS na década de 80 do século passado, a sífilis no fim do século XV e a lepra na Idade Média. As pestes sempre foram mecanismos para manter a exclusão e o distanciamento entre classes sociais diferentes. Desse modo, o indivíduo não é mais dono de seu corpo, de sua vontade, está à mercê da gestão pública que deveria, em tese, decidir em prol do coletivo e não do individual.

Com a Covid 19³³ não é diferente, a maior parte dos infectados no Brasil são de classe média alta, mas a maior parte dos mortos são de classe baixa e vivem nas periferias³⁴. Esse vírus assegura os ricos, brancos, empresários confinados, enquanto a classe trabalhadora deve fazer a roda da economia girar. O confinamento protege somente a parte necessária e importante (para a elite), o proletário morre sem acesso ao tratamento e logo é substituído por outra mão de obra barata, para esses mercenários, a economia deve girar mesmo com a pandemia, e o consumo, alvo do capitalismo, não pode parar.

Durante a pandemia, devido ao isolamento social, imagens de satélite mostram que grandes centros industriais de produção mundial, como a Índia e a China, diminuíram a poluição, provando que é possível fazer melhor. Esse

³² Em 11 de março de 2020, a Organização Mundial de Saúde declarou pandemia mundial do novo coronavírus, obrigando países a tomarem medidas preventivas, como isolamento social, uso de máscaras, fechamento do comércio não essencial, etc.

³³ Covid 19 é o nome da doença causada pelo novo coronavírus.

³⁴ Gráficos disponíveis em <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/04/coronavirus-e-mais-letal-entre-negros-no-brasil-apontam-dados-da-saude.shtml> Acesso em 28/04/2020

momento deveria servir para repensarmos nossa relação com o mundo, com a natureza e com o outro, sermos capaz de produzir sem destruir, de usar fontes de energia renováveis, de fabricar bens mais duráveis e não descartáveis, encontrar, ou pôr em prática, maneiras para poluir menos e reaproveitar o lixo.

A separação entre fábrica e residência foi superada, empresas como Apple e Google iniciaram o trabalho assalariado em *home office*, o que melhorou o desempenho individual de cada trabalhador, provando que nem sempre o trabalho coletivo é o que produz melhores resultados. Preciado cita Hugh Hefner para comprovar sua teoria, ele produzia uma revista com alta circulação, mas mantinha seu confinamento, assim o homem pode continuar se intitulado o mantenedor, mesmo trabalhando em casa. Dessa posição também há pontos negativos, nesse modelo, o homem não sai de casa nem para consumir o trabalho de outros. O ócio prazeroso da casa que poderia alavancar a criatividade fica preso à rotina do trabalho, e no caso da pandemia, força o indivíduo a uma depressão pelo isolamento e reduz seu rendimento. Para aqueles que se veem obrigados a continuar “batendo o ponto” pessoalmente na empresa, resta o adoecimento, assim mantêm-se em pé à base de remédios para continuar trabalhando e camuflar qualquer doença.

É difícil tomar uma posição e escolher um lado, enquanto cientistas de todo o mundo afirmam a necessidade do isolamento para achatar a curva de contaminação e não sobrecarregar o sistema de saúde, nosso governo subverte o discurso científico para respaldar o estado de exceção. Enquanto o ministro da saúde Luiz Henrique Mandetta³⁵ pedia publicamente para as pessoas ficarem em casa, o presidente Bolsonaro bradava que a economia não podia parar. O trabalhador se vê nessa situação dividido entre ir trabalhar para garantir seu sustento, e arriscar ficar doente, ou ficar em casa e não se contaminar, mas passar fome. O governo federal liberou um auxílio emergencial de seiscentos reais para ajudar a população afetada, mais da metade das pessoas em idade para trabalhar estão desempregadas, muitos eram autônomos, e com o isolamento, viram seus clientes sumirem. Novamente os mais necessitados ficam dependentes do Estado,

³⁵ O ministro foi demitido em 16 de abril de 2020 por divergências com o presidente por causa das medidas de confinamento.

dormindo em filas em frente aos bancos para receberem uma ninharia. Não podem trabalhar para não se contaminarem, mas ficam expostos em aglomerações para serem atendidos nas agências bancárias. No início de 2021, um novo auxílio emergencial foi liberado no valor de até trezentos e setenta e cinco reais em quatro parcelas.

Nesse momento é necessário sair da posição de figurante para o protagonismo, repensar fronteiras, riquezas, governos e modelos econômicos. O socialismo não é o ideal, nem tampouco o capitalismo. Preciado sugere usar a biopolítica e a farmacopornografia a favor do ser humano e do planeta, para que depois que sobrevivermos, também sobre-existirmos para além do modelo econômico e social atual. Tomar o controle para não sermos controlados.

Radares dizem onde você está, leitura digital no trabalho, cartão transporte no acesso ao transporte público, monitoramento pelo GPS dos celulares, todos esses mecanismos fazem parte do cyber-autoritarismo e nos dão uma aparente liberdade. Estamos nos robotizando, é o ápice da vida tecnológica que individualiza e inibe contatos sociais reais. Assim, a casa é a nova prisão e o confinamento deixa todos sem identidade, passamos a ser apenas um código no qual todos têm um preço. Somos cyber-indivíduos, nossos avatares virtuais que existiam apenas em jogos ganham vida, mas continuamos presos nos limites da rede real.

A crise é o ponto do item 7 do texto de Adriana Azevedo, ela deve servir como caminho para reconstruirmos nossas relações, nas quais o importante é o cuidado mútuo, o respeito, a aceitação. Os encontros humanos constroem novas possibilidades, tecem tramas que até então eram impossíveis, algo parecido com rizomas:

[...] impulsos e rachaduras na imanência de um rizoma, ao invés dos grandes movimentos e dos grandes cortes determinados pela transcendência de uma árvore. A fissura "se produz quase sem que o saibamos, mas na verdade tomamos consciência dela subitamente". Essa linha molecular mais maleável, não menos inquietante, muito mais inquietante, não é simplesmente interior ou pessoal: ela também põe todas as coisas em jogo, mas em uma outra escala e sob outras formas, com segmentações de outra natureza, rizomáticas ao invés de arborescentes. Uma micropolítica. (DELEUZE, 1996, p. 66)

Talvez o que Adriana queira propor é que em vez de sociedades construídas com estruturas verticais, com divisão de classes mais altas e mais baixas, seja concebida uma sociedade baseada em rizomas, na qual todas as pessoas tenham igual valor, igual importância. Basta que tenha uma raiz forte, rica e nutritiva, todos poderão horizontalmente crescerem e se aprimorarem de forma igualitária. Segundo Gilles Deleuze e Felix Guattari, nessa estrutura rizomática qualquer modelo de ordem pode ser modificado, é um sistema conceitual aberto no qual novas conexões serão aceitas. Os vínculos entre indivíduos, desviantes ou não, se materializarão por intermédio dessas interligações rizomáticas, aparentemente impensáveis, mas seguramente possíveis.

Para apoiar esses novos encontros, Adriana cita o Manifesto *Ternura radical* (2015) de Dani d'Emilia e Daniel B. Chavez, ambos são performers, ativistas e transfeministas, colaboradores do coletivo *La pocha nostra* existente desde 1993. O manifesto é uma maneira de honrar e interpretar o termo utilizado pelo grupo há mais de uma década, a fim de refletir e debater o que é ternura radical. O texto, como um bom manifesto é uma sequência de afirmações que tentam conceituar o tema.

Uma das interpretações para esse texto, chamado de vivo pelos autores, é a aceitação, radicalizar com o intuito de aperfeiçoar-se, “ser crítico e amoroso”, encarar o que em um outro contexto mais conservador rejeitaria, compreender o outro de maneira indefinida. Os autores utilizam a letra X em algumas palavras, justamente para enfatizar a necessidade de não definir: “xs mesmxs”, “dx outrx”, “dx tua/teu”. Essa visão é compartilhada com a teoria *queer*, pois tenta romper com padrões, assumindo que todos são mutantes, que os corpos são palimpsestos e que o desconhecido é possível.

O outro texto citado por Adriana é *O encontro é uma ferida* (2012) de João Fiadeiro (1965), artista, coreógrafo, performer, professor, residente em Lisboa; e de Fernanda Eugénio, antropóloga, multiartista e docente. Nele, os autores defendem a ideia de destruir para reconstruir, de se abrir ao novo e experimentar para ampliar a expectativa. Eles vão contra os paradigmas pré-existentes, porque o pronto aprisiona e o explicado poda, e sugerem que não é tarde para

desenquadrar, inexplicar, imprever. Seguem a premissa de que é o risco que motiva, a antecipação que surpreende, e pedem que ninguém se abstenha porque é necessário resistir e não desistir. Afirmam que o diferente é o presente e a aceitação é a base para o futuro. Todos devem se abrir sinceramente, acolher o outro e abdicar das certezas.

Fiadeiro e Eugénio acreditam que os indivíduos não são autônomos, mas codependentes, pois a diferença entre os humanos e os animais está na capacidade de racionalizar. Por isso, nesse momento, o conhecimento deve chamar todos à razão, pois é a ignorância que restringe. O preconceito passou a ser um hábito, as pessoas aceitam respostas prontas e contornos predefinidos simplesmente porque são medrosas. Assim, o texto nos convida ao encontro, obliterando a estranheza e descomplexando as brechas.

Os quatro autores (Fiadeiro, Eugénio, d'Emilia e Chavez) defendem uma ideia parecida: a aceitação, a inclusão e a des-rotulação, em prol de uma sociedade amparada pelo encontro e pela ternura, algo mais próximo do que se espera de seres humanos, quando não são afetados, ou contaminados, pelo preconceito. Uma análise minuciosa dos dois textos daria outra tese. O que pretendo aqui é entender as ligações entre as escolhas de Adriana e suas preferências, que se refletem nas escolhas de Laub em razão do objetivo do *Apocalipse*, de pressupor mudança e substituição do que ficou para trás, e remontar, remodelar novas verdades.

O texto de João e Fernanda termina afirmando que “viver juntos é, tão somente, adiar o fim”. O item 8 de Adriana Azevedo também termina refletindo sobre a ideia de fim: “não temer o fim, ver o fim de algo como princípio de outra possibilidade de existir” (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 123). O fim é metafórico, como a destruição. O que precisa acabar são os moralismos, as imposições, os pilares puritanos, para então começar a tolerância, o respeito ao que difere, ao que é considerado anormal. A partir das ruínas, construir-se-á uma nova sociedade, com crenças mais humanas, agarradas ao desejo de viver e persistindo sobre os esqueletos.

Andreas Huyssen afirma que: “Temos saudade das ruínas da modernidade porque elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo” (HUYSSSEN, 2014, p. 93), por isso essa necessidade de remoer o passado, de querer aproveitar algo das ruínas. É o que acontece em *Diário da queda*, o filho remonta seu passado, revisitando as ruínas de sua família, por meio dos escritos de seus antepassados, embora as lembranças afetivas não livrem o indivíduo da compaixão, do julgamento e da reflexão crítica.

Enquanto Benjamin privilegia o fragmento e o aforismo e alardeia um imaginário das ruínas, Adorno nega a autenticidade modernista, para ele tudo é eco, releitura. A ruína autêntica está obsoleta, se metamorfoseou. A autenticidade é parte da preservação e da restauração museológica, que aumenta a nostalgia. Ao diminuir a probabilidade de coisas envelhecerem e se tornarem ruínas, fica difícil reconhecer o que é genuinamente antigo entre a preservação e a restauração.

A partir desses dois autores, Andreas Huyssen interpreta o passado alicerçado na filosofia da história que ergue-se como uma ruína no presente do século XXI, sem estar sujeito à erosão e à decadência.

Em Laub não há restauração e sim detritos, sem plásticas. O filho redescobre a obra do avô, contestando as afirmações anteriores reducionistas que ignoravam a conexão interna dos escritos existencial e individual do sobrevivente que devem ser consideradas juntas, a escrita deste é um artifício, uma visão sombria de sua vida, que culmina no suicídio. É uma versão posterior do Genocídio, do aprisionamento. O livro do avô é um dicionário autêntico de sua vida, pela proeza difícil em citar Auschwitz, fato que se dá pela irrealizável ausência de menções à violência e coerção. Assim, “o destino é a potência maior sempre pronta a enfrentar as contrariedades do projetar-se silencioso e prestes a angustiar-se para o ser e estar em débito, em sentido próprio” (HEIDEGGER, 2005, p. 190).

Este trabalho fragmentário torna-se autêntico, um local onde o filho busca captar os restos de um arquivo singular, pois é na aparente incompletude e falha que mora o sucesso, não há necessidade de formar uma obra idealizada. Ao filho,

o passado, de certa forma, parece mais impressionante diante da miserabilidade e vacuidade de seu presente.

A potência, que se volta para si mesma, é uma escrita absoluta, que ninguém escreve: uma potência que é escrita por sua própria potência de não ser escrita, uma tabula rasa que é impressionada por sua própria receptividade e pode, assim, não não-se-escrever. (AGAMBEN, 2015, p. 315)

As ruínas dessas três vidas, apresentadas em forma de texto, ressuscitam fantasmas que estavam enterrados nos escombros de Auschwitz, do suicídio, da frustração, do alcoolismo, da violência. A partir da erosão e da decadência do presente, tanto o pai quanto o filho, rememoram o passado destruído, destituído.

[...] Só podemos falar da autenticidade moderna das ruínas se olharmos para a ruína, estética e politicamente, como uma cifra arquitetônica das dúvidas temporais e espaciais que a modernidade sempre teve sobre si mesma. Na ruína, a história aparece espacializada, e o espaço construído, temporalizado. Um imaginário das ruínas é central para qualquer teoria da modernidade que queira ser mais que um triunfalismo do progresso e da democratização, ou a saudade de um poder passado de grandiosidade [...]. (HUYSSSEN, 2014, p. 99)

Esse conceito faz total relação com o texto de Adriana Azevedo e com o *Diário da queda*, pois os escritos do avô estão acabados, mas parecem ruínas. Os escritos do pai são construções inacabadas por causa do Alzheimer. Os escritos do filho entrelaçam as duas formas anteriores: o fato de esperar a chegada do neto que vai nascer, torna sua narrativa aberta a um espaço novo, que poderá dispersar-se em várias direções, por meio de uma temporalidade indefinível e diluída. Quanto mais perto chega, mais perturbador se torna.

Assim, as fronteiras entre passado, presente e futuro não se prevalecem. As larguras se encolhem e a profundidade se dissipa. É necessário refletir a luz e não sugá-la. Não se distinguem o dentro e o fora, o alto e o baixo, armando-se pontes ou escadas ou corredores, num movimento de translação a fim de perturbar antigas certezas. Não deve existir um espaço limitado, o olhar do narrador pode sair do modo estático e, a partir de uma distância segura, ser atraído a novas profundidades. Da borda, o narrador não distingue os fatos, ele necessita ser capturado pelo labirinto dos textos até que o espaço e o tempo percam o sentido,

eles são empurrados, espremidos, sobrepostos para, a partir daí, remontar o passado sob múltiplas perspectivas e desdobramentos que rompem e deslocam o que parecia verdadeiro. Assim, o passado, incorporado às ruínas, domina o presente, anula a linearidade do tempo e apresenta futuros alternativos.

[...] No caso das ruínas, o que está supostamente presente e transparente, sempre que se afirma a autenticidade, só está presente como ausência; é o presente imaginado de um passado que agora só pode ser apreendido em sua decadência. Isso deixa a ruína sujeita à nostalgia [...]. (HUYSSSEN, 2014, p. 98)

O destino da arte é um monumento em ruínas que se volta aos espectros do passado. O passado gera efeito sobre o presente. Nas proveniências das ruínas, um pedaço do passado ainda está presente. O filho torna-se o criador de um autêntico imaginário sobre as ruínas.

Adriana Azevedo valoriza a potência da vida, que deve superar as ruínas e resistir sobre o fetiche dos defensores do apocalipse. A mesma potência de dizer não de *Bartleby*³⁶, e a potência do pensamento de Agamben: “Somente se conseguirmos pensar de modo diverso a relação entre potência e ato, e, aliás, além dela, será possível conceber um poder constituinte inteiramente livre do *bando* soberano” (AGAMBEN, 2002, p. 51).

A autora mantém o tema no item 9, ao trazer à discussão O comitê invisível (Tarnac nine), com a publicação *Aos nossos amigos, crise e insurreição* (2014). O comitê é constituído por nove autores anarquistas que refletem a respeito dos impasses contemporâneos, como por exemplo o uso da crise pelo governo para enfraquecer os inimigos, reforçar o capitalismo e manter o estado de exceção permanente. Os autores tentam, através de seus textos, insurgir de forma militante e coletiva, apontando a normalização do apocalipse como combate às subversões, e manutenção do atendimento às necessidades com finalidade política, implodindo por dentro qualquer tentativa de insurgência.

³⁶ *O Escrivão ou Bartleby, o Escriturário* (1853) é um conto do escritor norte-americano Herman Melville. Na história, o sócio de um escritório de advocacia de Nova York se esforça para desvendar a enigmática atuação profissional de Bartleby, um escrivão que se recusa a realizar seu trabalho, sem apresentar nenhuma justificativa, numa clara crítica ao Capitalismo.

É uma trama sórdida, a elite apoia o governo, o governo mantém a crise, a crise continua deixando os pobres em seu devido lugar e o governo como grande samaritano dá assistência, os excluídos se convencem de que o governo faz o que podem e o reelegem. E o capitalismo continua sendo exatamente como é: uma maneira de manter a elite no poder, os empresários com os bolsos cheios de dinheiro e os pobres meros cordeirinhos que acenam com a cabeça e agradecem.

Se a decolagem econômica do Ocidente começou com os processos que permitiram a acumulação do capital, pode-se dizer, talvez, que os métodos para gerir a acumulação dos homens permitiram uma decolagem política em relação a formas de poder tradicionais, rituais, dispendiosas, violentas e que, logo caídas em desuso, foram substituídas por uma tecnologia minuciosa e calculada da sujeição. Na verdade os dois processos, acumulação de homens e acumulação de capital, não podem ser separados; não teria sido possível resolver o problema da acumulação de homens sem o crescimento de um aparelho de produção capaz ao mesmo tempo de mantê-los e de utilizá-los; inversamente, as técnicas que tornam útil a multiplicidade cumulativa de homens aceleram o movimento de acumulação de capital. A um nível menos geral, as mutações tecnológicas do aparelho de produção, a divisão do trabalho, e a elaboração das maneiras de proceder disciplinares mantiveram um conjunto de relações muito próximas. Cada uma das duas tornou possível a outra, e necessária; cada uma das duas serviu de modelo para a outra. A pirâmide disciplinar constituiu a pequena célula de poder no interior da qual a separação, a coordenação e o controle das tarefas foram impostos e tornaram-se eficazes; e o quadriculamento analítico do tempo, dos gestos, das forças dos corpos, constituiu um esquema operatório que pôde facilmente ser transferido dos grupos a submeter para os mecanismos da produção; a projeção maciça dos métodos militares sobre a organização industrial foi um exemplo dessa modelação da divisão do trabalho a partir de esquemas de poder. Mas em compensação a análise técnica do processo de produção, sua decomposição "maquinai" se projetaram sobre a força de trabalho que tinha como tarefa realizá-lo: a constituição dessas máquinas disciplinares onde são compostas e assim amplificadas as forças individuais que elas associam é o efeito dessa projeção. Digamos que a disciplina é o processo técnico unitário pelo qual a força do corpo é com o mínimo ônus reduzida como força "política", e maximalizada como força útil. O crescimento de uma economia capitalista fez apelo à modalidade específica do poder disciplinar, cujas fórmulas gerais, cujos processos de submissão das forças e dos corpos, cuja "anatomia política", em uma palavra, podem ser postos em funcionamento através de regimes políticos, de aparelhos ou de instituições muito diversas. (FOUCAULT, 1987, p. 182)

O comitê denuncia essa trama, por isso deve ser invisível, de outra forma seria perseguido, contestado, politizado. O anonimato garante a imparcialidade, a idoneidade para escancarar as verdades para os que continuam vedados pela falta de perspectiva. Não há consciência de classe, os revolucionários são os anarquistas violentos que botam fogo em ônibus e quebram vitrines, e é assim mesmo que eles devem ser vistos, sem ideologia, sem apoio, sem confiança, inutilizáveis politicamente, e não resistentes pela força da palavra e da intelectualidade. Haja vista o texto de Ernesto Araújo³⁷, publicado no dia 22 de abril de dois mil e vinte, relacionando a pandemia do coronavírus com o comunismo, o “comunavirus”. É uma opinião sobre o livro *Pandemia: Covid-19 e a reinvenção do comunismo* (2020) do esloveno Slavoj Žižek (1949), nele, o autor sugere repensarmos uma nova maneira de organizar social e economicamente o mundo diante de uma situação de emergência global. Mas, Ernesto, basicamente, acredita que a pandemia é uma conspiração para fazer com que o socialismo tome lugar do capitalismo, com o intuito de escravizar a humanidade e subverter a economia. E o fato de a OMS tomar para si as rédeas de controle da pandemia, é uma prova da desnacionalização, como se a organização pudesse controlar todos os países. Ele inclusive cita Agamben, chamando-o de filósofo de esquerda apreensivo com o cerceamento das liberdades e afirmando que a democracia está totalmente consolidada.

Ernesto Araújo como um capitalista será contra as ideias de Slavoj Žižek, um socialista de esquerda, para manter as divisões sociais exatamente como são, um mundo injusto, onde a minoria rica faz dinheiro deixando a maioria pobre passando fome. O sistema dá conta de apagar os levantes em prol da democracia. É necessária uma revolução, e isso é proposto por Laub no *Anuário*. Mas essa ruptura não acontece somente após conflitos, é um processo histórico e temporal, muito mais invisível que concreto. Como uma conspiração que ninguém vê, que não é encontrada em parte alguma, nesse cenário não há um sujeito revolucionário, mas apenas uma sensação, uma presença, que não pode revolucionar nada, e isto

³⁷ Ernesto Araújo ministro das relações exteriores do Brasil no governo de Jair Bolsonaro entre janeiro de 2019 e março de 2021.

é extremamente útil ao poder constituído. Nesse sentido, os excluídos não transformam suas condições de vida nem conquistam autonomia e liberdade.

Enquanto não nos dispusermos ao desconhecido, a miséria, a guerra e a barbárie continuarão mais concretas que nossos esforços para insurreição. As catástrofes ficcionalizadas servem de distração da realidade. Assim, a revolução não é apenas sexual, mas também social. É necessário arquitetar, inclusive normas jurídicas, para englobar em vez de segregar.

No item 10, Adriana afirma que: “a catástrofe é a própria construção do monstro, do anormal, do estranho, como algo que deve ser temido e do qual deve se proteger nos ambientes privados assépticos da heterossexualidade” (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 123), comparando o outro a um vírus contagioso, do qual todos querem manter distância, o estranho é visto como um monstro que deve ser temido, são corpos desviantes segregados.

Interessante a autora utilizar as palavras “contágio”, “contaminação”, para tratar da relação entre os considerados normais e os nomeados anormais, como se a homossexualidade e a transexualidade pudessem ser transmitidas. Num momento histórico no qual nos recolhemos às nossas casas para evitar a propagação do novo coronavírus, que apareceu na China no final de 2019 e se espalhou pelo mundo matando milhões.

Não somente o vírus se propaga, mas também o preconceito. Ele afeta os enfraquecidos intelectualmente e se espalha como uma erva daninha, mas diferente do Covid 19, que se apossa do corpo e mata, na maioria dos casos, o preconceito não mata seu hospedeiro, ele parasita seu corpo enquanto pode e aproveita esse tempo para se alastrar e contaminar mais corpos propícios à manipulação.

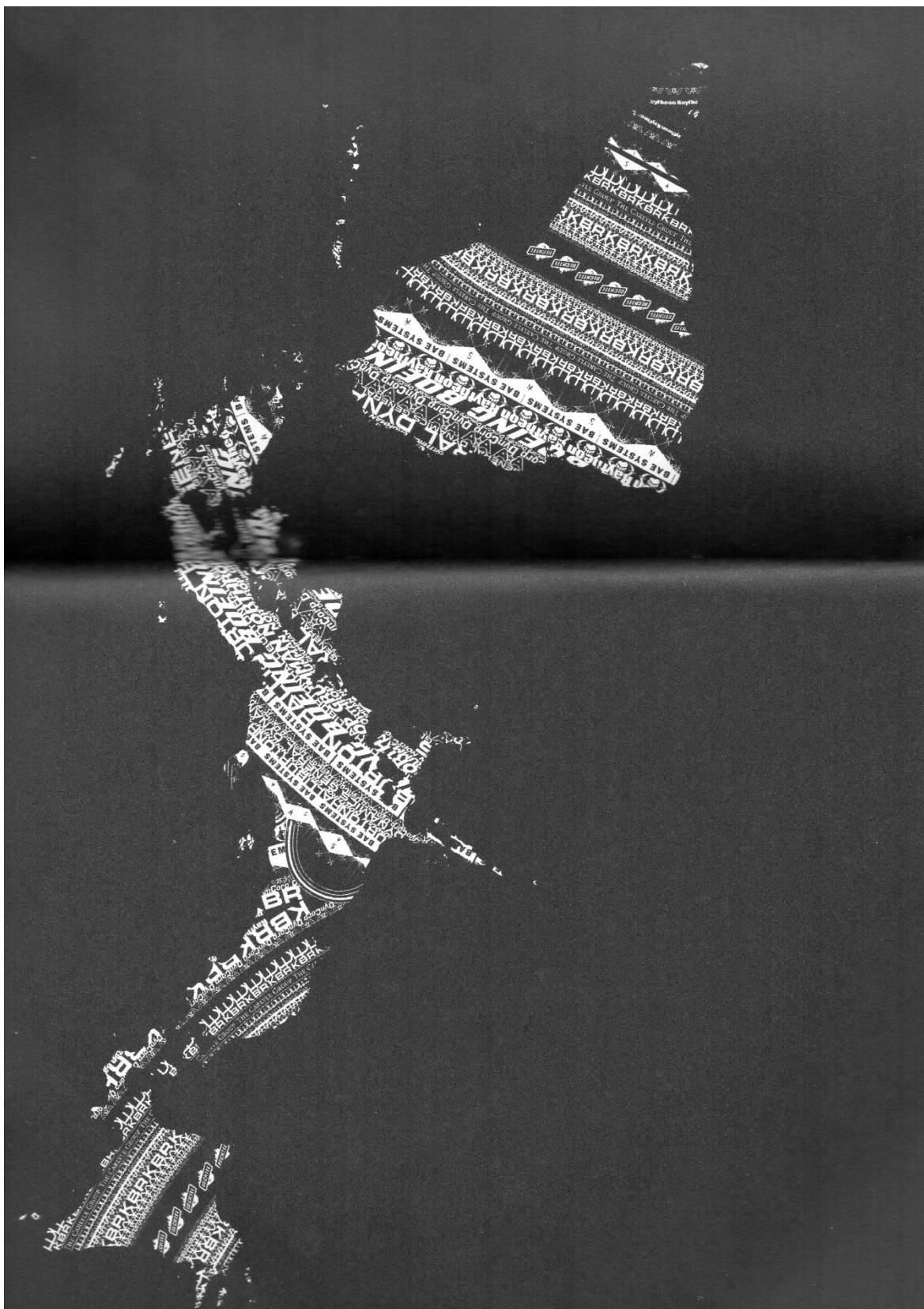
Adriana Azevedo afirma que alguns procedimentos cirúrgicos são realizados “em nome de uma norma jurídica e social” (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 123). É essa norma jurídica e social que deve ser destruída, para se arquitetar uma nova estrutura social, sexual, e até mesmo política, na qual valorizem a vida, a empatia

e a inadequação a uma forma pré-estabelecida. O caminho, nesse caso, é a transgressão, a subversão, que podem transformar a segregação em encontro.

No item 11, a autora defende: “o apocalipse que queremos é a ruína total desses aparatos arquitetônicos e morais, em vista de um porvir onde os corpos ‘pavoneiem’ novamente” (AZEVEDO/LAUB, 2018, p. 123). Essa defesa reitera o primeiro item e sintetiza o manifesto da autora, no qual o objetivo é derrubar as convenções puritanas pré-estabelecidas para a reconstrução de uma sociedade mais humana e igualitária. Talvez a autora deseje que as ruínas sirvam de memória para o que não deve se repetir, para lembrar o que já foi feito de errado, para não acontecer novamente. A ruína está lá para continuarmos refletindo sobre um passado vergonhoso que não pode voltar, como a escravidão, o *apartheid*³⁸, a inquisição, a conversão religiosa compulsória, a objetivação da mulher, a defesa da honra, o dogma do casamento indissolúvel, a submissão da mulher como propriedade do marido, de situações normais que eram consideradas crime: capoeira, adultério, homossexualismo, candomblé, sexo antes do casamento, heliocentrismo. Nesse eterno estado de exceção, talvez o necessário seja substituir a omissão pela ação, repensar novamente a legislação a fim de realmente proteger quem necessita e chegar o mais próximo possível do que supomos como sendo justiça.

³⁸ Política de discriminação racial ou separação entre a raça branca e negra, propagada por uma minoria branca, durante grande parte do século XX, na África do Sul. Tudo o que estiver relacionado com o ato de segregar, principalmente no âmbito racial. (Carlos Ceia: “Apartheid”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9), <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 23-09-2020.

4 NÚMEROS



4.1 MUNDOS EM TRANSFORMAÇÃO

Números é o quarto livro da Torá, nele encontramos o primeiro e segundo censos dos que concluíram o êxodo. Após quarenta anos, a nova geração de Hebreus se reorganiza com o objetivo de construir uma comunidade apta a suceder Moisés e concretizar uma identidade hebraica. No *Anuário* há vários textos que tentam explicar as múltiplas imagens presentes hoje na sociedade. Laub mostra, por meio desses textos e imagens, que a busca por uma identidade ainda é uma prerrogativa dos seres humanos que, além de serem aceitos, desejam, acima de tudo, serem respeitados.

Nesse ínterim, trato nesse capítulo das inúmeras imagens que cada um faz de si mesmo e a imagem que refletimos nos outros. Diversos grupos participam de movimentos de autopreservação e de afirmação, muitos excluídos, tais como: indígenas, imigrantes, artistas, negros, pobres, LTBTQIA+, entre outros. As produções presentes no *Anuário* que tematizam essas questões são tratadas nesse capítulo.

4.1.1 Lina Meruane

O texto *Rostos em um rosto* (p. 26-30) é uma narrativa ficcional escrita em primeira pessoa. A personagem visita pela primeira vez o país onde seu avô nasceu, a Palestina. Ela não se reconhece, e a cada pessoa com quem se encontra, sugere que seja de uma nacionalidade diferente. A personagem, sem nome, desconhece seu próprio eu e lava o rosto, literalmente, tentando apagá-lo, esperando que as impressões digitais também desapareçam.

A autora é Lina Meruane (1970), é uma escritora e professora chilena, nasceu em Santiago e é descendente de palestinos e italianos. Sua obra foi traduzida para o inglês, italiano, português, alemão e francês. Em 2011 ganhou o Prêmio Anna Seghers pela qualidade de seu trabalho, e em 2012 o Prêmio Juana Inés de la Cruz, concedido durante a Feira Internacional do Livro de Guadalajara, pelo romance *Sangre em el ojo*. Em 1997, recebeu uma bolsa do Fundo Nacional para o Desenvolvimento Cultural e as Artes do Chile (FONDART) para terminar seu

primeiro livro de contos. No ano seguinte publicou *Las infantas*, livro que recebeu críticas muito positivas em seu país. Em 2017, foi escrever em Berlim por um ano com o DAAD Artist-in-Residence Program. Em 2018, lançou *Las renegades*, antologia organizada por Meruane com 88 poemas de Gabriela Mistral. Atualmente dá aulas de literatura e culturas latino-americanas, bem como redação criativa na New York University.

No contexto dessa tese, seu trabalho mais relevante é *Sangre em el rojo*, traduzido e lançado em português em 2015 com o título *Sangue no olho*. O romance trata de uma personagem escritora fictícia, com o mesmo nome da autora, que sofre uma perda progressiva da visão. Durante o período de escrita, a autora refletiu sobre a possibilidade de incluir seu nome próprio, que neste romance é o “nome literário” da protagonista, Lucina. Meruane primeiramente pensou em escrever uma memória de um acontecimento recente real: a perda de visão que sofreu por um período breve de tempo, mas o texto foi para outro lugar, rumou à ficção, e tornou-se um romance no qual estava cravado um fragmento de experiência própria. Mas se, por um lado, havia algo de verdadeiro, por outro, o acontecimento estava ficcionalizado. Por isso o nome Lina Meruane é o “outro nome” de Lucina, para sinalizar essa duplicidade na origem do livro. Nesse sentido, o projeto artístico da escritora se aproxima do proposto por Laub no *Anuário*, este, como aquela, escreve ao mesmo tempo que lê. É uma ironia, pois todos os autores selecionados por Laub poderiam ser ele próprio, funcionando como máscaras e também como heterônimos, suas escolhas comprovam as proximidades entre ele e os outros. Não é uma autoficção de Laub, mas um projeto político, artístico e literário no qual a autoria dos textos e imagens do *Anuário* se confundem com a produção autoral de Laub. Beatriz VELAYOS AMO percebe essa atribuição no romance de Lina Meruane:

Tras una aproximación teórica, se analizará el papel que este recurso tiene en esta obra, pues a pesar de que su principal objetivo es sorprender y confundir, Meruane va más allá y, con una intención metaficcional, dirige la atención de su destinatario hacia el mundo representado que pretende cuestionar. De esta forma, desestabiliza las nociones preestablecidas con las que el lector puede acercarse al texto y critica las narrativas, no solo ficcionales, que conforman nuestra realidad. (2017, p. 3)

Também em *Diário da queda*, a verdade histórica está ausente do romance, o que temos é a ficção dos descendentes do genocídio. O próprio personagem do avô é apenas ficcional, sua história se confunde com todas as histórias de sobreviventes dos campos de concentração nazistas. A verdade histórica que o avô teria vivido não é trazida para o texto de Laub, acessamos apenas as reminiscências. O personagem é uma representação com um fundo histórico que realmente existiu. Uma relação parecida com essa é detectada no romance da escritora chilena:

Además, se estudiará la relación de la posmemoria con la autoficción, ya que ambas cuestionan la relación de la “verdad” histórica con la ficción, y a través de este recurso Meruane consigue narrar tanto el trauma generacional de la dictadura que vivió su país como su propia experiencia desgarradora de la ceguera. (VELAYOS AMO, 2017, p. 3)

Laub produz com seu romance algo similar ao que Lina Meruane expõe em seu livro: a ditadura formou esses personagens traumatizados incapazes de rememorar e comunicar seu sofrimento. Não há comparação com o assassinato de seis milhões de judeus, mas o sentimento dos sobreviventes de uma ditadura na qual perderam parentes e companheiros é análogo. A culpa pela sobrevivência em detrimento da morte de outrem se apresenta mais preponderante que a gratidão por estar vivo, fato que impede uma narração a respeito do trauma.

Pai e filho não viveram em primeira mão os horrores do genocídio, Laub está no mesmo campo: judeu, descendente de sobreviventes, produz arte no contexto de consumo brutal do capitalismo. Ele é o sucessor responsável pela transmissão do passado traumático por meio da escritura pós memória, como o pai e o filho o são na ficção, representantes de uma experiência coletiva.

Voltando ao conto de Meruane, nele, uma protagonista desterritorializada perde parte de si mesma, encontra-se exilada, deslocada, sua personalidade aparece como que desfocada. Da mesma forma que o avô em *Diário da queda* que, mesmo no Brasil, está fora de contexto, não se adequa, acha seu caminho apenas por meio do suicídio. Somente diante da possível morte do pai que o filho é levado a compreender a morte do avô e perceber que também será influenciado como foi o pai pela experiência do suicídio do avô.

Tanto a protagonista do conto quanto o avô, o pai e o filho no romance são personagens sem nome, anônimos, representantes de uma parte significativa da sociedade que se sente excluída ou julgada. Por meio da anonímia, não há nome para o nome, nem na forma de uma voz insignificante que não consegue ser ouvida, pois sem nomes é mais uma história que se repete.

A razão não pode encontrar fundo nos nomes, não pode dar conta deles porque, como vimos, eles lhe chegam historicamente por *descendência*. Essa infinita “descida” dos nomes é a história. Portanto, a linguagem antecipa sempre, quanto a seu lugar original, o homem falante, dando um salto infinito, para além dele, em direção ao passado e, ao mesmo tempo, em direção ao futuro de uma descendência infinita, de modo que o pensamento não pode jamais terminar nele [...]. (AGAMBEN, 2015, p. 36)

O título “Uma viagem à Palestina e ao desaparecimento da memória” do texto de Lina Meruane traz subtítulos que remetem, à questões étnicas: como “rostos em meu rosto” no qual a personagem vê sua descendência percebida em seu rosto, ela não é somente palestina, mas também hebreia e mediterrânea, e afirma que “nem [é] francesa nem italiana nem grega nem egípcia nem espanhola nem turca” (MERUANE/LAUB, 2018, p. 26), mas talvez tudo isso junto. No subtítulo a seguir “apagar uma impressão digital”, por mais que a personagem se revolte e recuse a confusão devido à sua aparência, é impossível apagar de si a ascendência, seu rosto é como um palimpsesto de rostos sobrepostos formado por toda a família que existiu antes dela. Em “variações do mesmo assunto”, ela retoma o assunto do rosto, pensa que pode ter apagado sua cara de judia e só saberá com certeza quando chegar ao aeroporto e a deixarem ou não retornar ao seu eu verdadeiro, e admite:

[...] Era graças a essas marcas que muitas pessoas eram marginalizadas, a forma do rosto, a cor das mãos, o tom das pupilas, a linha das pálpebras, a espessura das sobrancelhas. Os pômulos elevados ou planos. O nariz torneado. Os lábios suspeitos de todo um coletivo. [...] (MERUANE/LAUB, 2018, p. 27)

No decorrer do texto fica claro que a personagem é contra as políticas de Israel, que escreve e palestra a respeito, e faz denúncias em forma de poema, por isso o medo de não a deixarem entrar no país. No aeroporto, ninguém a questiona, como se ela tivesse uma cara israelense. Ela passa despercebida, do mesmo modo

que o avô em *Diário da queda*, que leva uma vida pacata, sem grandes acontecimentos e, talvez por isso, ninguém esperaria que ele fosse se matar. Não se reconhece, nem mesmo em sua família, em seu filho.

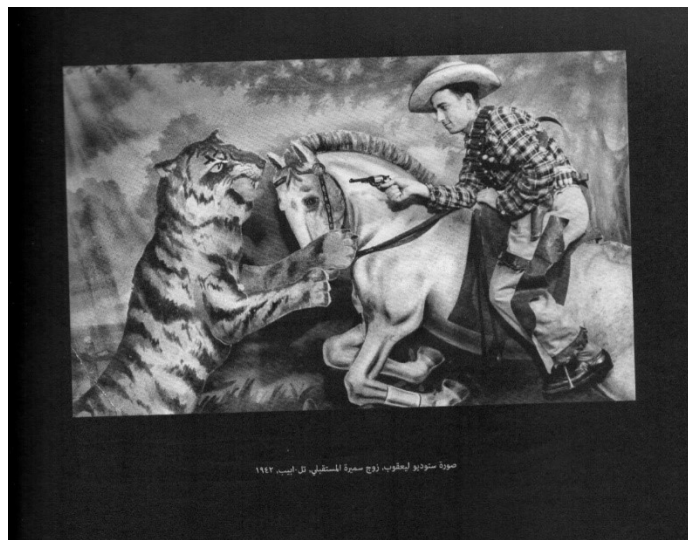
O avô escreve os volumes em Alemão, na língua materna, a que resgata sua memória, penetra seus traumas. No conto, a protagonista, mesmo vivendo há muitos anos no Chile, tem a impressão de que a língua local se lhe mantém impenetrável. O avô morre sem nunca mais voltar à sua terra natal, o avô da protagonista do conto tentou voltar para a Palestina em 1967, mas não conseguiu, ambos queriam apenas sentir-se familiarizados num território reconhecível.

A personagem, ao voltar ao vilarejo onde seus parentes vivem, esperava sentir essa territorialização, mas o subtítulo antecipa: “irreconhecibilidade”, ela não encontra semelhanças em suas primas e tias, e percebe que o tempo mudou seus rostos, não somente pela doença de sua tia Maryam. Possivelmente é algo parecido com o que o pai sentia ao ler os manuscritos do avô, ele buscava respostas, semelhanças, reconhecer-se naquelas páginas em alemão, mas se frustra ao perceber que o avô fugiu do discurso do trauma.

A voz calada das personagens femininas em *Diário da queda* é resgatada e expressada pelos textos do *Anuário* nos quais as protagonistas ou autoras são como as mulheres pós-ditatoriais que tentam relacionar sua produção com seu passado traumático.

4.1.2 Dor Guez

A foto com manipulação da página seguinte (31), publicada no livro *Al-Lydd*, exemplifica a condição dos dois personagens do romance de Laub: avô e protagonista. Nela, Dor Guez documenta e recria a história de conflito e apagamento do passado palestino anterior à criação do Estado de Israel. Esse apagamento também acontece com os sobreviventes de Auschwitz, os judeus. A história deles é apagada, como se não pertencessem a lugar nenhum, sem pátria, sem história.



Dor Guez (1980) nasceu em Baka, Jerusalém. Do lado paterno, Guez é neto de um sobrevivente do genocídio nazista, e do lado materno, filho de uma família cristã palestina. Trabalhou em um projeto de arquivamento palestino em 2006, com fotografias da primeira metade do século XX. Em 2014 completou o doutorado e é diretor do departamento de fotografia da Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalém, Israel, professor e pesquisador associado à Tel Aviv University, Faculty of the Arts, no mesmo país. Trabalha com instalações que envolvem vídeo, fotografia e montagem, questionando as metanarrativas das nações, o papel da arte contemporânea na narração de histórias não escritas e sua capacidade de perturbar e reescrever essas narrativas. Realizou, em 2009 e 2011, duas exposições importantes que trataram das ramificações da guerra de 1948 contra a minoria palestina em Israel. Além de artista, é educador na conscientização sobre a ocupação israelense. Atualmente, ele atua como chefe do Mestrado em Belas Artes na Bezalel Academy of Arts and Design e divide seu tempo entre Jaffa e NovaYork.

Al-Lydd, título de um de seus projetos do qual Laub se utilizou para o *Anuário*, é o nome da cidade que foi palco em 1948 da ocupação do exército judeu, fato que forçou o êxodo dos habitantes muçulmanos da cidade. O nome vem da tribo grega Lydda, que colonizou a região. No Império Romano era chamada de Dióspolis, com a posse dos árabes voltou ao nome de Al-Lydd. Os judeus foram expulsos da região pelos romanos em 70 d.C., com o fim da Segunda Guerra, houve uma imigração em massa de judeus para Israel, único Estado Judeu no

mundo, criado em 1948, na região da Palestina. Vencidos pelas forças judias, a população árabe emigrou. Após a ocupação sionista, o nome mudou para Lod. Nessa cidade encontra-se o cemitério onde o avô de Guez está enterrado, nos últimos tempos, o local tem sido vandalizado por outros grupos religiosos.

[...] Em parte alguma e em tempo algum depois da destruição do Templo de Jerusalém (no ano 70) os judeus possuíram território próprio e Estado próprio; sua existência física sempre dependeu da proteção de autoridades não-judaicas, embora se lhes concedessem, em várias regiões, alguns meios de autodefesa, como por exemplo, aos “judeus da França e da Alemanha até começos do século XIII”, o direito de portar armas. Isso não significa que os judeus nunca tiveram força, mas a verdade é que, em qualquer disputa violenta, não importa por que motivos, os judeus eram não apenas vulneráveis como indefesos. Assim, não admira que, especialmente no decorrer dos séculos em que era completa a sua separação do meio não-judeu – e que foram anteriores à sua ascensão à igualdade política –, todas as múltiplas explosões da violência lhe parecessem meramente normais. [...] (ARENDR, 1989, p. 19)

O artista concentra-se nas questões de marginalização de algumas comunidades excluídas no Oriente Médio, como os cristãos, utilizando instalações, fotografias, imagens, vídeos, produções cinematográficas e outras formas distintas de representação. Trabalha com testemunhos, símbolos religiosos e material de arquivo. A partir de um álbum de fotos da própria família, o artista organizou recordações nostálgicas, tal como o filho, no romance de Laub, que procura organizar suas lembranças e entender suas origens por meio dos manuscritos do pai e do avô. Enquanto Guez monta uma instalação, o filho, em *Diário da queda*, escreve um livro. É a busca que parte da vulnerabilidade da condição humana e provoca reflexões a respeito da pluralidade das camadas narrativas e culmina na procura da própria identidade em repertórios pessoais.

Dor Guez é neto de um sobrevivente do genocídio judeu que está enterrado em uma cidade que foi invadida por judeus depois da Segunda Guerra. O mais comum a se esperar é que Guez produzisse uma obra que promovesse a discussão sobre o povo judaico, mas sua realidade é diferente da de seu avô. No local onde sua família vive, os perseguidos e marginalizados são os cristãos, como sua mãe, minoria em Israel e região. As línguas mais faladas são o árabe e o hebraico, mas as produções do artista são visuais, uma linguagem que não precisa de tradução,

talvez somente um pouco de contexto. A arte tem essa função, de atingir a todos, independentemente da origem ou formação. Assim, um artista jovem conseguiu ser reconhecido no mundo todo com sua produção multicultural e multifacetada.

A maior parte das escolhas de Laub para o *Anuário* tem fundo no judaísmo, como se esse tema não deixasse nunca sua produção. É uma lembrança, mas não uma obrigação. Essa temática retorna na criação de Laub da mesma forma que retorna aos descendentes em *Diário da queda*. Não apenas por ser judeu, Michel Laub, como artista, toma para si também a necessidade de não esquecer nossos estigmas do passado, as mazelas do nosso presente, como um alerta para que exista um futuro.

4.1.3 Coletivo Trëma

Formado em 2013, o coletivo Trëma se dedica à fotografia documental e editorial, com interesse especial pelas manifestações de identidades locais e contemporâneas, com um toque pessoal e muita sensibilidade. Em 2014, foi contemplado no XIV Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia. Em 2015, recebeu o Prêmio FCW de Arte da Fundação Conrado Wessel, com o ensaio fotográfico *Tropa de Elite*: uma série de retratos de membros do exército improvisado formado por pessoas comuns, montada em 2011, por moradores dispostos a defender a ocupação do Pinheirinho, em São José dos Campos. A reintegração de posse aconteceu em 2012.

Ainda em seu site oficial, o coletivo apresenta outros projetos importantes desenvolvidos no decorrer de sua existência. Todos estes engajados socialmente e com temáticas atuais e urgentes, tais como poluição, imigração, violência. Um deles é *Manifesto*, nessas fotos estão marcadas as manifestações ocorridas em 2013 devido ao aumento da passagem de ônibus na cidade de São Paulo. São duas séries de trabalhos, uma realizada nas ruas, mostrando a repressão policial contra os manifestantes, e outra em estúdio com fotos das pessoas que participaram desde o início das mobilizações. Essas manifestações tomaram grandes proporções, espalhando-se por outras cidades pelo país, tornando-se uma luta também política. Outro projeto é *Tapajós*, com fotos de comunidades locais em

torno do rio Tapajós, onde o governo brasileiro tem planos de construir uma série de barragens. As fotos mostram as áreas preservadas em um dos ecossistemas mais complexos em biodiversidade do Amazonas e as pessoas que vivem em locais isolados e praticamente intocados na Floresta Amazônica antes da região ser transformada pelas imensas obras. Pelas imagens é possível perceber que são pessoas humildes, com vidas muito simples, as crianças jogam bola e brincam, e os adultos têm uma aparência triste, sem muitas ambições, e poderão ter suas vidas totalmente transformadas pelas ações do governo. *Oferenda* é um conjunto de fotos de objetos encontrados no Rio Tietê por Roberto da Silva, um pernambucano que há quatorze anos recolhe material reciclável nas águas poluídas da represa da Barragem de Pirapora do Bom Jesus, na região metropolitana de São Paulo. Entre esses objetos estão desde computadores até bonecas de brinquedo e manequins quebrados que podem ter algum valor de revenda para Roberto. As “oferendas”, lançadas ao rio por pessoas despreocupadas com a questão ambiental, são “devolvidas” e reaproveitadas por indivíduos sem muitas opções de emprego e renda. Outra série importante é *Carte de Visite*, uma homenagem e também um alerta a respeito da questão imigratória no Brasil. Nos últimos anos, bolivianos, haitianos, nigerianos, venezuelanos têm chegado ao país fugindo da guerra e da fome. Nos retratos, há mensagens de 40 pessoas que passaram pelo centro de São Paulo em meados de 2014, as fotos foram impressas no verso em forma de cartão postal e enviadas para um amigo ou um familiar escolhido pelo imigrante fotografado. Uma maneira de diminuir a distância entre refugiados e seus lares, o lugar onde nasceram e viveram, mas que por algum motivo precisaram deixar para trás. Muitos, provavelmente, nunca voltem ao seu lugar de origem.

Os integrantes do grupo são: Filipe Redondo (1983), formado em jornalismo, começou sua carreira como fotógrafo na Folha de São Paulo em 2006, produziu reportagens na Floresta Amazônica com grande destaque na mídia, tais como as consequências ambientais e sociais da construção da Usina de Belo Monte e as investigações em torno do assassinato da missionária Dorothy Stang no Pará. É colaborador nas revistas *Época* e *Istoé*. Gabo Morales (1983) é fotógrafo e editor, especialista em retratos e documentários, sempre com temas

sociais e ambientais, colabora desde 2008 para diversos veículos do Brasil e do exterior. Leonardo Soares (1982), repórter fotográfico desde 2001, trabalhou para O Estado de São Paulo, O Globo e Folha de S. Paulo. E Rodrigo Capote (1985), colaborador de O Globo e UOL, trabalhou nos principais jornais de São Paulo, e na revista Newsweek, foi ganhador do prêmio “Estímulo à Fotografia”, em 2008, promovido pelo Estado de São Paulo.

O *Anuário* (p. 36-43) traz diversas fotos do evento *Destroy cars e burn out*, fotografado pelo coletivo Trêma. Clara metáfora de uma sociedade que se diverte por meio da destruição. A legenda colocada ao final das fotos reflete a inversão de valores, focada mais no ter do que no ser:

Tais competições, em que vence o último a resistir com o motor ligado aos choques com outros veículos, são ao mesmo tempo celebrações da cultura do carro – o objeto que melhor codifica a precária condição urbanística brasileira – e de sua destruição. (LAUB, 2018, p. 43)

No site³⁹, *DestroyCar* é apresentado desta forma: “Na cidade de Riberão Pires, no Grande ABC, um evento automotivo celebra o choque. Centenas de pessoas se reúnem em volta do som a milhão e da cerveja trincando para assistir a batidas entre carros velhos guiados por motoristas corajosos. Vence o último que resistir com o motor ligado. O *Destroy Car* é uma celebração algo irônica do objeto individual que melhor codifica a condição urbana brasileira: o automóvel.” Há também outras dez fotos, que não aparecem no *Anuário*.

A primeira foto (p. 36-37) mostra um grande pátio abandonado e em ruínas onde os participantes colocam seus carros para degladiarem. A imagem mostra o chão todo marcado de preto pela borracha dos pneus e uma grande fumaça branca que cobre os carros. Há um grande contraste entre o pretume do chão e o branco da fumaça, representando a divisão de classes sociais e a separação de vencedores e perdedores.

³⁹ Os dados quanto ao coletivo Trêma foram retirados do site oficial do grupo <http://www.trema.co/pagina-inicial.php>, consultado em 28/09/2020.



A segunda foto, p. 38, traz em tamanho menor a foto de capa do *Anuário*. É uma imagem muito simbólica, pois foi a escolhida, entre tantas outras presentes no Almanaque, para ilustrar a capa. É uma grande valorização, na qual o Coletivo Trêma é elevado ao primeiro lugar no pódio. Nessa foto, diferentemente da primeira na página anterior, o céu está muito azul, um rapaz sem camisa está em pé em cima de uma grande caixa de som, sua mão está empunhada e uma lua tímida aparece em plena luz do dia. O homem pode representar a tentativa de se impor em meio as adversidades da vida, ele busca o mais alto lugar para ver melhor a competição, e também para ser visto. Essa necessidade de aparecer e se impor se parece com a da lua, que mesmo à luz do dia, está pálida ali, mas resistindo, tentando ser vista.

Na mesma página há uma foto de um homem sobre a carcaça de um carro, que provavelmente foi destruído em uma dessas competições. Essa imagem é muito parecida com as encontradas no site do grupo. O lugar onde esses carros são “preparados” é no meio do mato e da lama, indicando o baixo poder aquisitivo

dos competidores. A terceira foto mostra um participante em seu carro, fazendo fumaça, não há capô no veículo, um farol está quebrado e a grade dianteira não existe. Esse deve ser um carro que está participando da competição.

Em uma foto maior na página seguinte (p. 39), há dois carros bem destruídos. A dianteira dos dois está bem amassada, as rodas tortas e não há nenhum vidro nas janelas, primeiro porque não precisa e segundo porque vai quebrar com as pancadas.



Na imagem da página 40, dois homens estão em um carro, enquanto um dirige, o outro está com metade do corpo para fora do veículo através do teto solar. O carro não tem capô, o que parece proposital para mostrar o motor, é possível ver uma labareda saindo da parte lateral do motor, mas como os homens estão tranquilos, é possível inferir que o fogo é cenográfico, faz parte do show. Logo abaixo, a foto mostra o interior de um desses carros, eles são bem simples e com o mínimo de acabamento, não há forro nas portas, nem proteção sobre a manopla do câmbio.

Na página 41, pode-se ver uma fumaça rosa, há um carro escondido por ela. A escolha da cor para tingir a fumaça mostra a preocupação em proporcionar aos espectadores uma apresentação chamativa e surpreendente. Abaixo, a imagem mostra quatro moças em cima de uma mureta, elas usam roupas curtas e justas, parecem estar dançando estão muito animadas. É possível pensar que elas fazem parte do entretenimento, mesmo sendo uma competição de carros. Esse tipo de exposição feminina ajuda a atrair mais espectadores, que se animam com a imagem de jovens garotas bonitas, comparável a clubes de strippers, mas aqui, elas provavelmente ganhem apenas uma bebida e uma volta de carro.



Nas páginas 40-41, há duas fotos. A primeira é grande e ocupa quase duas páginas, nela, um carro ainda inteiro, com vidros e sem amassados, também sem capô, pelo mesmo motivo: mostrar o motor “envenenado”. O piloto está queimando pneus, o que é possível perceber pela fumaça saindo das rodas e criando uma grande nuvem atrás de si. O chão está bem preto, prova de que muitos pneus já foram queimados ali. A segunda foto é pequena e mostra um interior de carro bem danificado, com várias partes quebradas ou faltando.



A política do pão e circo⁴⁰ ganha agora ares modernos. Pistas no lugar de arenas, em vez de homens se degladiando até a morte, vemos homens dirigindo seus carros, batendo-os, até que apenas um resista. O pão, nessa versão, fica por conta de garotas com pouca roupa, som alto e bebidas. Na Alemanha, o pão e circo também funcionou, o início da política de segregação judaica, junto aos altos índices de crescimento econômico, permitiu manter a população anestesiada, de modo que demoraram a perceber os objetivos nazistas.

Esse tipo de “esporte” mostra as poucas opções que os jovens da periferia têm para se divertirem. Apesar do grande número de participantes competindo e assistindo, é possível perceber a precariedade das instalações e dos veículos, não há locais adequados ou suficientemente seguros para os espectadores. Os competidores, por sua vez, não seguem os protocolos mínimos de segurança, como o uso de macacões e capacetes. É tudo muito improvisado e realizado com pouco investimento. Esses jovens arriscam a vida por um pouco de adrenalina e

⁴⁰ A política do Pão e Circo (*Panem et circenses*, em latim) foi uma estratégia utilizada, principalmente pelo imperador romano Júlio César (100 a.C.-44 a.C.), para diminuir as tensões sociais e impedir possíveis revoltas em Roma e em outras cidades do império. Entre a população, havia muitas pessoas famintas e desempregadas nas grandes cidades, o governo buscou oferecer alimentos e entretenimento como forma de amenizar a insatisfação popular. Nessa medida, o governo de Roma realizava grandes espetáculos, nos quais a população plebeia gastava parte de seu tempo assistindo a disputas esportivas e a lutas entre os gladiadores. Durante a mesma ocasião, alimentos e trigo eram fartamente distribuídos para a população menos favorecida. Além do imperador ganhar a simpatia dos mais pobres, essa estratégia amenizava o sentimento de abandono, presente nas camadas sociais mais desfavorecidas.

quase nenhum sucesso. Com tanta precariedade, é praticamente uma tentativa de suicídio, o que demonstra a falta de horizonte e expectativa de vida para essas pessoas.

No livro *Em 1926*, Hans Ulrich Gumbrecht comenta a respeito das corridas de seis dias comuns naquele ano, uma reflexão muito parecida com as das competições de carro:

Nas arenas esportivas de Chicago, Nova York, Paris, Bruxelas e Berlim, as corridas de seis dias viram de pernas para o ar as estruturas do mundo exterior. Eles absorvem energia e atenção tão intensamente que os atletas e espectadores ficam cegos para os acontecimentos do dia-a-dia. Segundo suas regras intrínsecas, o mundo destas corridas fica mais animado à noite e de madrugada, enquanto o tempo de “neutralização” coincide com aquela parte do dia em que o trabalho e a produção nas fábricas e escritórios são mais intensos. Da mesma forma, a distribuição dos lugares nas arenas, que, salvo para as manhãs, geralmente estão esgotados, repete e dramatiza as estruturas sociais do mundo cotidiano. As arquibancadas, distantes da pista de corrida, são ocupadas por uma massa proletária que se interessa pela competição sobretudo como um desempenho atlético. As primeiras fileiras, porém, são o ponto de encontro favorito para o *demimonde*⁴¹. Além desta hierarquização elementar, uma ponte sobre os ciclistas conecta a plateia a um espaço no centro da pista – mas ele só é acessível àqueles que se dispõem a pagar uma taxa adicional no ingresso. Nesse “palco” interior, cercado pelos ciclistas, é encenada uma espécie de espetáculo de revista: bandas populares tocam músicas, coristas balançam as pernas, balconistas oferecem drinques com nomes exóticos, e prostitutas de luxo abordam seus clientes potenciais na frente de milhares de espectadores [...]. (GUMBRECHT, 1999, p. 103)

4.1.4 Isabela Figueiredo

Isabela Figueiredo (1963) nasceu em Moçambique e cresceu em Portugal. Suas obras rompem com o ciclo da literatura pós-colonial e denunciam a realidade que ela viveu em seu país na infância. Os temas abordados são fome, racismo, feminismo e obesidade, os marginalizados e excluídos numa Moçambique

⁴¹ O termo deriva de uma peça chamada *Le Demi-Monde* (1855), de Alexandre Dumas. A peça trata da maneira como a prostituição naquela época ameaçava a instituição do casamento, o demi-monde era o mundo perigoso do prazer, ocupado pelos homens da elite e pelas mulheres que os entretinham e a quem eles mantinham. Muitos desses homens sucumbiam ao vício em drogas e álcool, e ao endividamento. As mulheres que faziam parte desse círculo eram cortesãs, ou damas ricas que detinham poder e não seguiam as convenções.

colonizada por brancos portugueses. O livro *Caderno de memórias coloniais* (2009) causou repercussão por parte dos leitores e da crítica, pois narra parte das memórias da escritora quando viveu em Moçambique, mesclando ficção e realidade ao tratar dos retornados portugueses, assunto que por muitos anos ficou em suspenso devido a um acordo informal para que não se falasse sobre a exploração dos negros portugueses. O livro foi um sucesso e hoje é estudado em universidades, pois mostra a dificuldade daqueles que sofreram com o preconceito ao tentarem se reintegrar à ex-colônia após viverem, também marginalizados, em Portugal.

O texto da autora no *Anuário é Costuras* (p. 51-53), um conto narrado em primeira pessoa por uma professora de teatro. A personagem faz uma reflexão sobre seu passado enquanto está parada no trânsito, um grande fluxo de consciência na solidão do sinaleiro. A professora se vê numa posição difícil profissionalmente, o conselho pedagógico a informara que a diminuição de alunos reduziria suas horas/aulas. Ela compreende que a arte, para os burocratas, nunca esteve em primeiro plano, diferente dos esportes que podem ser altamente remunerados. Parada ali no sinaleiro, a narradora foca sua atenção em uma loja de armarinhos e se lembra de como gostava de trabalhos manuais e percebe que, como ela, a loja ainda se mantém num mundo tão corrido. Nesse momento há um grande fluxo de pensamento no qual a personagem se lembra do que aprendeu com a mãe e como gosta de coisas antigas e fora de moda, e percebe que não se adapta completamente a seu tempo. Ela afirma que sempre gostou de construir e levar até o fim tudo o que começa, talvez por isso tenha escolhido a área de educação. Após essa, aparentemente longa, reflexão, entende que o que a mãe lhe transmitiu vai muito além de bordados, ela aprendeu a ser minuciosa e pôde compreender que o papel feminino está em construir e transcender. E que, como as lojas de armarinhos, ela também aguenta porque há espaço para o antiquado. Cita, para exemplificar, o caso de uma moça que encontrou numa fila e lhe contou como foi ludibriada por um homem aparentemente maravilhoso, mas que mudou após o casamento, e agora a moça se vê grávida sem saber o que será de sua vida.

Quando estaciona, a professora fica alguns segundos sozinha no interior do carro, e constata que ela não ficará à mercê do destino, não será uma pessoa com estigmas por ser mulher, que poderá escolher o futuro que lhe aprouver. Ela parte de “o pensamento seguiu livremente o seu curso pela nuvem que no passado se chamou memória. É aí que tudo fica registrado para sempre, até ao infinito” (FIGUEIREDO/LAUB, 2018, p. 51). Para concluir, “mas embora educada no berço do passado, nasci pertencendo ao futuro. O tempo ganha a sua pátina de sabedoria que nos impõe” (FIGUEIREDO/LAUB, 2018, p. 53). E finalmente entende que é dona de sua vida e que fará o que bem quiser.

Este não é o primeiro texto do *Anuário* em que narradora é uma mulher. Laub deixa uma lacuna feminina em *Diário da queda*, as mulheres estão em segundo plano, sem voz. A mulher do filho é vítima de um relacionamento abusivo, e ainda assim termina grávida. A mãe pouco é citada, apenas em alguns momentos felizes dos quais o pai se lembra enquanto escreve suas memórias. E a avó é a típica esposa da década de 1950, voltada para o lar e para a família.

A escolha de Michel Laub por esses textos com protagonistas mulheres, que são, acima de tudo, fortes e decididas, indica a tentativa de dar mais espaço às vozes femininas, revendo dogmas sociais e corrigindo lapsos encontrados em *Diário da queda*. Esse fato prova que os artistas devem promover espaços de discussão de gênero e fomentar a reflexão sobre o aparente papel das mulheres na sociedade, a fim de quebrar paradigmas e realocá-las de modo igualitário.

Tanto a protagonista do conto quanto os protagonistas do romance revisitam o passado para receberem uma pátina de sabedoria e enfrentarem mais bem preparados o futuro que os aguarda. As lembranças do passado vieram a ocupar um espaço cada vez maior nos debates públicos, num momento em que ruem as esperanças de futuro, o presente serve como um guindaste temporal que nos prende. O presente está estagnado e o futuro é sombrio. O filho se vê diante de um presentismo e decide buscar o passado para então focar no futuro.

Há um esforço no sentido de preencher as lacunas para uma reconciliação familiar, o que pode produzir distorções e impressões que os influenciam até o fim

da vida. O pai e o filho recordam o que lhes parece mais importante, retêm o que está mais visível, mas no psicológico armazenam traços da memória que permitem avançar ou retardar a absorção dos traumas. Assim, nada que tenhamos possuído mentalmente pode se perder inteiramente, a não ser que esteja propenso a esquecer para aliviar a memória das sobras. Ambos personagens lembram de certas coisas para esquecer, propositadamente, de outras, encobrem o passado individual para evidenciar o passado traumático do avô, como no conceito de *Deckerinnerung* de Freud. Forçando para fora da resistência em lembrar da memória, o jeito que o filho se lembra da briga é diferente de como o pai se lembra.

Encontramos exemplos de duas dessas classes entre o que se descreve como as primeiras lembranças da infância – isto é, se incluirmos na categoria de lembranças encobridoras as cenas infantis incompletas, que são inocentes justamente por sua incompletude. Pode-se prever que as lembranças encobridoras também hão de ser formadas de resíduos de lembranças relativas a etapas posteriores da vida. Quem quer que tenha em mente seu traço característico - a saber, que elas são extremamente bem lembradas, mas seu conteúdo é completamente irrelevante - evocará facilmente vários exemplos dessa espécie de sua própria memória. Algumas dessas lembranças encobridoras, versando sobre eventos posteriores da vida, devem sua importância a uma ligação com experiências da juventude que permaneceram suprimidas. Tal ligação é o reverso da existente no caso que analisei, onde uma lembrança infantil foi explicada por experiências posteriores. A lembrança encobridora pode ser descrita como “regressiva” ou “progressiva”, conforme exista uma ou outra relação cronológica entre o encobrimento e a coisa encoberta. De outro ponto de vista, podemos distinguir as lembranças encobridoras positivas das negativas (ou lembranças refratárias), cujo conteúdo estabelece uma relação antitética com o material suprimido. Todo esse assunto merece um exame mais completo, porém devo contentar-me em assinalar que há processos complicados - processos que, aliás, são inteiramente análogos à formação dos sintomas histéricos - envolvidos na construção de nosso estoque de lembranças. (FREUD, 1996, p. 189)

A personagem de Isabela Figueiredo também revisita suas memórias para organizar seu futuro. Ela percebe que é uma mulher forte e que está preparada para enfrentar as consequências dos acontecimentos atuais em sua vida. Essa mulher atinge um nível de reconhecimento que o filho em *Diário da queda* encontra ao saber que será pai, ambos personagens chegam à epifania por meio da lembrança de seus antepassados.

4.1.5 Elvira Vigna

Elvira Vigna (1947-2017) é escritora e desenhista, traz para sua obra reflexões sobre a linguagem e a memória, defende a ideia de que o que pode ser visto é diferente do que realmente ocorreu. Também trabalha com questões de criação e problemáticas da escrita, seus personagens, na maioria das vezes, são pessoas comuns, superficiais e perdidas. Recebeu os prêmios Jabuti, Machado de Assis e Oceanos. O fato de Laub ter escolhido essa artista para compor o Almanaque faz sentido: a produção de Elvira retrata assuntos pertinentes e que também são tratados por Laub. São projetos literários afins.

Em *O silêncio das sereias* (p. 58-59), texto da autora no *Anuário*, ela questiona parte da odisseia vivida por Ulisses. Pensa um herói forte e corajoso e que pode ter se aproveitado de uma “mentirinha” (p. 59), para esconder a humilhação de não ter seduzido as sereias, que simplesmente podem não ter cantado enquanto ele estava preso ao mastro do navio com o ouvido cheio de cera. Ele precisava passar por elas e usou as armas que dispunha, mas a escritora reflete sobre a possibilidade de as sereias sequer terem cantado para ele, e ele não saberia, porque não podia escutar. Esse poema tem relação com o texto *O crepúsculo do fato* (p. 8-10), ambos interrogam o quanto uma mentira contada muitas vezes se impõe como verdade, e como a história de um fato pode ser simplesmente uma história e não o fato realmente.

Cantaram e eu venci.
E passou o resto da vida escondendo essa humilhação.
Essa cicatriz na alma
É a segunda cicatriz, ele tinha outra. (VIGNA/LAUB, 2018, p. 59)

É uma resenha, embora o formato lembre muito um poema, o texto é formado por frases curtas e com linguagem direta e informal. Elvira comenta o texto *O silêncio das sereias* de Kafka, que tem duas traduções no Brasil, uma de Geir Campos, publicado em 1967 e outra de Luiz Costa Lima, publicado em 2017. A autora concorda com Kafka, de que parte do imaginário em torno do mito de Odisseu é baseado no fato de toda a história apresentar cenas surreais compatíveis com a realidade dos deuses, mas Ulisses é apenas um homem, e sobre ele paira uma atmosfera de mentira e enganação.

Quando as sereias perceberam que Ulisses tapara os ouvidos, não se abalaram em cantar para tentar seduzi-lo. Ele venceu as sereias com sua astúcia, mas as sereias o venceram com seu silêncio. O silêncio, em alguns casos, é uma arma mais letal que o som. Como Elvira Vigna afirma “ninguém antes se salvou assim, mas ele acha que consegue” (VIGNA/LAUB, 2018, p. 58), em tom irônico, a autora questiona o fato de Ulisses se achar o máximo, um homem confiante e bonito que nada teme. Com tanta autoafirmação, ninguém ousaria pensar que as sereias simplesmente não cantariam, seria muito fácil para o herói. A história fica mais interessante se acreditarmos que ele venceu, que ele vence todas, afinal ele desafiou Poseidon, mas Zeus se compadeceu e interferiu através de Hermes para que pudesse voltar para casa, nessa jogada perspicaz de marketing em prol da imagem de Ulisses, seria inadmissível um protegido do próprio Zeus ser vencido por meras sereias.

Para que Ulisses seja reconhecido como vencedor, ele deve lutar e ter as cicatrizes para provar e ajudá-lo a contar sua história. Ele é amado pelo que tem de humano, um homem que pode cometer falhas, que é dono de um corpo que pode ser machucado e marcado, que é mortal como todos os outros, apesar de seus atos heroicos. Mas é também um herói, um soldado forte, triunfante, invencível e com grandes realizações. A imagem é o tema tratado nesse capítulo. A imagem que temos de Ulisses é diferente da que ele tem de si mesmo. No decorrer dos séculos, essa visão se modificou diversas vezes e o fato de Elvira Vigna acender essa discussão somente prova que o herói, que teve a ideia do cavalo de madeira em Troia, que desafiou Poseidon e nunca deixou de amar Penélope, é um homem que comete erros, mas não aceita ser criticado. A história sempre tem mais de um lado, haja vista o fato de *A Ilíada* narrar a mesma guerra sob o olhar de outro personagem: Aquiles, que é também um herói, o mais forte, o invencível e, ao mesmo tempo, um homem suscetível e vulnerável. Maurice Blanchot discorre a respeito:

É verdade, Ulisses as venceu, mas de que maneira? Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia que lhe permitiu gozar do espetáculo das Sereias sem correr risco e sem aceitar as conseqüências, aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da Ilíada, aquela covardia feliz e segura, aliás

fundada num privilégio que o coloca fora da condição comum, já que os outros não tiveram direito à felicidade da elite, mas somente ao prazer de ver seu chefe se contorcer de modo ridículo, com caretas de êxtase no vazio, direito também de dominar seu patrão (nisto consiste, sem dúvida, a lição que ouviam, o verdadeiro canto das Sereias para eles): a atitude de Ulisses, a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve, bastou para comunicar às Sereias um desespero até então reservado aos homens, e para fazer delas, por desespero, belas moças reais, uma única vez reais e dignas de suas promessas, capazes pois de desaparecer na verdade e na profundidade de seu canto. (BLANCHOT, 2005, p. 5)

Ulisses também é um contador de histórias, um bom narrador, fato que o salva na ilha de Feaces. Ao contar ao rei Alcínoo suas aventuras, age como a rainha persa Sherazade ao narrar *As mil e uma noites* e garante uma viagem segura para casa.

[...] a luta de Ulisses para voltar a Ítaca é, antes de tudo, uma luta para manter a memória e, portanto, para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro. (GAGNEBIN, 2006, p. 15)

Em *Diário da queda*, os personagens precisam reconhecer suas falhas, rever suas cicatrizes a fim de se prepararem para o futuro. Além disso, precisam amar e serem amados ainda no presente. O pai e o filho passam a vida fingindo e acreditam também numa mentirinha: para o pai, o avô foi uma vítima inocente que sobreviveu e não poderia de forma alguma se matar. Já que muitos não conseguiram sobreviver aos campos de concentração, o avô não se sente digno de continuar vivo. Mas isso não é verdade, o filho passa a vida achando que o pai é exagerado em relação ao Genocídio de judeus e obcecado em mostrar que os nazistas foram muito cruéis. O pai diz a verdade, mas o filho pensa que é mentira:

Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito. O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já narraram isso detalhe por detalhe, e há sessenta anos de reportagens e ensaios e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material, um esforço para renovar mais uma vez a opinião que o mundo tem sobre o assunto, a reação de qualquer pessoa à menção da palavra Auschwitz, então nem por um segundo me ocorreria repetir essas ideias se elas não fossem, em algum ponto, essenciais para que eu possa

também falar do meu avô, e por consequência do meu pai, e por consequência de mim. (LAUB, 2011, p. 9)

Verdade e mentira mudam de significado sob o foco de cada olhar, a leitura dos fatos é individual, leva em consideração o repertório de quem vê, o local de onde esse espectador olha e os preconceitos que traz incrustados em sua personalidade. Nesse sentido, Reinhart Koselleck afirma que o tempo se manifesta como agente absoluto da transformação. A partir do momento que os passados inundam nosso presente, o presente passa a seguir em direção ao passado, ao ponto de partida:

[...] Nessa fissura temporal podem estar contidas diferentes camadas de tempo, as quais, dependendo do agente histórico ou das situações investigadas, são dotadas de diferentes períodos de duração e poderiam ser medidas umas em relação às outras. Da mesma forma, o conceito de simultaneidade na não-simultaneidade contém diferentes extensões temporais, que aludem à estrutura prognóstica do tempo histórico, pois cada prognóstico antecipa acontecimentos que já se encontram dispostos no presente, mas ainda não se realizaram. (KOSELLECK, 2006, p. 121-122)

Relacionando esse conceito com o romance de Laub, é possível depreender que dentro do presente em expansão, existem duas dinâmicas atraindo para sentidos opostos e formando, simultaneamente, campos de tensão, entre avô e pai, entre pai e filho. Para que essa tensão seja ao menos diminuída, é necessário incorporar um de muitos passados no amplo presente. Dessa maneira constata-se que o passado é mutável, através dele temos acesso aos fantasmas, aos espectros e às ruínas. O presente é uma transição entre a consciência de uma raiz e a busca de reflexão da própria existência. O futuro está fora de controle, é o que terá sido, o futuro anterior, a possibilidade, a sugestão, talvez até o desejo.

O passado nunca é deixado para trás, há uma necessidade humana de depreciar o passado e focar no futuro, mas o passado é uma presença irrevogável, que se demonstra latente a cada vez que os pontos são colocados em contato, avô e pai, pai e filho. Por meio de sua produção escrita, o presente passa a ser o momento em que o sujeito reflete sobre o passado, exemplificado por experiências de seus antepassados e, a partir disso, decide suas escolhas em relação ao futuro. De modo análogo ao que Ulisses faz ao voltar ao passado para recordar e recontar sua história, para sobreviver ao presente e garantir seu futuro.

4.1.6 Bernardo Carvalho

Bernardo Carvalho (1960) é escritor, tradutor e jornalista, vencedor do prêmio Oceanos e premiado duas vezes com o Jabuti, foi traduzido para mais de dez línguas. Nascido no Rio de Janeiro e radicado em São Paulo, foi colunista do caderno *Ilustrada* da Folha de São Paulo. A obra do autor é marcada por narrativas que misturam gêneros diferentes, como cartas, diários e fotografias. Seus personagens são desajustados e marcados pelo desaparecimento, estão fora de seus ambientes naturais e fogem de si mesmos, sentem-se permanentemente nômades, clara metáfora de valores que parte da sociedade tem deixado desaparecer nas últimas décadas, como respeito, altruísmo, benevolência, inclusão, diálogo, tolerância, por exemplo.

O texto do autor escolhido por Laub é *Verdade involuntária* (p. 60-63), é uma análise do conto *Cat Person* de Kristen Roupenian (1981), que viralizou ao ser publicado em 2017 na revista *The New Yorker*. A autora nasceu nos Estados Unidos e é formada pela Universidade Barnard, com doutorado em Harvard sobre literatura africana. Em 2019 lançou *You Know You Want This*, sem tradução em português, uma coletânea de contos que tratam de sexo, gênero e poder e inclui o *Cat Person*.

No conto, a protagonista sai com um homem desconhecido com quem se comunicava por meio de mensagens. No encontro, a química entre os dois não acontece e mesmo assim ela segue até o apartamento dele, onde se vê numa situação na qual muitas mulheres já se viram, a de ter que fazer sexo sem desejo, por pura conveniência. Bernardo foca justamente na questão do desejo que, por séculos, graças ao Cristianismo, foi considerado pecado. O autor cita as considerações de Santo Agostinho, nas quais ele afirma que o pecado no paraíso foi a desobediência de Adão e Eva, e como castigo Deus criou o desejo:

[...] para que dali em diante o homem sentisse na própria carne o inferno de ter desobedecido – e, pior, desobedecido por um rebelde em seu próprio corpo. Com o desejo, o homem passa a carregar em si a contradição, torna-se um paradoxo ambulante, assombrado pelo involuntário, pelo descontrole da própria vontade. É o que faz dele um ser trágico, sem o qual não haveria sentido na arte. (CARVALHO/LAUB, 2018, p. 61)

Nesse cenário, a Igreja pode aceitar o sexo regrado dentro da instituição do casamento com a bênção divina, contraposto ao descontrole do desejo carnal e do sexo profano.

Bernardo Carvalho atenta que, diante de questões como consentimento e estupro e empoderamento feminino, o conto de Roupenian é representante de seu tempo, fazendo relação com outras obras inclusas no *Anuário*, como *Homens de certa idade* e *Teiniaguá* (p. 44-49), por exemplo. Nesse conto, a mulher tem vontade de fazer sexo, mas esse desejo desaparece ao ver o homem seminua a sua frente. Embora aparentemente preconceituosa, a personagem sente o que era um direito exclusivamente masculino, fazer sexo casual somente por prazer, e ainda, a possibilidade de dizer não quando o parceiro não lhe for agradável. O corpo feminino não deve carregar um desejo que necessite ser corrigido. O que para alguns pode parecer desobediência não é outra coisa senão consciência de que a carne não quer sofrer, que devemos desaprender o que a sociedade machista e sexista construiu como ideal de mulher.

Pensando em *Diário da queda*, aparentemente não há relação. Isso altera quando se relaciona com o fato de o filho ter um romance abusivo do qual terá um bebê. Vai além se considerarmos o fato de *Cat Person* fazer valer suas vontades, mudar o comum, ultrapassar o imposto, atitude que a mulher do protagonista do romance de Laub não conseguiu tomar: ela não dá um basta a uma situação conflituosa e, como remédio, engravida.

O soco no colchão impediu que eu tivesse de levá-la para o hospital ou fosse levado para a delegacia, mas não que eu caísse sobre a cama sem forças para dizer uma palavra, um torpor que não é tristeza nem culpa: ali estava eu diante da minha terceira mulher, o que eu seria capaz de fazer com ela, o que eu fazia com os outros e comigo mesmo desde os catorze anos, e eu não sei o que teria sido se a briga da televisão quebrada não acontecesse pouco antes de eu saber do Alzheimer, o ultimato da minha terceira mulher, a voz calma dela dizendo que eu não tinha condições de ter um filho. (LAUB, 2011, p. 142)

Cat toma a decisão que deveria ter sido tomada há oito anos pela personagem sem nome, impondo sua vontade em vez do prazer do outro.

Retomo o texto de Carvalho, quando ele analisa o conto *Writing Teacher* e o livro *Writing to Save a Life, the Louis Till File*, de John Edgar Wideman (1941), autor americano de romances, memórias, contos, ensaios e outras obras. Entre os escritores americanos mais aclamados pela crítica de sua geração, ele foi a primeira pessoa a ganhar o prêmio PEN / Faulkner de ficção duas vezes. Sua escrita é conhecida por técnicas experimentais e foco na experiência afro-americana. Cresceu em Pittsburgh, Pensilvânia, e destacou-se como estudante atleta na Universidade da Pensilvânia, por isso, em 1963, ele se tornou o segundo afro-americano a ganhar uma bolsa de estudos Rhodes para estudar na Universidade de Oxford. Além de seu trabalho como escritor, Wideman fez carreira acadêmica como professor de literatura e redação criativa em universidades públicas, atualmente na Brown University. Suas obras são marcadas pela temática familiar, racismo e justiça, o fato de ter um irmão que foi preso influenciou sua produção. Escreveu dez romances e seis livros de contos.

Os textos de Wideman citados por Bernardo Carvalho tratam da representação e da identidade na literatura e do compromisso com a verdade. No primeiro, o narrador é um professor de escrita criativa que ajuda uma aluna branca a escrever uma ficção sobre uma jovem mãe solteira, negra e pobre. A dificuldade da aprendiz está em ultrapassar o lugar comum e escapar da opressão, relatando uma realidade que desconhece em seu mundo de mulher branca de classe média. O autor reafirma essa necessidade de denúncia:

O lugar e o papel político da literatura é recusar a naturalidade das convenções e do pertencimento, as identidades como estados naturais; é tomar o partido da inadequação, do que escapa às tradições e às normas, o partido do desejo e da verdade contra o “império” que oprime, que normatiza [...]. (CARVALHO/LAUB, 2018, p. 62)

No segundo, há a junção de investigação, memória e documento histórico ficcionalizado sobre o jovem Till, linchado por supostamente assobiar para uma jovem branca. Wideman se choca com a condenação preconcebida e pública de que todos os negros são culpados. Com o intuito de ser fiel à verdade, o autor produz ficção:

“Nada mais próximo da verdade do que a verdade, mas a verdade é: nem mesmo a verdade chega perto da verdade. Por isso escrevemos ficção. [...] Assumo o risco de deixar minha ficção adentrar as histórias reais de outras pessoas. E, para ser sincero, deixo as histórias das outras pessoas invadirem a verdade da minha”. (CARVALHO/LAUB, 2018, p. 63)

Ele expõe a barbárie do racismo e a trágica selvageria da intolerância. A literatura, nesse sentido, torna-se agente da transformação social, pois provoca mudança por meio de rupturas. A verdade na arte passa a ser uma busca involuntária e centrada em fazer com que o trágico dê sentido ao homem que vê na morte a única certeza. À literatura cabe expressar o pertencimento com o estranhamento da nossa incompatibilidade, tomando partido da inadequação, contra as normas que oprimem. A ficção está para além da verdade, é a representação do que precisamos e devemos reaprender.

Os Almanques do século XX traziam informações úteis às mulheres de seu tempo, como cuidados com o corpo e com a saúde, no século XIX, ainda com a escravidão, publicavam listas de escravos com informações como sexo, peso e até alforrias e nascidos na lei do ventre livre. Comparando, o *Anuário* supera questões sociais e dá o merecido lugar aos negros e às mulheres, dando-lhes espaço e voz, tratando de temas ainda considerados por muitos como tabu. Bernardo Carvalho une em um único texto e sob o subtítulo *As batalhas pela representação do desejo na ficção contemporânea*, duas buscas atuais: a liberdade sexual das mulheres e a justiça social para os negros.

Na escolha dos dois textos, Bernardo Carvalho reivindica duas parcelas excluídas por muito tempo da sociedade, uma mulher e um afro-americano. Ambos, além de escrever sobre temas atuais representam a possibilidade de superação da marginalização por meio da arte e da criação. O que será transmitido é a forma como cada um se apropria do passado e como a memória o reconhece. A escrita é também a forma encontrada pelos personagens de *Diário da queda* para esculpir em papel a memória como é lembrada. O Confronto dos testemunhos com outras memórias tradicionais pode auxiliar a compreensão das memórias do pai e do filho, que são diferentes:

[...] o caráter seletivo da memória, auxiliado nesse aspecto pelas narrativas, implica que os mesmos acontecimentos não sejam memorizados da mesma forma em períodos diferentes. [...] a fronteira entre a memória objeto de história e a memória efetiva dos indivíduos e das comunidades esboroa-se [...] (RICOEUR, 2003, p. 4)

Tanto a narrativa de Laub, quanto as suas escolhas para o *Anuário*, não são culturais, não romanceiam a história, pelo contrário, o sobrevivente não pertence à história apenas como um fenômeno cultural, mas compartilha da mesma experiência. Assim, na narrativa, a escrita e a leitura fundem-se. O narrador/escritor se vê entre dar legitimidade ao seu texto ou complexar o passado histórico, a fim de construir uma narrativa genuína, envolto pela memória e pela história, preservando a memória coletiva sob uma nova configuração e evitando equívocos entre o conhecimento histórico e a memória.

Segundo Ricoeur, os historiadores apenas dizem a história, estas são construídas pelos sujeitos, todos eles são responsáveis pela exumação de memórias dolorosas:

[...] A ideologização da memória, e todas as espécies de manipulações da mesma ordem, tornaram-se possíveis através das possibilidades de variação que o trabalho de configuração narrativa dos nossos textos oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente no trabalho de configuração: evitamento, evasão, fuga. (RICOEUR, 2003, p. 7)

O pai é impelido a repetir a dor do avô em vez de apenas rememorar-la. O filho não quer mais reproduzir a melancolia do pai, agora é o momento de se retratar. Ele ajusta a narrativa selecionando o que lembra, o que pretende esquecer, para depois escrever, buscando um equilíbrio, pois é humanamente impossível se lembrar de tudo e narrar tudo. A narrativa perfeita é aquela cheia de lacunas e imperfeições verossímeis.

Embora ainda existam pressões sociais que obrigam os sujeitos a produzirem narrativas de uma certa maneira, há a necessidade interior de se narrar a si mesmo, de delimitar a absolvição e a negligência. É imprescindível dizer o passado, e para isso a escrita seria uma maneira de aliviar as dores, ou ao menos ajudar a suportá-las. E também por isso, Bernardo Carvalho traz à discussão a

condição histórica da mulher e do negro, não somente no Brasil, e a necessidade de transformá-la.

4.1.7 Sérgio Augusto de Andrade

Sérgio Augusto de Andrade (1942) é escritor, repórter e roteirista, trabalhou em revistas e jornais importantes, é também crítico de cinema e de literatura, um apaixonado por publicações em papel. Escreveu *Lado B* (2001) e *Penas do ofício* (2006), o primeiro é uma coletânea de crônicas bem-humoradas com temas atuais, o segundo é uma coleção de ensaios que traz temas relacionados ao trabalho de escritores e curiosidades a respeito de seus hábitos com o ofício, como tipo de papel, marca de caneta, etc.

No *Anuário*, o texto escolhido por Laub é *Um estéreo é um estéreo: aprendendo a ver pessoas como obras de arte* (p. 64-69). Nele, o autor inicia seu ensaio citando o filme de Martin Scorsese *Depois de horas* (1985), para refletir sobre a eternidade da arte. No filme, o personagem principal termina preso num molde de gesso e é levado por ladrões que preferem roubar uma escultura a um estéreo, pois a arte é eterna, se justifica. Martin Scorsese (1942) é conhecido por filmes como *Taxi Driver* (1976), *Os Bons Companheiros* (1990), *Gangues de Nova Iorque* (2002), *O Lobo de Wall Street* (2013), entre outros. Dirigiu mais de trinta obras entre filmes e documentários, ganhou Oscar, Globo de Ouro, Festival de Cannes, sempre tratando de temas polêmicos como violência, poder, dinheiro, distúrbios mentais.

O estéreo é deixado para trás pelos ladrões no filme *Depois de horas*, a palavra se assemelha, mesmo no inglês, a estéril e a etéreo. A primeira acepção é inaceitável na arte, porque algo que ela tem o poder de fazer é fecundar e multiplicar; a segunda é tudo o que os artistas não querem, serem efêmeros e impalpáveis, eles desejam ser reconhecidos como imortais porque desejam vida eterna para suas produções artísticas. A arte garante perenidade não somente às obras, mas também a seus autores, que podem triunfar sobre o tempo graças à sua criação. A vida termina com a morte, mas não a arte, porque viver é diferente de criar. Para os artistas, a criação artística é uma aventura que nunca chega ao

fim: “a arte sempre pareceu ou condenada ou enfaticamente destinada a se opor radicalmente à vida” (ANDRADE/LAUB, 2018, p. 65).

Escrever é uma forma de transcender, incomparável a viver. Os imortais das academias, embora alguns não tenham onde caírem mortos, deixam seus legados materiais, alguns dedicados às exigências aristocráticas que valorizam a disciplina, a contenção e o isolamento, muitos trabalham durante toda uma vida para que suas obras ultrapassem suas mortes.

O filho, do romance de Laub, é fruto da construção do pai, e o pai é a criatura produzida pelo avô, mas a criação que ficará para a posteridade são suas escritas. Talvez eles sejam melhores artistas que sujeitos, viver é menos importante que criar. Sérgio Augusto de Andrade cita a *Teoria do romance*, que apresenta a diferença entre a subjetividade (arte) e o mundo (vida), fazendo relação com a peça *Axel*, de Auguste Villiers de L'Isle-Adam⁴² (1838-1889), na qual o protagonista passa a vida trabalhando e guardando em um cofre as páginas que escrevia. Este era seu tesouro, e, findada sua produção, não precisaria viver em um eterno e lento anticlímax, bastava se fechar em um castelo. Essa atitude não é uma fuga, mas uma posição privilegiada de onde se relaciona com a realidade, não é renúncia, mas re-visão.

Em *Diário da queda*, os descendentes sentem-se perdidos por não verem sentido em seguir os passos de seus ascendentes e duvidam entre viver a vida e viver a arte. Eles acabam por viverem a arte do modo que conseguem, apesar de suas vidas. Reconhecem-se como artistas além de sujeitos, e aceitam a condição de artefatos da vida real, rodeados por uma atmosfera que deles exige maleabilidade e transformação.

Sérgio Augusto comenta *Em busca do tempo perdido* (1913), de Marcel Proust, em que o personagem, metaforicamente, coloca em um dos pratos da balança a sua vida e em outro um pedaço de parede pintado, refletindo justamente sobre o peso da vida e o peso da arte. Qual deles se transformaria numa bagagem

⁴² Escritor francês, dramaturgo, poeta, com características, estrutura e temática, que o coloca entre os autores Simbolistas do século XIX, tais como o terror, o macabro, a tortura e a violência.

mais pesada? A arte desprezada por não atender aos padrões é a que sobrevive, a que for mais subversiva ao antigo e ao clássico e, ao mesmo tempo, ao atual. O sujeito morre, seus descendentes morrem, mas a arte permanece, suplanta o tempo. No filme de Scorsese, o personagem, ao se colocar dentro de uma escultura, consegue unir as duas coisas, ele permanecerá ali enquanto a obra sobreviver, mesmo que ele esteja morto. A arte leva dentro dela um espírito de resistência. Assim, os ladrões escolhem a arte, mesmo sem saber que dentro dela há um homem.

4.1.8 Lourenço Mutareli

Lourenço Mutareli (1964) é autor de quadrinhos, peças de teatro e romances, alguns adaptados para o cinema. Trabalhou com Maurício de Sousa e cursou a faculdade de Belas artes de São Paulo. Em entrevista, já afirmou que desconfia da memória, que esse assunto o consome por ser muito fictício, por isso, cada vez menos acredita em lembranças, para ele tudo é reconstruído, portanto, deve-se desconfiar da lembrança e da memória. Seu primeiro romance, *O cheiro do ralo* (2002), foi escrito em cinco dias, num feriado de carnaval, enquanto terminava outros trabalhos de ilustração e quadrinhos.

No *Anuário* há trechos de *Cadernos da vida provisória*, intercalados entre as páginas 70 e 89, são desenhos que o quadrinista põe no papel assim que surgem as ideias, independente se forem se tornar romances ou histórias em quadrinhos, é um registro natural e particular do autor.

A primeira imagem (p. 70-71) é de dois homens, um vestido de mulher dizendo que está pronto e o outro perguntando como está e para entrar quando for dado o sinal em cinco minutos. Provavelmente uma peça teatral, que pode simbolizar a cena social de hoje em que pessoas fingem ser o que não são, montam um personagem e representam um teatro fictício e hipócrita.

Na segunda imagem (p. 72), há um homem com fisionomia de gato e um senhor mais velho, enquanto o ser animalesco conta que um gatinho se estressava quando a comida de seu potinho acabava e ele não fazia ideia de que havia um saco imenso de ração no armário, o outro ri. A animalização do homem tem relação

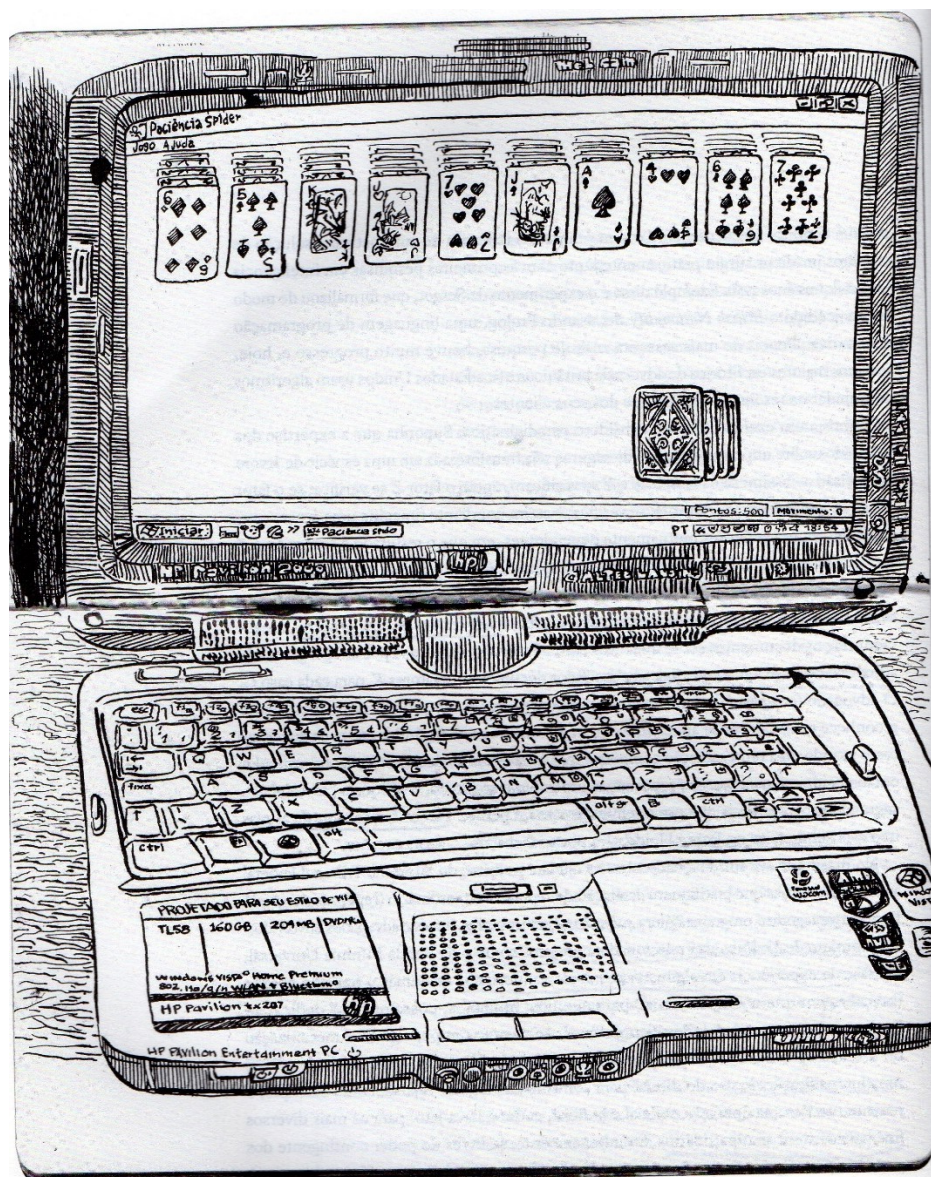
com o instinto de sobrevivência, com a busca de itens básicos, como comida por exemplo. O fato de muitas pessoas não terem acesso ao mínimo para uma vida digna, faz com que elas voltem aos seus instintos mais primários, anteriores ao formato de sociedade que temos hoje. Mas, enquanto há essa imensa desigualdade social e falta de conhecimento que poderia melhorar suas vidas, um homem ri, como muitos que não se importam com problemas sociais ou acham, erroneamente, que essas pessoas estão onde merecem.





A terceira imagem (p. 73) é uma espécie de cachorro que está pensando. Nesse pensamento há duas pessoas, uma está tocando o ombro e o peito da outra, parece que quem está tocando é uma mulher e quem está sendo tocado é um homem. No local onde deveria ser a cabeça dessas pessoas há um homem dentro de um vazio, um pergunta se ele sabe o que está destruindo e por que faz isso, o outro responde que sabe tudo, mas que por isso mesmo não consegue evitar, e ambos, aparentemente, roem as cabeças dessas figuras. Isso pode representar as pessoas que ficam se remoendo sem qualquer finalidade, que não conseguem fugir de suas aflições, o cachorro faz também referência ao instinto animal, mas aqui é

diferente, as funções estão deslocadas, pois o bicho tem em seus pensamentos representações humanas em suas mais íntimas dificuldades.



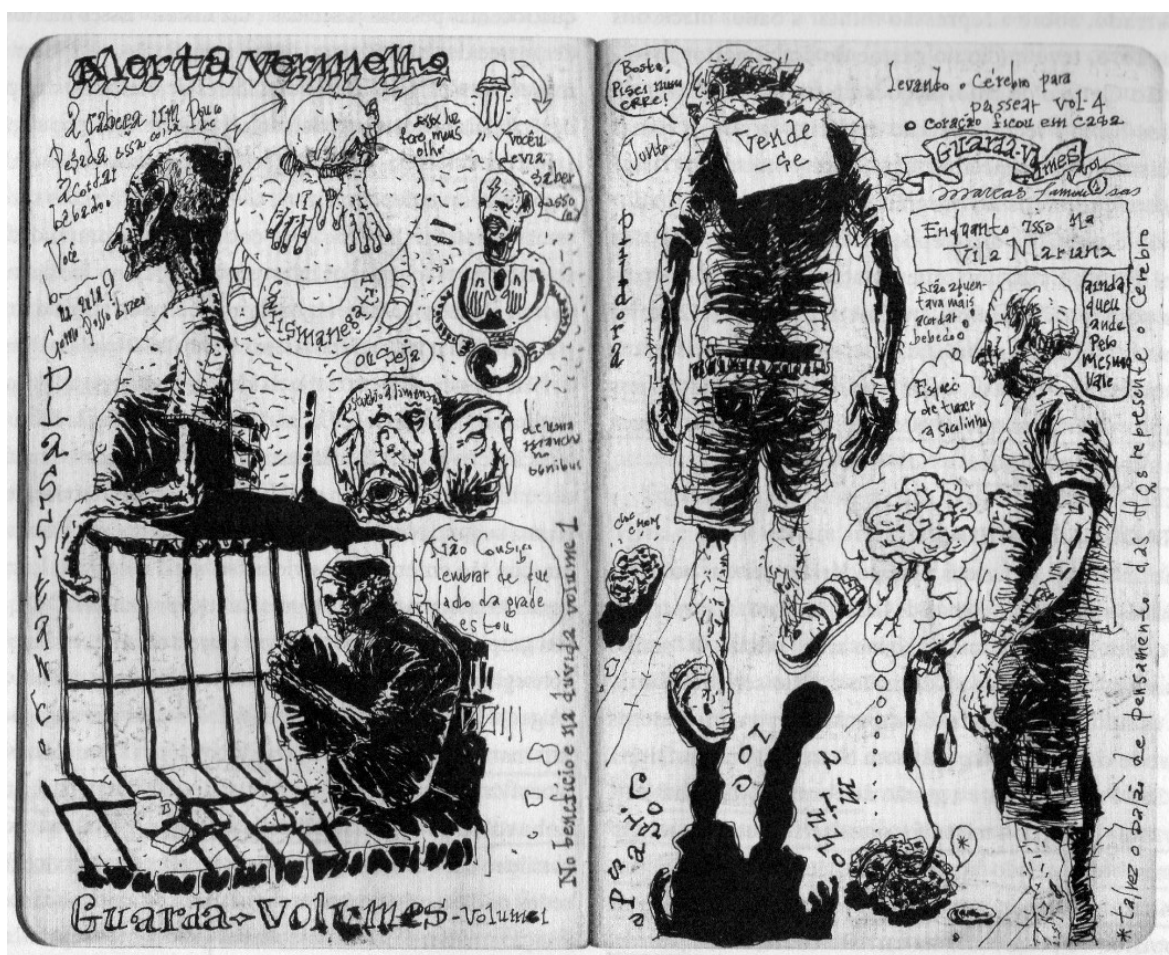
A próxima figura (p. 78) é um desenho de um computador ligado, na tela, um jogo com baralhos chamado “paciência spider”. Na etiqueta onde estão as informações sobre a máquina, está escrito “projetado para seu estilo de vida”. Podemos pensar duas coisas a respeito disso: a primeira é que, na correria de nosso cotidiano estressante, precisamos de muita paciência para sobreviver e suportar; a segunda é que estamos tão afundados em informação, e diante de tantas atrocidades que nos cercam, que, diariamente, muitos se resignam, fecham os olhos para a realidade e jogam como se nada estivesse acontecendo do lado de

fora do computador. A sociedade não pode mais decidir entre se omitir ou se manifestar, não é mais possível fingir que nada ocorre e que estamos isentos de participação.



A quinta figura (p. 79) é uma cena com um idoso deitado, três macacos estão com ele, há também um tipo de anão segurando uma placa e um homem usando máscara de palhaço sentado numa cadeira. A placa diz: “Tinha algo escrito, mas eu não conseguia ler. Registros de uma morte lenta”. O senhor deitado parece doente e afirma que será apenas uma letra. Os macacos conversam e dizem que o homem pode ser o que quiser. A cena parece representar um leito de morte no qual os macacos, como súditos, esperam o ancião dar seu último suspiro, deixando que ele pense que se sente mal apenas por causa do calor. Um dos macacos concorda que, no fundo, somos isso: letras. No final seremos somente letras em uma lápide. O ser aparentemente humano, sentado na cadeira, faz gestos com as mãos, mas não diz nada, o anão também nada diz. Os macacos parecem mais preparados psicologicamente para aceitar a morte, enquanto os humanos perdem a voz, inaptos diante da única certeza da vida: a morte. A máscara do palhaço tem uma fisionomia triste, ele se dobrou ao fim certo.

A próxima imagem (p. 86) divide-se em duas partes e é um misto de muitas informações diferentes sob o título “Alerta vermelho”. Há um homem preso que diz não saber de que lado da grade está: dentro ou fora. Um outro homem tem a cabeça pesada por acordar bêbado, assim a luz fere seus olhos, mas que ele devia saber que isso poderia acontecer, talvez por isso o subtítulo seja “No benefício da dúvida volume 1”. O homem está preso, mas seus pensamentos voam e a dúvida toma conta. A prisão pode ser uma representação das situações nas quais nos deparamos presos todos os dias, tomando as mesmas decisões das quais nos arrependemos, não obstante, por algum motivo, continuamos repetindo.



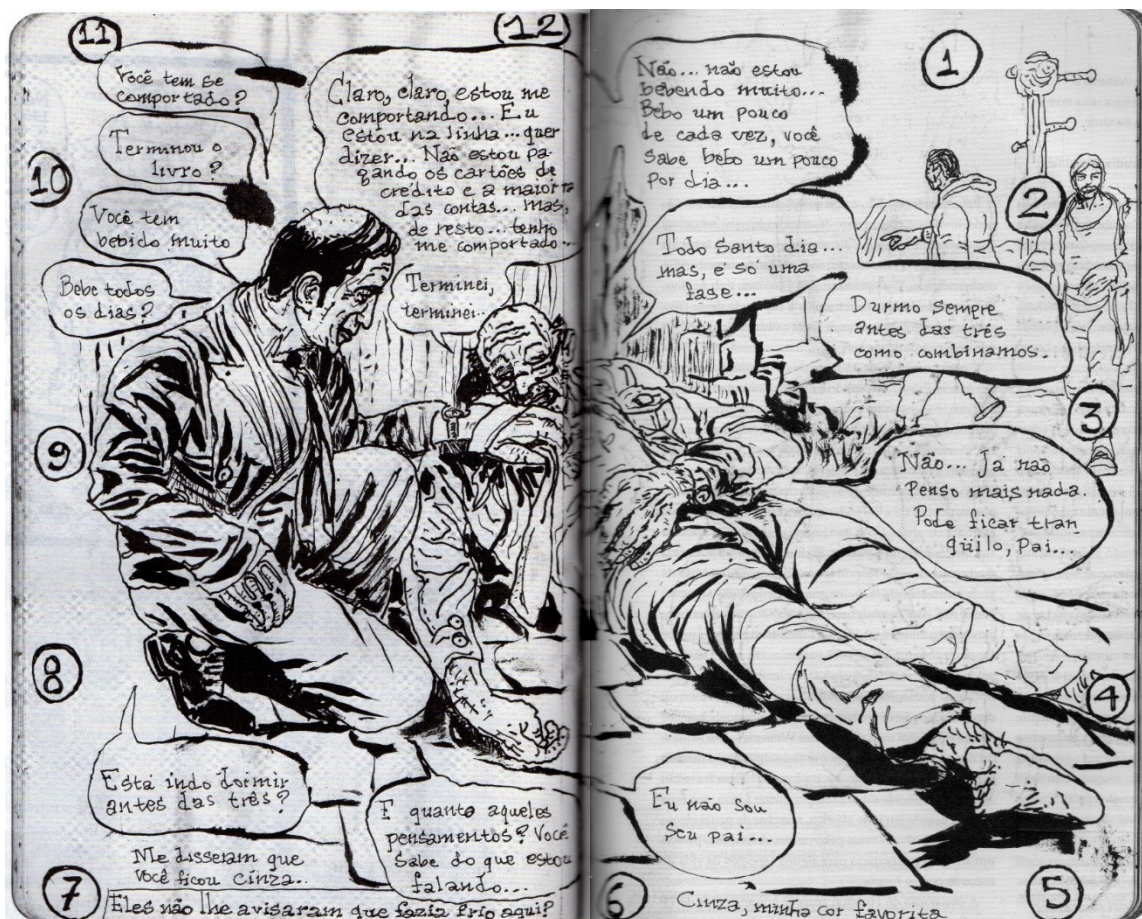
Na segunda parte da imagem um homem levanta e leva o cérebro para passear na Vila Mariana, como se este fosse um animal de estimação, mas se lembra de que não trouxe a sacolinha para recolher as merdas que o cérebro costuma fazer. Um outro homem caminha e reclama que pisou num “erre”, ou seria em fezes?, ele também parece levar um cérebro para passear, pois faz alguns

barulhos enquanto o homem grita: “junto”. O homem tem nas costas uma placa na qual está escrito “vende-se”. Isso pode simbolizar que quando abrimos mão de pensar e deixamos nosso conhecimento de lado, passamos a não valer mais nada e acabamos só produzindo dejetos. Enquanto isso, coisas importantes vão ficando pelo caminho, e o cérebro, na coleira, pensa que o balão das histórias em quadrinhos pode representar o cérebro. O conhecimento, acorrentado, fica desnortado e impossibilita o entendimento das situações que encontra pelo caminho. O homem, sem usar o poder de seu cérebro, anda “pelo vale da sombra da morte”, sem função, na escuridão, cerceado. Sem pensamento, esse sujeito preocupa-se apenas com os “erres” do caminho.

Na próxima imagem (p. 87), um médico e uma senhora conversam. Ela pergunta se tem apenas um simples caso de medicina e ele responde que não é um simples caso de medicina, mas um caso de medicina. Difícil saber sobre o que exatamente os dois falam, mas o médico afirma que não tem nada a ver com terror. Na página 89, um comentário do editor afirma que os desenhos de Mutarelli são “de certo modo, um registro biográfico em tempo real dos bons e maus momentos pessoais do artista”. Essa afirmação pode ser a relação que falta a esta cena: o autor esteve por dois anos sofrendo com depressão e ataques de pânico e encontrou no desenho uma forma de terapia. A conversa do médico, embora seja com uma mulher, pode ser referência aos problemas psicológicos pelos quais o autor passou, ele sofreu um falso sequestro por amigos para comemorar seu aniversário surpresa, e, mesmo que tenha sido uma armação de mau gosto, este fato o deixou verdadeiramente depressivo. E isso acontece na realidade com muitas pessoas vítimas da violência urbana, devido à má distribuição de renda, ao preconceito, à falta de oportunidades e o determinismo social pela inexistência de políticas públicas sérias que oportunizem a igualdade social.



O último desenho da coletânea de Lourenço é uma cena na qual um homem e um senhor conversam (p. 88-90), o homem está agachado e toca o peito do velho que está deitado no chão, aparentemente um morador de rua, o homem parece ser algum assistente social, pois pergunta se o idoso tem dormido e se tem bebido muito e se terminou o livro (do qual não sabemos o nome). O velho diz que dorme sempre antes das três, que bebe um pouco por dia e que é só uma fase. O homem também pergunta se o idoso tem tido “aqueles pensamentos”, a resposta é que ele não pensa mais nada e chama seu interlocutor de pai, esse responde que não é seu pai. Na parte inferior da cena há frases que fazem menção à cor cinza e ao frio que faz ali. As duas coisas remetem à tristeza e à solidão, pensando na situação do velho, é possível depreender que ele está à margem da sociedade, que lhe são negados os direitos básicos: saúde, moradia, alimentação. Pode referir-se à angústia do humano frente a tantas atribuições que impõe a si mesmo. Diante de códigos sociais politicamente corretos, o espírito humano é rendido ao robusto corpo das regras, exaurido e sem vitalidade, resta-lhe apenas a queda.



O Capitalismo aumenta as mazelas da sociedade, faz os ricos mais ricos e os pobres, miseráveis. O mínimo que esse senhor precisa é de tratamento psicológico para entender sua situação de marginalizado. Lourenço Mutarelli traz no *Anuário* diversas cenas aparentemente fragmentadas, mas que tratam de assuntos atuais e duros da sociedade, da política e da mercantilização da tragédia e do sofrimento.

Em *Diário da queda*, essas questões estão latentes, Laub troca de formato, modifica a autoria, mas continua tratando de temas caros na atualidade em seu *Anuário*. Há muito da produção de Lourenço no romance de Laub.

[...] O surrealismo tem se aproximado cada vez mais de uma resposta comunista. E isso significa: pessimismo total. Desconfiança quanto ao destino da literatura, desconfiança quanto ao destino da liberdade, desconfiança quanto aos rumos da história européia, e sobretudo uma desconfiança total em todo tipo de entendimento: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos. E uma confiança ilimitada apenas na indústria bélica e no

aperfeiçoamento da força aérea para fins pacíficos [...].
(BENJAMIN, 1986, p. 114)

As imagens de Mutarelli têm características Surrealistas⁴³ que se relacionam com pessimismo, pela estática da fadiga e do cansaço e de culturas que decaem pelo esvaziamento das instituições letradas. O Cubismo⁴⁴ e o Futurismo⁴⁵ serviram como bases para o Capitalismo, enquanto o primeiro foi empregado na indústria e na arquitetura, o segundo representou a aceleração e a caducidade: as pessoas perdiam sua força produtiva e tornavam-se resíduos por não poderem ser mortos nem absorvidos pelo sistema, essa situação gera uma obsolescência planejada na qual a força do trabalho com salário baixo é impulsionada pelo desemprego. Assim, parte da sociedade continua à margem porque por trás do populismo vem o capitalismo e pela conformação das maiorias sociais é que se mantêm as elites dominantes. Por isso mesmo é que devemos

⁴³Breton, ya en su Manifiesto surrealista (1924), en la medida que pretende trascender la realidad y defiende la expresión de la subjetividad individual y la verdad inconsciente del yo, se opone explícitamente al positivismo y al realismo, y critica en consecuencia esa tendencia narrativa en la que, además, encuentra numerosos tópicos en la caracterización psicológica de los personajes y no un análisis serio e individual de los mismos. (CALATRAVA, 2002, p. 30) La aparición del surrealismo bretoniano o el cubismo de Picasso, como en general la de todas las obras significativas de los nuevos movimientos estéticos, ofrecen ese alto grado de separación o distancia estética con respecto a lo esperable que, final y paulatinamente, provocan el cambio en el horizonte de expectativas y se integran en los nuevos horizontes, llegando incluso a poder integrarse en el canon. (CALATRAVA, 2002, p. 314)

⁴⁴A história do cubismo é marcada por alguns momentos que apresentam aspectos gerais comuns a quase todos os artistas do grupo. O primeiro momento é o que foi chamado de *cubismo analítico*. É o momento que sucede ao cubismo primitivo, ligado a aplanos simples, largos, volumétricos, que ainda transmitiam uma imagem disposta de certo modo em profundidade. O cubismo analítico tem início por volta do final de 1909: os planos simples e largos despedaçam-se num jogo de faces denso, contínuo, que quebra o objeto, desmembra-o em todas as suas partes, *analisa-o* enfim, fixando-o na superfície da tela, onde o relevo já está reduzido ao mínimo. Esse facetamento do objeto permite chegar à criação de um jogo rítmico diminuto e intenso, onde a cor às vezes se reduz à monocromia. A essa altura ocorre o momento do *cubismo sintético*. Alguns como Lhote, datam seu início do final de 1910, outros acreditam que ele tenha começado algum tempo depois. Elemento fundamental do cubismo sintético é a livre reconstituição da imagem do objeto definitivamente liberto da perspectiva: o objeto não é mais analisado e desmembrado em todas as suas partes constitutivas, mas resumido em sua fisionomia essencial, sem nenhuma sujeição às regras de imitação. A síntese se dá levando em consideração todas ou apenas algumas partes do objeto, que aparecem no plano da tela em todos os seus lados. (DE MICHELI, 2004, p. 184-185)

⁴⁵En 1915 surgió el Círculo Lingüístico de Moscú en torno a las fuertes personalidades de Jakobson, Tomashevski y Brik, en estrecho contacto con las experiencias del grupo futurista encabezado por Maiakovski. Al año siguiente Shklovski, Eichenbaum y otros dieron vida en San Petersburgo a la Sociedad para el estudio del lenguaje poético (Opojaz). Este grupo y el anterior actuaron en estrecha colaboración, aunque los intereses del Círculo de Moscú fuesen sobre todo lingüísticos y los de la Opojaz más estrictamente literarios. Así, los formalistas rusos elaboraron una vasta producción teórica que atendió a cuestiones como la literariedad, el extrañamiento, el ritmo versal, los motivos, estratos y técnicas narrativas y otros numerosos conceptos, muchos de ellos aún de gran vigencia y validez en la actualidad. (CALATRAVA, 2002, p. 381-382)

olhar para trás para conseguirmos avançar, somente quando entendemos de onde viemos é que conseguiremos transformar a vida passada em sintoma, abrindo outros caminhos e iluminando o futuro.

Nos *Cadernos* está clara essa relação, enquanto a sociedade coisifica o homem, humaniza a coisa, o sujeito torna-se objeto inexistente e desqualificado, por isso as imagens estão sem cor, estão também sem esperança, apresentam uma dialética de interrupção com caráter parasitário e polarizado, lembrando o personagem de *A metamorfose*⁴⁶. É uma faísca do sem-sentido, do não-saber, somente no uso singular do estético, como o faz Lourenço, é que o sujeito poderá então se constituir, ao fazer reflexões e experiências sobre o ser, abre-se uma série de possibilidades e deixa de cumprir apenas o papel de espectador. Nessas situações apresentadas, as imagens estão vinculadas à morte, carregando em si seu próprio transpassamento, numa autofantasmagorização, o autor nos convida a refletir a polarização entre a politização da arte e a estatização da violência, que pretendem apenas esgotar o sentido das imagens. Pelo contrário, devemos experimentar uma sensibilidade radical sem prendermo-nos a formalismos e paradigmas.

Eu, autora dessa tese, ainda não vivi muito, mas dos meus quase quarenta anos, nunca antes tive uma visão tão pessimista em relação à humanidade. Quando jovens prezamos o imediato, a velocidade, sem nos preocuparmos com o futuro, mas, depois de um tempo, sentimo-nos sobrecarregados e desesperançosos, como os personagens de Mutarelli. Carlos Drummond de Andrade, em *Os Ombros Suportam o Mundo* (1940), já demonstrava essa visão pessimista e de soterramento:

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.
Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor.
Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.

⁴⁶ *A metamorfose* de Kafka foi publicada em 1915 e conta a história de Gregor Samsa, que sustenta sua família e paga as dívidas dos pais, um dia ele acorda metamorfoseado num inseto monstruoso, descrito como um inseto gigante, parecido com uma barata. O livro descreve as dificuldades iniciais de Gregor na nova forma, mas ele não está preocupado com sua transformação, mas sim com o fato de ter que ir trabalhar naquela condição.

E o coração está seco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.
És todo certeza, já não sabes sofrer.
E nada esperas de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?
Teus ombros suportam o mundo
e ele não pesa mais que a mão de uma criança.
As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios
provam apenas que a vida prossegue
e nem todos se libertaram ainda.
Alguns, achando bárbaro o espetáculo
prefeririam (os delicados) morrer.
Chegou um tempo em que não adianta morrer.
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação. (ANDRADE, 2012, p. 33)

O poema parece uma epígrafe para as imagens de Lourenço Mutarelli: não há esperança. Nossos representantes não nos representam, não são o espelho de nossas ideias, ao contrário, alguns dos últimos eleitos nos fazem apenas sentir vergonha. O mundo está cercado pela fome e pela miséria, e agora, com a pandemia, os já desgraçados são os que mais sofrem, sem emprego, sem dinheiro, sem saúde e até mesmo sem morte. O Governo Federal criou um auxílio emergencial⁴⁷, uma esmola institucionalizada, que na verdade é apenas uma ação eleitoreira que visa a garantia de mais quatro anos de preconceito, homofobia e fascismo. O pior é que muitos eleitores vão se deixar levar por meros trocados e venderão seu voto com a falsa ideia de que o governo está realmente preocupado com o cidadão pobre. Essa é a prova mais clara do pessimismo e da desesperança. É por isso que, em *Diário da queda*, o avô se mata, o pai é infeliz e o filho é

⁴⁷ O auxílio emergencial aprovado pelo Congresso Nacional e sancionado pela Presidência da República é um benefício de R\$ 600 para garantir uma renda mínima aos brasileiros em situação mais vulnerável durante a pandemia do Covid-19 (novo coronavírus), já que muitas atividades econômicas foram gravemente afetadas pela crise. As pessoas que fazem parte do cadastro de Microempreendedores Individuais (MEI), os contribuintes individuais do INSS, autônomos e trabalhadores informais que não recebem nenhum outro benefício do Governo Federal (com exceção do Bolsa Família) estão aptos a receber o benefício. A pessoa também precisa ter mais de 18 anos, não ter emprego formal, ser de família com renda mensal per capita (por pessoa) de até meio salário mínimo (R\$ 522,50) ou renda familiar mensal total de até três salários mínimos (R\$ 3.135), além de não ter tido rendimentos tributáveis, em 2018, acima de R\$ 28.559,70 (ou seja, que não precisou declarar Imposto de Renda em 2018). Desde que atenda às regras do Auxílio, quem já está cadastrado no Cadastro Único, ou recebe o benefício Bolsa Família, receberá o auxílio emergencial automaticamente, sem precisar se cadastrar. Disponível em <https://www.gov.br/cidadania/pt-br/servicos/auxilio-emergencial> consultado em 22/10/2020.

alcoólatra e violento, eles estão sem rumo, travados, como os personagens de Mutarelli, como os personagens de Drummond, como nós, nada realmente mudou.

Nosso “Messias” é um ignorante fascista, um homem sem projetos, incompetente, uma sombra de seus apoiadores. No romance de Laub, o Messias é o bebê que a esposa espera, o símbolo da esperança e da renovação, mas o livro acaba antes de seu nascimento e, no *Anuário*, o que aparecem são as comprovações de que algo deu errado no meio desse caminho. Não houve melhora, pelo contrário, as imagens de Mutarelli mostram como a animalidade instintiva do homem tomou o lugar da compaixão e da empatia. É a necrose da ética e da moral que dramatiza a ambiguidade da lei da vida e escancara a miserabilidade do humano inarmonioso e desproporcionado, isolado e deformado em seu caráter. Eleitos de direita, contrários ao socialismo e a favor do capitalismo, são a marca de uma sociedade doente e sórdida, que se diz cristã e familiar, mas que se coloca contra o aborto e, ao mesmo tempo, afirmam que bandido bom é bandido morto, sem atentar que grande parte desses marginais são justamente aqueles bebês que as mulheres pobres e negras de periferia queriam abortar por terem certeza da impossibilidade de dar uma vida digna para suas crianças.

4.1.9 Claudia Rankine

Claudia Rankine (1963) é uma poeta jamaicana e ativista dos direitos dos negros nos EUA, seu texto no *Anuário* é *Grafite sobre um fundo muito branco* (p. 90-92, 94-95), um artigo sobre a incompreensão a respeito das atitudes da tenista Serena Williams. O título já diz muito: o grafite é a arte das ruas, dos pobres, dos negros, que contrasta com o fundo branco de muros, fachadas, viadutos, modificados após a concepção dos desenhos. O artigo é traduzido por Stephanie Borges (1984), carioca, formada em comunicação, poetiza e jornalista. E é acompanhado por uma foto, os créditos desta são de Arnaldo Fiaschi para o *Estadão*, não há informações sobre a data e local. A imagem apresenta uma arquibancada repleta de pessoas, pelo figurino, provavelmente é da década de 1970. O fotógrafo faleceu em 2014.

O texto traz, mais uma vez no *Anuário*, a temática racial. A autora começa citando Henessy Youngman, personagem criado por Jayson Musson, ele faz vídeos na internet misturando linguagem de gosto duvidoso com críticas de arte, geralmente relacionadas ao preconceito que impera nesse meio. Rankine menciona Musson em virtude dos conselhos que esse dá a artistas negros no sentido de utilizarem a questão racial como um trunfo em prol do espetáculo midiático, canalizando a raiva histórica por causa da cor da pele para se afirmarem. O que a autora questiona é que não há visibilidade grande suficiente capaz de encobrir a percepção secular dos brancos sobre os negros.



Serena Williams, citada por Rankine, é a prova dessa teoria: campeã, famosa, sempre exposta aos holofotes. E, ainda assim, vítima de preconceito. Os negros foram por tanto tempo subjugados que aprenderam também a não expor a raiva por sua injusta condição. Os brancos, já acostumados com esse comportamento servil, não toleram outra forma de expressão diferente desta a qual estão habituados. Por mais que ninguém assuma isso externamente, é facilmente percebível. A tenista, cansada de tanta injustiça, chega a seu limite e, de maneira aparentemente insana, externando, por meio de xingamentos, todos os longos anos de raiva contida.

O tênis sempre foi um esporte da elite branca. Existir uma atleta negra de destaque pela qualidade técnica, não é o ideal almejado pela classe dominante. Embora não declaradamente, essa elite frustra e amarga a decepção de perder para uma negra. A autora cita uma frase de Zora Neale Hurston, para iluminar sua posição a respeito: “eu me sinto mais negra quando jogada contra um fundo muito branco” (p. 90). A raiva dos negros, guardada por centenas de anos, é totalmente compreensiva, já a raiva dos brancos por serem obrigados a tolerar uma diva negra do esporte é, no mínimo, chocante. Ela continua destoando, despertencente, clandestina, haja vista a parcialidade de juízas que apitaram arbitrariamente contra Serena, para manter, mais uma vez, a negra em seu devido lugar:

[...] o corpo tem memória. A carroça física puxa mais que o próprio peso. O corpo é o limite que cada falta questionável atravessa até a consciência – toda a resiliência ilimitada, convicta e inconfundível não apaga os momentos pelos quais passamos, ainda que sejamos eternamente estúpidas e infinitamente otimistas, independentemente do quanto estamos preparadas para estarmos dentro do jogo, no meio, ser parte dele. (RANKINE/LAUB, 2018, p. 91)

No momento em que Serena perde a paciência com a juíza de linha, cinco anos após ter perdido o US Open, também por errôneas marcações, ela provavelmente se lembra da situação anterior e explode no que deveria ter sido dito cinco anos atrás. Novamente ela é mal interpretada, ninguém pode se colocar no lugar dela para perceber que esse não é um momento de insanidade, mas de alforria. Assim, o comitê a puniu após ofender a árbitra. Sobre isso, Claudia Rankine é enfática:

Talvez a decisão do comitê esteja relacionada apenas ao contexto, embora contexto não seja significado. É um evento público assistido em casas pelo mundo inteiro. De qualquer maneira, é difícil não pensar que, se Serena perdeu o contexto ao abandonar todas as regras de civilidade, pode ser porque o seu corpo, aprisionado por um imaginário racial, aprisionado pela descrença – que faz parte de ser negra na América - , está sendo governado não pela partida de tênis da qual ela participa, mas por um relacionamento fracassado que tinha se comprometido a funcionar de acordo com as regras. Talvez seja essa a sensação que o racismo desperta, não importa o contexto – de uma hora para outra as regras que todo mundo segue para jogar não valem para você, e apontar isso aos gritos de “eu juro por Deus!” é ser chamada de louca, insana, maluca. Sem espírito esportivo. (RANKINE/LAUB, 2018, p. 92)

Essa sensação de que as regras servem apenas para os brancos ronda todos os excluídos, a lei serve para absolver uns e punir outros. Os contextos sociais, que deveriam servir como atenuantes, são vistos como agravantes. Não é suficiente o fato de ser negro, e muitas vezes pobre, há também o cumulativo de ser criminalizado por sua condição, frequentemente social. Esse tipo de preconceito sempre existiu e por diversas vezes saltou aos olhos: durante trezentos anos de escravidão, ou ainda, de modo análogo, durante a Segunda Guerra Mundial. Os judeus não eram negros, mas também não eram a “raça pura” que Hitler idealizara. O pior é saber que nos dois casos, tudo estava dentro da legalidade, havia leis, decretos, autorizações. Era um tipo de crime bem organizado sob a supervisão do Estado, com o apoio “moral” de grande parte da elite dominante.

Como julgar o comportamento de injustiçados historicamente. O corpo, tanto de negros como de judeus, tem memória e chegou ao limite. Diante de tantas tentativas de apagamento, há necessidade de afirmar presença. Por isso a explosão de Serena Williams, por isso João, o único personagem com nome do romance de Laub, sofre a punição pelo crime de seus antepassados. Por ser não-judeu, ele é a representação do antissemitismo.

Ao tentar se impor como judeu, o filho é estilhaçado psicologicamente. Ele, como Serena, confronta a injustiça fazendo “uma cena”: agride o pai por não conseguir conviver com a culpa de ter agredido o amigo. Quando muda de escola e é agredido por João, o filho sofre por perceber que historicamente nada mudou, ele continua sendo o judeu perseguido por ser diferente. Serena percebe, depois de tantas tentativas, que há uma opinião pública sobre ela, e que nenhuma mudança em seu comportamento será capaz de mudar sua “aparência de crioula raivosa” (RANKINE/LAUB, 2018, p. 95), contrastando com “a imagem sorridente da loura e boazinha Wozniacki posando como a melhor jogadora de tênis de todos os tempos” (RANKINE/LAUB, 2018, p. 95), da elite dominante. Finalmente, nada realmente mudou.

É possível entender que a temporalidade do pai é deslocada, deve-se levar em conta interligações culturais e entrelaçamento transnacional, estratégia fundamental para a política da memória, que pode causar sofrimento, como do avô,

ou ressentimento, como do pai. Encontrar a verdade, histórica para o pai e para o filho, é essencial para remontar a memória e para vislumbrar um futuro. Andreas Huyssen, relativiza essa preocupação com o modelamento da memória: “qualquer passado pode ser usado, transformado em mercadoria, distorcido, comercializado, reelaborado, deslocado, indiciado, processado, julgado e, é claro, esquecido” (HUYSSSEN, 2014, p.177).

A família sempre evitou as discussões em torno do Genocídio. O pai e o filho esperavam encontrar nos volumes do avô marcas de depoimento, de testemunho, como se o avô respondesse a um interrogatório, mas há vários pontos cegos que produzem choques competitivos entre campos da memória, que findam por mostrar as lembranças traumáticas como palimpsestos.

Nesses palimpsestos da memória, um passado local ou nacional se aproxima de outros passados lembrados, ou até se funde com eles, sendo estes reescritos e usados de diversas maneiras. Nesse processo, geram-se novos tipos de constelações mnêmicas transnacionais que, em sua maioria, têm permanecido sob o olhar da consciência crítica. [...] muitas vezes resultando em choques hostis entre memórias rivais, e não num entrelaçamento de campos divergentes da memória. (HUYSSSEN, 2014, p. 178)

As lembranças dos descendentes estão sob o olhar específico de cada interesse pessoal, fazendo com que a memória esteja sempre em conflito constante com o tempo. É necessário abandonar o conceito de memória coletiva como um ideal. Assim, o filho molda uma retrospectiva do próprio passado, a fim de compreender também o passado de seus antepassados. Entrelaçando sua memória com a do pai e do avô e suscitando batalhas entre passados diferentes separados pelo espaço e pelo tempo, sob o prisma do presente.

[...] A memória é sempre o passado presente, o passado comemorado e produzido no presente, que inclui, de forma invariável, pontos cegos e evasões. A memória, portanto, nunca é neutra. [...] (HUYSSSEN, 2014, p. 181)

O pai, embora não tenha vivido os horrores da guerra, identifica-se afetivamente com os judeus. A memória dos sobreviventes subrepõe sobre a memória do pai, e principalmente, sobre a do avô. O pai procura ampliar seu sofrimento traumático, globalizado com a memória do Genocídio, mas não há nada

que se compare. Equiparar as diferenças históricas e factuais pode banalizar o discurso das vítimas, por isso as histórias dos três personagens devem ser levantadas e reconhecidas em suas especificidades e a prática narrativa servirá como representação metafórica do trauma histórico. A respeito dessa transposição representacional:

[...] Quando a memória do Holocausto migra para outros contextos, será que há transposição de narrativas completas e abrangentes, ou apenas de citações dispersas, fragmentos, material visual e documental limitado, que é invocado vez após outra e circula nos meios de comunicação? [...] (HUYSSSEN, 2014, p. 186)

A fim de inibir a memória transnacional presa apenas a uma visão mnêmica e representacional, o filho revisita o passado. Por meio da rememoração e criação artística possibilita modificar a memória implantada pela mídia como autêntica e que não foi transmitida oralmente pelo avô. Em *Diário da queda*, o Genocídio explica alegoricamente os demais traumas recorrentes na vida dos descendentes, como uma lente para perceber e entender os demais ciclos de violência.

Assim, interpreta-se o passado pelo prisma das lutas atuais. Como o preconceito, a discriminação social e a xenofobia contra imigrantes. A memória tende a ligar-se à justiça e aos direitos humanos, estes, por sua vez, devem ser embasados na memória e na história porque a memória traumática não pode ser uma prática oca.

[...] Os problemas típicos que ligam entre si os diferentes passados não são exclusivamente o genocídio, mas a tortura, os campos de detenção, os massacres do Estado e o racismo, bem como as atitudes sociais de desviar os olhos, não querer saber, esquecer, reprimir, colaborar e tirar proveito da situação. (HUYSSSEN, 2014, p. 193)

Desassociando ressentimentos e memória, todos têm direito às lembranças, sem manipulação, sem romantizar, se opondo às influências, para impedir a dominação cultural e a parcialidade jurídica e garantir os direitos individuais, embora não haja autonomia fora das relações sociais, e sim o confronto dos direitos de um grupo com outro. E é isso que Serena Williams, Claudia Rankine e os protagonistas de *Diário da queda* têm em comum.

4.1.10 Paulo Scott

Paulo Scott (1966) é natural de Porto Alegre, publicou romances, contos e poesias, recebendo diversos prêmios. Após morar vários anos no litoral catarinense, o autor fixou residência em São Paulo. Ele acaba de lançar seu quinto romance *Marrom e amarelo* (2019), no qual trata de conflitos étnico-raciais entre dois irmãos, filhos de um negro, mas que têm cores de pele diferentes. Essa diferença suscita discussões das quais o autor já faz parte há bastante tempo. Scott é conhecido por palestrar sobre essa temática, ele é ativista antirracismo.

Seu texto, *Kerexu* (p. 96), no *Anuário*, faz total relação com a declaração apavorante proferida pelo procurador Ricardo Albuquerque, do Ministério Público do Estado do Pará, que afirmou em 26/11/2019 que a escravidão de africanos, no Brasil, só aconteceu porque “o índio não gosta de trabalhar, que eles preferiam morrer do que cavar mina e plantar para os portugueses” e que, desse modo, “não tem nenhuma dívida com quilombolas”. Para um homem formado em Direito, conhecedor (teoricamente) das leis, é inadmissível esse tipo preconceituoso de comentário. Ele desconhece a história do Brasil, ou vive numa redoma elitizada. Como esperar que um procurador faça valer a justiça com esse pensamento racista.

O relato autobiográfico de Paulo Scott narra sua experiência na aldeia indígena, no Morro dos Cavalos, município de Palhoça. Ele conheceu Eunice Antunes (*Kerexu Yxapyry* em Guarani), durante sua participação no festival Garopa Literária, na segunda edição em 2018, na cidade de Garopaba. O evento foi idealizado pela esposa de Paulo, Morgana Kretzmann. *Kerexu* é a cacique de uma das aldeias do Morro dos Cavalos, como várias que têm rompido o paradigma das lideranças masculinas (após sua mãe ter sido atacada e tido sua mão amputada), ela milita pela melhora nas condições das aldeias, a qualidade do ensino na comunidade e a aproximação entre indígenas e não-indígenas no conjunto de aldeias onde vivem cerca de trezentas pessoas. Embora haja grande interesse da cacica em estreitar laços com os brancos, estes ainda, mesmo frequentando as aldeias, sentem-se desencaixados, tanto quanto o próprio Scott.

Kerexu foi a primeira cacica mulher reconhecida no Brasil, filiou-se ao PSOL e candidatou-se em 2018 à deputada federal. Licenciada em Intercultura Indígena, cursou também o magistério bilíngue. Mesmo com a agressão à mãe, as perseguições, ameaças e protestos violentos, a cacica faz questão de entender as leis do mundo não-indígena para ajudar sua comunidade.

O ano de 2019 foi marcado por grandes incêndios na Amazônia, a cacique, em entrevista, afirmou que a política do novo presidente promove a impunidade de quem faz queimadas e ameaça indígenas, muitos foram mortos em plena luz do dia e os culpados não foram encontrados. No texto de Paulo há referência à questão de demarcação de terras impedida por uma ação do governo de Santa Catarina. O autor não compreende os argumentos do Estado:

[...] O que me apreço injustificado, e inconstitucional, é o fato de um governo que, mesmo representando em parte um modo de pensar e agir bastante sectário conformado com uma parcela social, com certeza minoritária, que há muitas décadas sonha com um estado o menos caboclo, o menos pardo, o menos preto, o menos indígena possível, é um governo de uma região considerada das melhores do país, blindada contra a crise econômica atual, e que deveria minimizar conflitos – superá-los, patrocinar o bem-estar de todos em seu território – e não promovê-los. (SCOTT/LAUB, 2018, p. 98)

No século XVIII, os açorianos vieram à antiga Nossa Senhora do Desterro (hoje Florianópolis) buscando prosperidade, mas sem auxílio da coroa portuguesa, ficaram abandonados à própria sorte, ressentidos com a mudança. Naquele século, os portugueses eram os clandestinos na ilha catarinense, sentiram na pele a exclusão, porém, seus descendentes hoje sentem-se donos da terra no entorno e autorizados a expulsar os indígenas. Paradoxo parecido com o encontrado no mito de Teiniaguá do qual tratarei adiante. Os excluídos lutam por espaço e quando conseguem, tornam-se eles os excludores. Assim, Paulo Scott conclui:

[...] O Estado que deveria proteger os povos indígenas, os que já estavam neste continente quando os invasores portugueses chegaram, acaba se colocando contra eles, e sendo também mais um dos seus vilões [...]. (SCOTT/LAUB, 2018, p. 98)

Em *Diário da queda*, mesmo João frequentando a escola judaica há bastante tempo, e realizando seu *bar mitzvah*⁴⁸, ainda assim, seu mundo continua distante do mundo do narrador judeu. Ao mudar de escola, João passa a ser o excludente, não permitindo que o colega se integre ao novo local, agora este é o excluído. Scott faz a mesma reflexão em relação ao mundo dos indígenas: “o mundo dele continua muito distante do meu” (SCOTT/LAUB, 2018, p. 99).

Michel Laub trata, ao eleger os escolhidos para o anuário, dos excluídos. No romance isso ocorre de forma semelhante, o avô é um excluído, o pai também, e o filho está sob os desígnios dessas exclusões. O sobrevivente do campo de concentração (avô), o órfão de um suicida (pai), o alcoólatra fracassado (filho), todos eles representantes de uma periferia, não social, mas individual, não se incluem porque não encontram em seu meio empatia ou parceria, pessoas que compartilhem das mesmas marginalizações.

[...] O eu que projeta compulsivamente não pode projetar senão a própria infelicidade, cujos motivos se encontram dentro dele mesmo, mas dos quais se encontra separado em sua falta de reflexão. Por isso os produtos da falsa projeção, os esquemas estereotipados do pensamento e da realidade, são os mesmos da desgraça. Para o ego que se afunda no abismo de sua falta do sentido, os objetos tornam-se as alegorias de sua perdição encerrando o sentido de sua própria queda. (ADORNO E HORKHEIMER, 2014, s/p)

O filho se percebe perpetuador da agressividade do pai ao machucar João e depois ao sofrer intolerância na nova escola. A violência não se justifica e termina diante do direito do outro. Assim “soberano é o ponto de indiferença entre violência e direito, o limiar em que a violência transpassa em direito e o direito em violência” (AGAMBEN, 2002, p. 38). Nascido da violência histórica, as fronteiras que conhecia e davam a sensação de proteção são imaginárias – Auschwitz, escola, sinagoga. Em parte alguma há a sensação de segurança, uma vez que ela foi perdida em algum momento. Pelo avô no campo de concentração, pelo pai em seu próprio lar

⁴⁸ Bar mitzvah: Na tradição judaica, cerimônia para menino com cerca de doze anos quando assume as responsabilidades religiosas. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/bar%20mitzvah/> acesso em 28/06/2021

e pelo filho no aniversário (neste caso, a agressão é infligida por ele mesmo). Essa sensação de insegurança nunca se esvanece no avô, aos poucos se enfraquece no pai e somente é superada pelo filho quando este se torna vítima. Ele é recalçado, agressivo, alcoólatra, suas origens não o tornaram um homem honrado. Ele leva a obediência ao pai ao limite, se vê recalçado num eterno rancor. A paranoia do pai o leva ao extremo, assimilando o ódio e desejo de destruição que sempre o alimentaram, assim seu alívio se dá por meio da agressão. Agindo como muitas pessoas que crescem nesse ambiente e

[...] rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época. (BENJAMIN, 1994, p. 116)

O filho deve perceber que a única forma de superar seus traumas, frustrações e arrependimentos é olhar para o futuro e deixar para trás o passado. Há uma tentativa de mudança com sua aproximação do colega João, mas ao sentir na pele o que o colega sentia, acaba colocando de lado suas convicções e prefere beber a resolver seus recalques. Ele está doente e em vez de pedir ajuda, se nutre dos elementos corrosivos que sempre o cercaram e dos quais tanto tentou se desvencilhar.

Segundo a teoria psicanalítica, a projeção patológica consiste substancialmente na transferência para o objeto dos impulsos socialmente condenados do sujeito. Sob a pressão do superego, o ego projeta no mundo exterior, como intenções más, os impulsos agressivos que provêm do id e que, por causa de sua força, constituem uma ameaça para ele próprio [...]. (ADORNO E HORKHEIMER, 2014, s/p)

Ao desistir de mudar, o filho se torna uma ameaça para si e para os outros. A agressividade o acompanha até a vida adulta, casa-se várias vezes sem conseguir ser feliz e agride sua esposa depois de se embriagar. Para ele, o humano perde o valor de maneira semelhante ao que aconteceu à vida do avô no campo de concentração. Torna-se espelho do que sempre foi e condenado por seus antepassados. Sua passagem para o presente e para atualidade cobrou um preço muito alto.

[...] abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual” [...]. (BENJAMIN, 1994, p. 119)

O filho cresceu ouvindo as histórias do pai sobre o avô, assim, ele não vê outro caminho senão o da repetição, conservada nos estereótipos imputados pelo pai, aquele é adepto das crenças deste, não por paixão, mas por obrigação. Seu pensamento é semelhante a esse:

Agora, como tentar pensar um lugar fora desse círculo de fixação e de identificação? Não temos que pedir desculpas quando, por sorte, não somos os herdeiros diretos de um massacre [...]. (GAGNEBIN, 2006, p. 56)

Há nesse personagem um eu que quer fazer diferente e um não eu que resiste e subjuga-se às imposições do pai. De tanto conviver com as convicções do pai, ele não sabe mais se o que sente é de si próprio ou uma projeção do ódio que sempre viu no pai. Este sempre deixou claras suas ideias em relação aos antisemitas, do quanto os judeus foram maltratados, violentados, mortos, e essa imagem de violência acaba se incrustando na personalidade do filho. Ele enfrenta o pai e afirma que vai mudar de escola, vai para um colégio normal. Na anterior ele pertencia ao bando, quando muda de escola fica fora do bando e acaba invertendo seu papel com João, agora ele é o diferente, o excluído e percebe que o pai tinha um pouco de razão ao mantê-lo em uma escola judaica, pois sabia que sofreria preconceito.

26. Poderia ser como com o colega da primeira semana, João vendo em mim a chance de se afirmar novamente, e agora ele era mais forte que eu e tinha mais amigos e eu era o único judeu no prédio e seria fácil juntar a oitava série e o primeiro grau inteiro para vê-lo me arrastar para o centro do pátio, e na escola nova havia um tanque de areia estrategicamente posto ali, e acho até que isso é obrigatório na planta arquitetônica de qualquer escola, um lugar onde se possa enterrar alguém até o pescoço, onde se possa pisar e chutar alguém mais fraco que está caído e há muito desistiu de se defender, mas eu não esperaria que João reagisse assim. Eu o conhecia o suficiente para saber que ele não reagiria assim [...]. (LAUB, 2011, p. 88-89)

O pródigo é resgatado ao bando novamente quando fica adulto e volta à casa do pai, mas isso somente ocorre após muitas vicissitudes, muito sofrimento

até encontrar a si mesmo e se entender. O filho sente culpa e vergonha, como o avô, mas por ser o carrasco, não a vítima. Ele cresceu infeliz e deslocado do mundo familiar e é por isso que agride o colega. Semelhantemente, os indígenas do texto de Paulo Scott, que deveriam sentir-se protegidos em seu lar, são tratados como invasores, estorvos, deslocados em sua própria terra.

4.1.11 Angélica Freitas

O poema *pagando uma conta no banco* (p. 101) é escrito por Angélica Freitas. Nascida em 1973, em Pelotas, já teve seus poemas traduzidos para diversas línguas. Em 2006, uma de suas coletâneas foi organizada e traduzida por Cristian De Nápoli, escritor argentino, com o título *Cuatro poetas recientes del Brasil*. A autora é também editora e tradutora. Foi traduzida na Espanha, México, Estados Unidos, Alemanha, França. Em 2008, foi convidada para o Festival de Poesia de Berlim, dedicado totalmente à língua portuguesa. Trabalha na revista “Modo de usar & co”, juntamente com Fabiano Calixto, Marília Garcia e Ricardo Domeneck. Escreveu *Rilke Shake* (2007), *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), *Guadalupe: uma roadtrip* (2012). Em Lisboa, seus poemas foram publicados no livro *A poesia andando – 13 poetas do Brasil* (2008).

No poema do *Anuário*, um assunto incomum na lírica é trazido à tona: o dinheiro. O capitalismo, há mais de um século, tem sido a opção e também o martírio da maior parte das sociedades. O eu-lírico reflete sobre a dependência do dinheiro e a incoerência de se viver em função dele. E se questiona se os animais são aqueles estampados nas notas ou o próprio homem, que se sujeita à manipulação do capital. O dinheiro, que serviria para comprar tudo o que se quisesse e precisasse, esbarra no fato de a distribuição de renda não acontecer de forma igualitária e muitas coisas permanecem desconhecidas, como os animais nas cédulas que o eu-lírico só conhece pelas estampas.

O título pode ser visto como uma metáfora do quanto as pessoas estão pagando, não somente em dinheiro, para sobreviver. O fato de o eu-lírico admitir que precisa entregar as notas e que de lá sairá apenas com um recibo, mostra a insignificância do ser humano diante de uma sociedade capitalista. Ele vive para pagar contas e o que recebe é apenas um comprovante, uma autorização para

continuar existindo legalmente, sendo mais um número. A esse respeito, Benjamin reflete com esperança: “possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia retribua com juros e com os juros dos juros” (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Estruturalmente, o poema é composto por seis estrofes, totalizando dezessete versos, sem métrica e sem rimas. O poema está em terceira pessoa, o eu-lírico observa e analisa essa pessoa no caixa do banco em frente ao atendente. O eu-lírico, como observador, não acessa os pensamentos do personagem, ele descreve o que vê apenas, as diferentes interpretações dessa cena ficam a critério do leitor. Assim, o leitor é tão importante quanto o eu-lírico, o personagem e toda a cena. É a partir dessa interpretação que o poema completa seu sentido.

Na primeira estrofe há a localização do personagem: “Olha para as cédulas de papel/que já vai precisar entregar” (FREITAS/LAUB, 2018, p. 101). O verbo utilizado é precisar, o personagem precisa entregar o dinheiro, não é porque ele quer, não é uma escolha, nesse pequeno mundo do banco, dele e do atendente, ele precisa entregar essas cédulas para dar continuidade a sua vida. Olha para as cédulas para se despedir, talvez, para refletir, para ter certeza de que elas não lhe pertencem, são apenas um meio para chegar a outro lugar.

Na segunda estrofe, o personagem: “Passa o dedo sobre os animais/que o Banco Central do Brasil/estampou sobre o dinheiro” (FREITAS/LAUB, 2018, p. 101). Apesar de as notas estarem em suas mãos, tão perto, a sensação é de que o dinheiro continua distante, o fato de ele usar o nome do Banco Central do Brasil de maneira tão formal e imponente comprova esse distanciamento. Ao tocar os animais nas cédulas percebe que tanto ele quanto os animais estão próximos ao dinheiro, mas longe de serem proprietários dele. Esclarece, inclusive, que é o banco que estampa as notas, a instituição é que decide sobre o formato, desenho, cor, aparência, uma mera convenção, o valor do dinheiro não depende dessa organização visual.

Na terceira estrofe há a descrição das cédulas: “São seis peixes azuis/e quatro onças pintadas/bichos que ele nunca viu/ao vivo” (FREITAS/LAUB, 2018, p. 101). Se a moeda é o Real, então serão seis notas de cem reais e quatro notas de

cinquenta reais, totalizando oitocentos reais. Sabemos o valor, mas não o que ele está pagando. O eu-lírico afirma que o personagem nunca viu esses bichos ao vivo, ele sabe isso de alguma maneira, talvez pelo olhar do personagem, sua aparência, sua gesticulação, o modo como fala. Importante ressaltar que o verso "ao vivo" é o mais curto e fica em evidência, está exatamente no meio do poema, com certeza "ao vivo" representa muitas coisas.

Ao vivo quer dizer aquilo que é transmitido no momento em que ocorre, ou diretamente, na presença. No latim, a expressão mais próxima é *viva vox* (viva voz), usada para se referir a um discurso ouvido diretamente da boca do orador, em vez de lido, ou comunicado por outro. Ainda no latim, vivo vem de *vivus* (vivo), particípio passado do verbo *vivere* (viver). O personagem nunca encontrou diretamente os animais estampados nas cédulas, da mesma forma que esse dinheiro nunca esteve com ele realmente, ele é só um transmissor. Embora o dinheiro passe de mão em mão, ele é, de certa forma, vivo e pertence ao capitalismo, o Feudalismo acabou, mas continuamos trocando força de trabalho por dinheiro, dinheiro por recibos, para que a roda econômica continue viva.

A quarta estrofe inicia com uma fala direta do personagem: "O homem é um animal?" (FREITAS/LAUB, 2018, p. 101), uma pergunta, ao atendente? Talvez, mas poderia ser uma pergunta retórica, somos diferentes dos animais? Que tipo de animais somos nós? Passamos a vida como camundongos correndo em uma roda que não leva a lugar nenhum. Uma ironia, pois os animais nas cédulas, teoricamente, vivem em liberdade, na natureza, sem a pressão do capital. Se somos animais, por que não podemos ser livres como os animais das cédulas? A resposta está em nossas ações diárias, na necessidade de trabalhar e trazer dinheiro para casa e pagar as contas e se divertir, de vez em quando, se sobrar algum. O capitalismo escravizou todos nessa moenda de bois.

O eu-lírico continua: "ele quer saber na boca do caixa" (FREITAS/LAUB, 2018, p. 101). Primeiro é importante esclarecer que este é o primeiro momento no qual temos certeza de que o personagem é um homem: "ele". Há dois sentidos para este verso: ele está na boca do caixa, nesse local, pronto para fazer o que veio fazer, mas é paralisado por uma questão que não o abandona, e também ele quer

saber, diretamente da boca do caixa, literalmente, de outro ser humano, qual sua opinião sobre seu questionamento.

Na boca do caixa há apenas o silêncio, o caixa não abre sua boca para responder-lhe nada, é um autômato, um fantoche, está ali, mas poderia ser outro, ou nenhum, ou um robô, ou uma URA⁴⁹, não faria a menor diferença, ele está ali para receber o dinheiro e dar o recibo e não para responder questões filosóficas, isso está claro na quinta estrofe: “A atendente do banco/conta o dinheiro que ele lhe alcança/abre a gaveta, guarda as notas/devolve um recibo” (FREITAS/LAUB, 2018, p. 101). Aqui há uma constatação importante, o atendente é uma mulher: “a atendente”.

Diante do silêncio da atendente, na última estrofe, o personagem agora se dirige ao recibo: “A ele, que repete a pergunta/“o homem é um animal?” (FREITAS/LAUB, 2018, p. 101). A resposta nunca virá, um recibo não tem condições de responder nada, da mesma forma que a atendente, da mesma forma que o eu-lírico, este assiste a tudo e não se dispõe a responder à pergunta do personagem. Assim, se somos todos animais racionais, com livre arbítrio, linguagem, sentimentos, por que não agimos como nos é esperado e não como animais domesticados, que servem apenas para estampar uma aparência ilusória? A questão continua sem resposta e deve nos fazer, ao menos, refletir sobre nossa real função e objetivo na vida.

Em *Diário da queda*, essa preocupação com números é representada por duas vezes: a primeira com o fato de o narrador não atingir a meta de vendas com seus livros, o personagem se frustra, pois não consegue se manter apenas com a função de escritor, também à mercê do mercado e do capitalismo. A segunda é a numeração utilizada pelos nazistas para marcar os prisioneiros judeus, nesse caso, o homem, como o personagem do avô, é apenas mais um número, retirado de sua condição mínima de humanidade e sujeito a seus instintos mais primitivos, de sobrevivência inclusive. É o *homo sacer*, no conceito de Agamben:

⁴⁹ URA: Unidade de Resposta Audível é uma atendente eletrônica, um equipamento para call center que provê serviços automáticos para os clientes que ligam, tais como responder a dúvidas e fornecer informações sem a intervenção de um atendente, apenas com gravações.

Aquilo que define a condição do *homo sacer*, então, não é tanto a pretensa ambivalência originária da sacralidade que lhe é inerente, quanto, sobretudo, o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência à qual se encontra exposto. Esta violência — a morte insancionável que qualquer um pode cometer em relação a ele — não é classificável nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio. (AGAMBEN, 2002, p. 90)

A pergunta que o personagem faz à atendente é “O homem é um animal? (p. 101), não é apenas um questionamento do cliente para a atendente, mas da sociedade para o nazista: o prisioneiro tratado como um animal é mais humano que seu algoz, que permite que a vítima chegue a uma situação deplorável.

A vida do *homo sacer*, se situa no cruzamento entre uma matabilidade e uma insacrificabilidade [...] (AGAMBEN, 2002, p.81) Enquanto sanciona a sacralidade de uma pessoa, autoriza [...] sua morte [...] (AGAMBEN, 2002, p.79) Existem vidas humanas que perderam a tal ponto a qualidade de bem jurídico, que a sua continuidade, tanto para o portador da vida como para a sociedade, perdeu totalmente todo o valor. (AGAMBEN, 2002, p.144)

A indagação continua nas palavras de Giorgio Agamben, não deveria existir alguém capaz de decidir quem morre e quem vive, é inadmissível que possa haver espaço para tal desvalorização da vida, e que a sociedade apenas se cale. Assim como, diante do eu-lírico está uma atendente de caixa que nada lhe responde, e que, como uma máquina, recebe o dinheiro e lhe devolve o comprovante, ela não tem voz, não precisa ter.

O avô, no romance de Laub, sobrevivente de um campo de concentração, também ficou sem voz, mas nesse caso foi-lhe arrancada. Até a sua escrita se cala: está em alemão e não se ocupa em tratar das atrocidades pelas quais passou. Mesmo na possibilidade de criação, ficção, reescrita, o personagem não se comunica nem através de seus manuscritos. O Genocídio foi absolutamente monstruoso e deixou todos, de algum modo, em silêncio: “Os sonhos dos campos de concentração nos revelam um terreno onde a razão humana parece falhar, onde sua linguagem emudece” (KOSELLECK, 2006, p. 255).

Assim, embora o poema de Angelica e o romance de Laub aparentem tratar de assuntos distintos, na subjetividade metaforizada pelo dinheiro e pela invisibilidade do indivíduo, as duas obras se comunicam. As coisas parecem

diferentes, mas está tudo exatamente igual: o homem comum continua marginalizado numa sociedade capitalista perversa na qual o poder e o dinheiro imperam.

4.1.12 Chico Felitti

Entre as páginas 102 e 111, o *Anuário* traz parte do livro-reportagem de Chico Felitti, que foi lançado em 2019 sob o título *Ricardo & Vania*, com as biografias do “Fofão da Augusta”, como era conhecido Ricardo. E seu companheiro Vagner, que se tornou Vania e é prostituta em Paris. Chico Felitti é repórter, ganhador dos prêmios Comunique-se e Petrobrás, trabalhou na Folha de São Paulo e cursa mestrado em escrita criativa em Nova York, na Universidade de Columbia.

Chico se aproximou de Ricardo quando este esteve internado no Hospital das Clínicas de São Paulo, em 2017. Com um dedo amputado por uma gangrena e sofrendo com surtos psicóticos, a figura, apelidada maldosamente de “Fofão da Augusta”, sofreu com a esquizofrenia e o preconceito, e morreu naquele mesmo ano devido a uma parada cardíaca. Ricardo e Vania buscaram, por meio de cirurgias e implantes, uma aparência de boneca, chegando a ficarem bem parecidos um com o outro. Ricardo ganhou muito dinheiro como cabeleireiro, mas perdeu tudo por causa de sua doença. Vania foi seu grande amor e ficaram juntos por dez anos, esta, quando ainda era Vagner, foi embora para Paris, trabalhou como *drag*, trocou de sexo e enriqueceu com a prostituição.



As fotos são do arquivo pessoal dos dois, recolhidas durante os quatro meses que Chico pesquisou essa história, inclusive indo a Paris a convite de Vania. O autor também entrevistou amigos e parentes para conhecer a jornada dos personagens. As primeiras imagens (p. 102-103) do *Anuário* trazem os dois ainda jovens, mas já bastante parecidos fisicamente. Nas páginas 104-105, o casal está “montado”⁵⁰ e com a aparência muito semelhante.



Na página seguinte há uma grande foto de Vania na Tunísia em 1999, após a mudança de sexo. As imagens mostram que a velhice não foi igual para ambos: enquanto Ricardo caía no esquecimento e morava na rua, Vania ganhou dinheiro se prostituindo por trinta anos, sempre afirmando que tinha 28, fato inquestionável após tantos procedimentos estéticos.

São duas histórias de transformações identitárias, a mudança não foi apenas externa, mas também interna. Esses dois personagens da vida real passaram a vida enfrentando a marginalidade por serem díspares, excluídos por não se encaixarem. Ricardo teve sua imagem desumanizada ao ser reconhecido apenas por seu apelido.

⁵⁰ Quando o homossexual se veste com as roupas de mulher, se maqueia, para uma determinada situação, não obrigatoriamente faz uso desta vestimenta no seu dia a dia.



Ricardo era um anônimo no hospital, faz parte dessa narrativa a história da busca pelo nome desse indivíduo. Em contato com a família, teve acesso a sua certidão de nascimento e a levou ao hospital para que Ricardo não ficasse internado como indigente. Após a publicação, voltou a ser famoso, passou a ter mais contato com a família, quando estava prestes a receber sua herança, foi internado novamente, mas agora não era mais um indigente. A partir da matéria, Chico descobriu uma segunda história, a de Vania, que se desdobrou em outra reportagem.



Foi um trabalho de sensibilização. Uma pessoa diferente, que perde a identidade e oportunidades simplesmente por ser quem é. Muitos leitores se identificaram com essa história, fato que, no mínimo, gera diálogo. Isso talvez explique o grande sucesso da publicação. Chico prova que no fim das contas ninguém é realmente anônimo.



O avô, em *Diário da queda*, se sente um anônimo, mas não é, para sua família ele é esposo, pai. Ele se sente invisível, e diferente de Ricardo, não encontra

alguém que possa lhe mostrar que todas as histórias são importantes e devem ser contadas. Há o desejo de alteridade, de reconhecimento, o homem só vive no meio do bando, necessita que se reconheça no outro, e esse reconhecimento não é alcançado pelo avô.

Existem numerosos relatos de sobreviventes. Quanto mais autênticos, menos procuram transmitir coisas que escapam à compreensão humana e à experiência humana – ou seja, sofrimentos que transformam homens em “animais que não se queixam”. Nenhum desses relatórios inspira arroubos de indignação e de simpatia capazes de mobilizar os homens em nome da justiça. Pelo contrário, qualquer pessoa que fale ou escreva sobre campos de concentração é tida como suspeita; e se o autor do relato voltou resolutamente ao mundo dos vivos, ele mesmo é vítima de dúvidas quanto à sua própria veracidade, como se pudesse haver confundido um pesadelo com a realidade. (ARENDRT, 1989, p. 489)

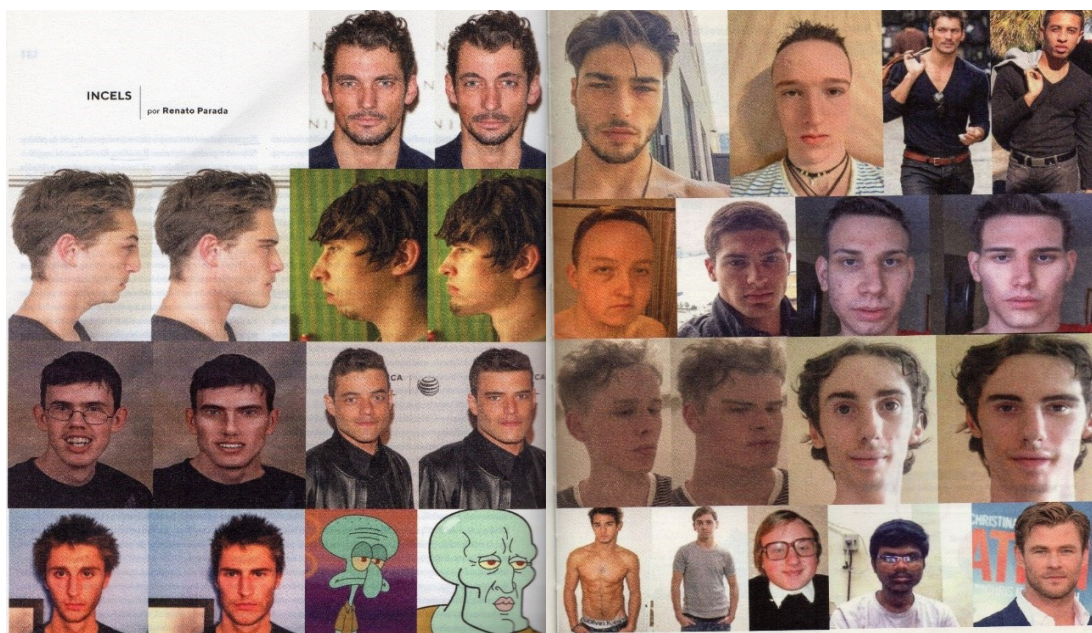
O relato do pai é registrado, mas não comunica, não encontra alguém que possa creditá-lo. Enquanto Ricardo e Vania encontram em Chico Felitti um ouvinte pleno, sem preconceitos, aberto às veridades desses relatos, o avô teve os seus todos mortos e tornou-se incomunicável, somente alguém que fosse sobrevivente como ele estaria apto a ouvir a verdade sobre a guerra.

4.1.13 Renato Parada

Renato Parada é retratista e fotógrafo, reproduz obras e documenta exposições. É colaborador do grupo Companhia das Letras e trabalha na revista QuatroCincoUmJá. Ele, generosamente, me concedeu uma entrevista esclarecendo algumas questões para entender o mundo dos incels apresentado no *Anuário* (anexo 2).

As primeiras duas páginas da montagem (132-133) trazem 31 fotos de homens, a maioria duplicada, com duas versões, uma considerada mais bonita dentro dos parâmetros atuais de beleza, e outra considerada mais feia. Alguns deles são famosos como o personagem Lula Molusco do desenho *Bob Esponja*, Chris Hemsworth, o Thor, deus nórdico da Marvel, e Rami Malek que ficou famoso por seu papel como Fred Mercury no filme *Bohemian Rhapsody* (2018). Nas fotos de pessoas comuns, o que se vê, em geral, é que há manipulação nos rostos para

que eles fiquem com o rosto mais quadrado, o nariz mais reto e alongado, lábios mais finos, testa grande e retangular, queixo quadrado, bochechas marcadas, sobrancelhas retas e longas, dentes grandes, alinhados e brancos, olhos pequenos e ovalados, sem óculos, sem espinhas, sem aparelho nos dentes e um cabelo estiloso, meio bagunçado. Assim, todos os homens nas fotos manipuladas ficaram muito parecidos entre si, quase sem identidades, são praticamente rostos sem um rosto, sem personalidade, mesmo dentro dos padrões pré-estabelecidos. O que falta a esses é autoestima, representantes masculinos mais parecidos com eles, a mídia, o cinema e a televisão expõem artistas com parâmetros de beleza difíceis de serem alcançados, a ditadura da beleza transformou esses homens comuns em infelizes compulsivos, com baixa autoestima, sentindo-se menosprezados, excluídos, e alguns até com raiva.



Existe é uma indústria altamente lucrativa de produtos de higiene e beleza, como cremes, shampoos, loções, tinturas, clareadores, e se mantém em pé graças ao grandioso mercado publicitário, com modelos jovens e bonitos que atraem consumidores focados em também terem essa aparência. Há, da mesma forma, a indústria de procedimentos estéticos e de cirurgia plástica, com próteses, reduções, lipoaspiração, fios de sustentação, rinoplastia, botox, otoplastia, preenchimento, que têm por objetivo vender a imagem vista em outdoors e televisores. Com

dinheiro, qualquer um pode ter o rosto e o corpo dos sonhos, mas isso não deveria ser necessário se as pessoas se aceitassem como são e não passassem a vida buscando uma imagem fictícia.

O título *Incel* é relacionado ao grupo de homens formados por celibatários involuntários, do qual Alek Minassian fazia parte, ele atropelou um grupo de pedestres com uma van em Toronto, matando dez pessoas. Em 2014, Eliot Rodger atacou a tiros e facadas e matou seis pessoas na Califórnia, depois se matou. Nos dois casos, os assassinos divulgaram em suas redes sociais, antes dos ataques, vídeos e textos justificando suas atitudes por serem humilhados e preteridos pelas mulheres, que preferem homens atraentes e sexualmente ativos. Eram frustrados e sentiam-se rejeitados, por não terem nem amor e nem sexo, queriam se vingar da sociedade.

Os *incels* se comunicam por meio de fóruns de discussões na internet e foram considerados um grupo extremista. Eles agridem, disseminam o ódio e a misoginia, culpam a aparência, a tecnologia e as mulheres pela falta de vida sexual, é uma nova e deturpada imagem de supremacia masculina que gera isolamento, decepção, ansiedade e depressão, e até mesmo o suicídio, e incita a violência alimentada por ideias perturbadas relacionadas inclusive ao racismo e à xenofobia. Alguns posts sugerem estuprar mulheres feias e bêbadas, porque as bonitas estão com homens sexualmente ativos, outros culpam a sociedade que os ridiculariza e apoiam crimes como os de Rodger e Minassian. Eles têm até um dicionário próprio: mulheres ativas=*stacys*; mulheres normais=*femoids*; homens normais=*normies*; homens ativos=*chads*; *beckys*=mulheres não tão bonitas que tentam atrair nerds; *mentalcels*=*incels* com doenças mentais; *herghtcels*=*incels* de estatura inferior; *currycel/blackcel* e *reicecels*=*incels* com raça diferente; *wristcels*=*incels* com pulsos delicados; *drugcels*= *incels* viciados; *betas*=homens comuns sem dinheiro nem beleza; *hopecel*=*incels* com esperança de ascender; *hypergamy*=mulheres interessadas em homens acima do status social e de beleza.

Há duas teorias nas quais os *incels* se baseiam, a teoria da pílula vermelha e a teoria da pílula preta: na primeira, os *incels* acham que seus crânios não estão dentro dos padrões dos *chads*. Nessa teoria, vinte por cento dos homens do topo

são desejados e dão nota de um a dez por beleza, mas, por causa da hypergamy, que buscam homens com nota de beleza maior, eles não conseguem conquistar ninguém. Outra questão que faz parte dessa teoria é que as mulheres, até os trinta anos, ficam com chads, depois com betas, por dinheiro, e as trairão com alfas e abandonarão os maridos e levarão seu dinheiro e seus filhos. Assim, para o restante, sobra ser um incel solitário, ser normie e corno, ser um alfa promíscuo que transa com o máximo de mulheres (por isso, o homem deve ser um artista da cantada), para eles, o feminismo é uma arma para que as mulheres façam o que quiserem.

Na teoria da pílula negra há uma desesperança dogmática sobre relacionamentos, você será permanentemente virgem, seu valor no mercado sexual é determinado pela genética, o sexo está fora do alcance e a felicidade é impossível. Essas são conclusões apocalípticas, construídas a partir de decepções cotidianas. Muitos incels não aceitam conselhos, principalmente de pessoas bonitas e de sucesso que conseguem tudo o que querem, pois acham que já fizeram tudo o que podiam. Há um culto da morte, se você não consegue transar, você nunca vai conseguir ser feliz. Essa autoaversão é contagiosa, é uma forma de vingança, uma automutilação virtual.

Os incels acreditam que o *Tinder* é um lixo, é muita rejeição, pois para as mulheres é só esperar um *like*, comentários e convites, mas para alguns homens, é o total silêncio, num aplicativo no qual somente as fotos são vistas, não há conversa, atração, química. Segundo a circunferência de chad⁵¹, ter ossos perfeitos ajudaria. Eles também culpam as mulheres por estupros, dizem que merecem, que o governo poderia ceder escravas sexuais para serem usadas. É uma raiva doentia, para eles, as mulheres corroboram para sua exclusão, porque só se importam com beleza e dinheiro, por isso sempre serão rejeitados. Sentem ressentimento com a modernidade na relação homem/mulher, por isso querem voltar à ordem moral que, para eles, havia no passado. Uma de suas teorias é que o matrimônio equivale à

⁵¹ Incels acreditam que os chads são mais bonitos porque têm um crânio perfeito e isso os torna superiores e lhes garante sucesso pessoal e profissional.

escravidão, as mulheres procuram homens para fazer deles seus escravos, elas são moralmente subdesenvolvidas e não amadurecem nem com a idade.

No Brasil, o ataque em Suzano⁵² tem a ver com isso, os atiradores postaram em sites *incels* antes do massacre. Esse discurso começa a fazer sentido para jovens pobres que ainda moram com os pais, desempregados e que não conseguem se sustentar, tampouco manter um relacionamento, discriminados, sofrem bullying e rejeição, sentem-se invisíveis.

Voltando ao *Anuário*, a primeira imagem da página 134 é uma foto de um garoto, Ray de 23 anos, bonito, loiro, de corpo sarado, e rosto marcante, o típico fenótipo de um *chad*, segundo os *incels*. Há uma breve descrição do jovem, seguida de muitos comentários. O aspirante a modelo afirma que já foi condenado três vezes por estuprar crianças e uma vez por atividade sexual com uma adolescente. Ele se defende dizendo que a garota completaria 16 anos na semana posterior à da relação entre eles. O rapaz diz que tem uma conta no *Tinder* para se relacionar com mulheres mais velhas e tentar não pensar em sexo com crianças, porque elas são muito “apertadas” e espera que as mulheres que ele conhecer no site tenham boas “cortinas de carne” e possam perdoar seus crimes. Os comentários são inúmeros, todas interessadas, inclusive com alguns fetiches relacionados a criminosos. Algumas perguntam onde ele mora, elogiam sua aparência, afirmam ironicamente que vão corrigi-lo, uma inclusive se iguala a ele quando afirma que também é uma criminosa, que eles poderiam até serem presos, desde que fossem juntos. Rapidamente ele recebe muitos convites para encontros sem qualquer intenção de algo mais sério, apenas para prazeres sexuais.

Os *incels* ficam chocados com o fato de essas mulheres serem atraídas por um criminoso que gosta de ter relações com crianças, somente porque ele é bonito. Enquanto eles tentam ser cortesões, como no caso de Eliot Rodger que se afirmou

⁵² Em 13/03/2019, um adolescente e um homem encapuzados atacaram a Escola Estadual Raul Brasil, em Suzano, região metropolitana de São Paulo, e mataram sete pessoas, sendo cinco alunos e duas funcionárias do colégio, onze ficaram feridos. Em seguida, o assassino mais jovem atirou no comparsa e, então, se suicidou. Pouco antes do massacre, a dupla havia matado o proprietário de uma loja de automóveis da região.

um cavalheiro no vídeo que produziu antes de cometer os assassinatos e ainda assim ser preterido pelas mulheres por não ter a aparência ideal.

Ray, 23
 less than a kilometre away

Aspiring model. Watch out for me in GO in a couple years :)

You should know I've had trouble with the law my whole life. Convicted three times for rape of a child (R.O.A.C) and once for sexual activity with a child but at she turned 16 like a week later so it was super unfair but w/e.

I'm an tinder cause maybe if I fuck some of you sluts I'll stop wanting to be with kids (unlikely imao, they're way tighter than your beef curtain cunts). I hope you can therefore forgive me for my past crimes.

My anthem
 Young Love
 - Jay Moore

How tall are you?
 84 responses

Height	Percentage
Under 5 feet	11.0%
5'0 - 5'4	21.4%
5'4 - 5'6	15.5%
5'6 - 5'8	15.6%
5'8 - 5'10	15.6%
5'10 - 6'0	15.6%
6'0 - 6'2	15.6%
6'2 and above	15.6%

Have you ever had sex with a woman? Non-paid only. Escorts don't count.
 84 responses

Response	Percentage
Yes	71.4%
No	28.6%

How Men Rate Women
 on okcupid.com

Attractiveness	Percentage
least attractive	6%
2nd least	16%
3rd least	19%
4th least	20%
5th least	19%
6th least	15%
most attractive	6%

How Women Rate Men
 on okcupid.com

Attractiveness	Percentage
least attractive	27%
2nd least	31%
3rd least	23%
4th least	12%
5th least	5%
6th least	2%
most attractive	0%

Na sequência, na mesma página, são apresentados quatro gráficos. No primeiro há uma pergunta: “Qual a sua altura?”⁵³. Foram oitenta e quatro respostas, vinte e cinco por cento dizem ter um metro e oitenta; vinte e um por cento, um metro e noventa; dezessete por cento, um metro e cinquenta; quinze por cento, um metro e setenta; nove por cento, mais de um metro e noventa; e oito por cento, um metro e sessenta. Uma análise preliminar mostra que quarenta por cento dos homens têm entre um metro e cinquenta e um metro e setenta, bem abaixo do considerado, pelos *incels*, o ideal, apenas nove por cento têm mais de um metro e noventa, o que é um número bem pequeno, nessa pesquisa equivaleria a sete homens.

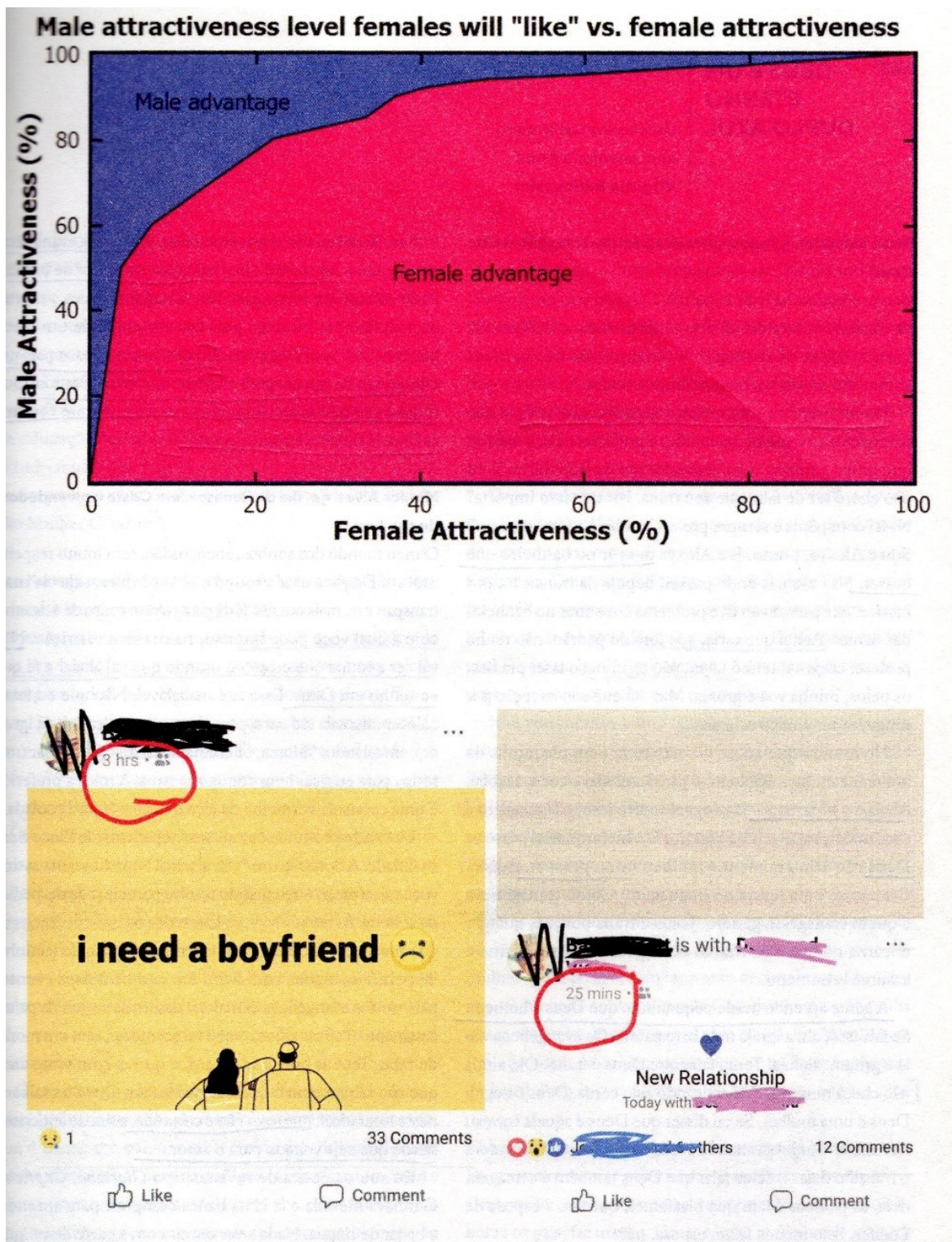
O segundo gráfico traz a seguinte pergunta: “Você alguma vez fez sexo com uma mulher? Somente não pago. Acompanhantes não contam.” Entre oitenta e quatro respostas, setenta e oito por cento disseram que não, e vinte e um por cento disseram que sim. São sessenta e cinco homens nessa enquete que nunca tiveram relação sexual consensual e gratuita com mulheres.

O terceiro é um gráfico sobre como os homens avaliam as mulheres. Na visão dos *incels*, os homens dividem quase que igualmente as mulheres em mais atraentes e menos atraentes. Na média, vinte por cento das mulheres são consideradas atraentes e essa média não varia muito, o gráfico vai de seis por cento para as menos atraentes e também de seis para as mais atraentes. No quarto gráfico a constatação é contrária, mostra como as mulheres avaliam os homens, na visão distorcida dos *incels*, eles acham que não há homens suficientemente atraentes para as mulheres. O gráfico inicia em vinte e sete por cento de mulheres que consideram os homens menos atraentes, vai até trinta e um por cento e cai bruscamente até zero. Nesse cenário, as mulheres não acham nenhum homem atraente, na opinião deles, é claro. Nessas duas imagens não aparece o número de pessoas que responderam à enquete, fato que impede a contagem de mulheres dentro das porcentagens.

Na página 135 há também um gráfico calculando o nível de atratividade masculina (para levar um *like*) versus atratividade feminina. O gráfico é dividido em

⁵³ Todas as traduções do inglês são minhas.

duas cores, roxa para as vantagens masculinas e rosa para as vantagens femininas, esse último ocupa quase a totalidade do gráfico. Na opinião de quem participou da pesquisa é que as mulheres têm muito mais vantagem sobre os homens porque possuem muito mais atrativos.



E, na última imagem dessa página, há uma postagem de uma mulher afirmando que precisa de um namorado, com um *emoji*⁵⁴ de carinha triste, na sequência ela posta uma outra para dizer que está num novo relacionamento. A primeira postagem recebeu um *like* com uma carinha triste e teve trinta e três comentários, apoiando a negatividade da mulher. Na segunda postagem há várias curtidas com coração e carinhas de espanto, e apenas doze comentários, provavelmente porque quando alguém consegue um namorado, outras pessoas podem sentir inveja e não comentam por recalque. Não sabemos a distância temporal entre as duas publicações, o rosto e o nome também não aparecem para proteger a identidade da mulher.

Nas páginas 140 e 141, há fotos e postagens encontradas nos sites dos *incels*. A primeira imagem é um desenho, nele há várias Arlequinas e uma bruxa, a legenda diz “olhos caçadores”, provavelmente fazendo referência às *stacys*, pois são garotas com o corpo cheio de curvas e roupas curtas. A segunda imagem é uma foto de perfil de um rapaz de óculos, nariz grande arredondado e queixo pequeno, essas características são consideradas pelos próprios usuários como abaixo do padrão de beleza.

A terceira é uma foto de duas mãos ensaboadas segurando um sabonete, talvez relacionando com os *wristcels*, que possuem pulsos finos, ou podemos relacionar com o período no qual vivemos hoje com a pandemia, a necessidade de higienizar frequentemente as mãos, ou ainda que os *incels* se consideram limpos, educados, inteligentes, cavalheiros, mas isso não é suficiente para atrair mulheres.

Ao lado há um desenho de um casal de ursinhos, o macho está claramente expondo que marcou território e conquistou a fêmea, referência aos *chads*, que além de conquistarem todas as mulheres, as exibem como um troféu. Há também a foto de uma moça bonita, seus olhos não aparecem, e ao lado desta está a foto de um carro preto, aparentemente de preço elevado, essas duas fotos juntas fazem referência às *hypergamys*, que se interessam por homens ricos.

⁵⁴ Emoji é uma palavra derivada da junção dos seguintes termos em japonês: e + moji, são ideogramas e smileys usados em mensagens eletrônicas e páginas da web, representando alguma coisa ou algum sentimento.



Na segunda fileira de imagens, a primeira é uma foto de um rapaz que já apareceu na primeira página, deve ser um usuário assíduo do site, em volta desta imagem há diversas fotos de olhos masculinos, fazendo uma comparação entre os

incels e os *chads*. Ao lado há dois memes⁵⁵, no de cima estão dois homens, um falando num microfone e outro de perfil e cabisbaixo, a frase que acompanha quer dizer o seguinte: “constantemente deixado de lado, chamado de autista e alvejado na escola, mas sem muito prejuízo”, uma ironia, pois já é comprovado que crianças que sofrem bullying acabam tendo problemas psicológicos por toda a vida; no de baixo há duas mulheres, uma ruiva chorando, seu rosto tem muitas rugas e outra loira, com somente a metade dos rosto aparecendo, está com os olhos fechados e é bem mais nova que a ruiva, o texto diz que “ela é responsável por suas próprias ações mesmo chorando como um bebê”, na teoria dos *incels* as mulheres merecem sofrer porque isso é fruto das escolhas que fazem.

Ao lado há uma foto do comediante Mr. Bean, seus traços físicos poderiam classificá-lo como um *incel*, ele é baixo, não tem porte atlético, seu queixo é para dentro, o nariz pequeno e arredondado, testa pequena e cabelo sem estilo. Ao lado desta imagem há outra com um homem sarado, bonito, com nariz alongado, braços torneados, tórax proeminente, lábios finos e queixo retangular, atrás dele está o desenho de um leão, o rei dos animais, o macho alfa, o felino conquistador, um *chad*, muito diferente do conhecido Mr. Bean. A última foto dessa fileira de imagens é de um homem com cabelos pelo ombro, covinhas na bochecha e barba longa, ele usa chapéu e óculos e está sorrindo e parece satisfeito com sua própria imagem, é uma figura que difere das demais, pois não se encaixa na descrição de *chad* nem de *incel*, ele pode ser considerado um *normie*.

A partir da metade da página há vários memes, o primeiro é a cópia de um quadro comum em bares. Muito sexista, uma possível tradução seria: “Era uma vez, um príncipe que perguntou a uma linda princesa: ‘Você quer se casar comigo?’ A princesa disse que NÃO e o príncipe viveu feliz para sempre, andou de moto e fodeu com garotas magras, caçou e correu com carros e foi a bares divertidos e sem regras e namorou mulheres com metade da idade dele e bebeu cerveja, Jack Daniel’s e Captain Morgan e bebeu o leite direto da caixa e nunca ouviu falar de putaria e foi a shows de rock e manteve seu apartamento e seu jeans favorito e

⁵⁵ Um meme de internet pode ser uma frase, uma imagem, um vídeo que caracterizam uma ideia ou conceito, em geral com sarcasmo.

nunca foi enganado enquanto trabalhava e toda sua família e amigos pensavam que ele era legal e tinha toneladas de dinheiro e deixava a tampa do vaso sanitário levantada. Fim.” É um texto machista que, se por um lado subverte o clichê felizes para sempre dos contos de fada, por outro apresenta o homem como um pegador voraz, que não se prende em relacionamentos, faz o que quer, sai sempre com mulheres novas e bonitas, bebe e, principalmente, consegue manter seus bens materiais e não é enganado enquanto trabalha, clara menção às *hypergamy*, que tiram todo o dinheiro de homens ricos e vão embora com outro. Esse macho do texto não se casa, não se escraviza, não vive *sub judice* de mulher alguma, e para sua família e amigos é um exemplo de postura.

Embaixo dessa placa há um texto, traduzindo: “ela é uma adolescente, ou obterá uma contagem de parceiros e terá apego aos ex-namorados até o dia de sua morte. Uma mulher não virgem nunca pode amar verdadeiramente o marido, por isso é importante casar com ela quando ela ainda é virgem. Você pode dizer “ela é jovem demais para se casar”, eu detesto declarar isso para você, mas adiar o casamento de sua filha não a mantém pura de forma alguma. Ela vai ser fodida de qualquer maneira, mas se ela for casada, será o marido que passa o resto da vida com ela que a fode, enquanto que se ela for solteira, haverá uma série de *chads* aleatórios que a foderão até que se cansem dela e passem para a próxima garota. Você precisa encontrar uma maneira de conhecer jovens, e um bom jovem se casar com ela quando ela não tiver mais de 15 anos. Você encontrará jovens dispostos, por exemplo, em sua igreja. A filha também estará disposta se respeitar você. Não casar sua filha quando ela ainda é jovem é uma receita para ela se tornar uma vagabunda (todas as mulheres não-irgens são vagabundas, lide com isso). Se não o fizer, é sua culpa quando é sábado à noite e sua filha está no dormitório do *chad*, balançando ritmicamente a cabeça para cima e para baixo no pênis do *chad*, esperando que ele exploda esperma por todo o rosto.”

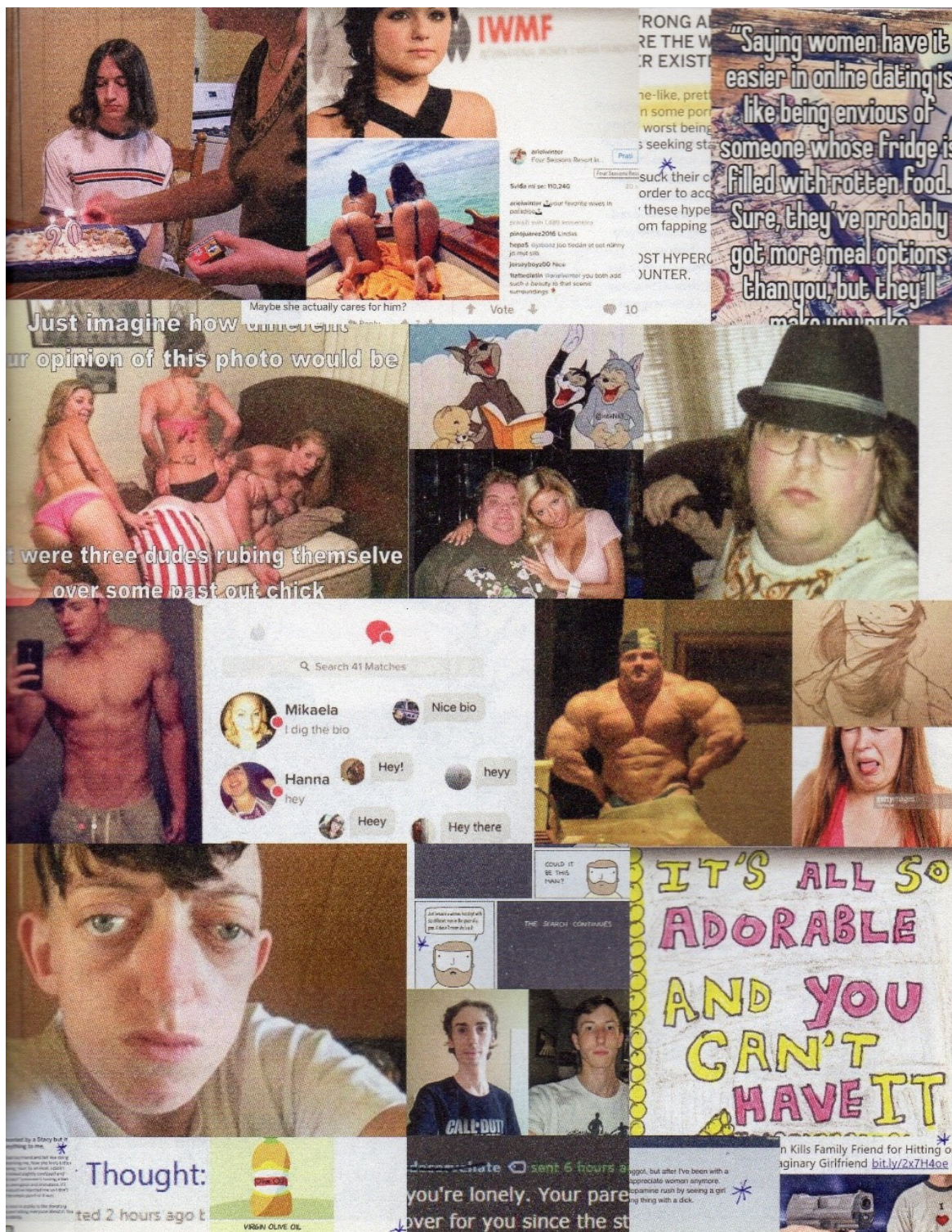
Esse, com certeza, é um conselho de *incels* para mães de meninas e segue critérios machistas, de que todas as mulheres solteiras fatalmente serão vagabundas porque necessitam sair por aí transando com qualquer macho atraente que as queira, e culpam as mães caso a filha não a obedeça, não se case ou não seja mais virgem.

As duas postagens seguintes seguem o mesmo tema. A certeza de inferioridade dos *incels*, que se consideram rejeitados por polegadas de diferença, e por isso afirmam que enquanto os *chads* recebem “escravas sexuais virgens”, os *normies* são psicologicamente torturados e mortos. Ao lado há quatro quadrinhos do desenho Bob Esponja, ele está numa barraca representada pela palavra Tinder, com a classificação macho médio e, como num perfil de rede social, algumas qualidades são expostas, tais como: ele toma banho todo dia, é bonito suficiente para aparecer em fotos, tem renda estável e paga seus impostos. É como um anúncio publicitário para vender um produto, mas, nesse caso, o produto é um homem.

Nos outros dois quadrinhos, o símbolo masculino ♂ e o símbolo feminino ♀ estão desenhados, o primeiro está em torno de duas figuras que se encontram distanciadas do grupo e solitárias, tal como os *incels*, excluídos; o segundo está em torno de uma figura de liderança, num púlpito, e em sua volta milhares de pessoas, esta seria a representação das *stacys*, mulheres que exercem influência sobre os homens e conseguem sempre o que querem.

Na última fileira de posts dessa página, a questão do bullying é retratada, há um quadrinho com desenho preto e branco, dois homens estão agredindo um terceiro que está caído no chão, eles gritam para o agredido que ele é um perdedor. Os agressores representam os *chads* e a vítima, um *incel*. Os *incels* se colocam nessa posição de vítimas, perseguidos, excluídos. Esse desenho justifica a frase logo acima que diz que os *incels* deveriam ter direito à eutanásia, que seria similar ao suicídio.

O último post dessa página é uma mensagem de boas vindas do site Braincels, nela os usuários *incels* poderão encontrar “uma atmosfera divertida, estimulante e instigante”, há também orientações para uso e regras para as postagens. Quem não conhece a filosofia dessa comunidade e visse esse site, ficaria curioso, pois parece muito divertido, até ingênuo, mas quando entendemos os conceitos dos participantes, percebemos que esse é um mundo muito obscuro e triste.



Na segunda parte da montagem criada por Renato Parada (p. 141), há mais fotos do que postagens. Na primeira linha a imagem é de um rapaz com um bolo de aniversário, ele não parece muito festivo com a ocasião, provavelmente é um *incel* que aos vinte anos ainda não teve um relacionamento amoroso. Ao lado, duas

fotos, uma de uma jovem bonita, maquiada e bem arrumada, e uma com duas mulheres de biquíni posando com o bumbum para a câmera, elas estão em um barco olhando o mar. A moça representa a beleza e o sucesso e as duas mulheres, as *hypergamys*, que usam o corpo para atrair machos alfa com dinheiro, afinal, um passeio de iate não é um programa muito barato. Há comentários elogiando as mulheres, dizendo que são bonitas, que elas enfeitam o ambiente e que esse é o tipo de mulher preferida pelos homens. E, mantendo o argumento machista de mulher-objeto, o último post dessa linha é chamativo e grande e traz uma comparação entre comida podre e mulheres, em tradução livre: “Dizer que as mulheres têm mais facilidade no namoro on-line é como ter inveja de alguém cuja geladeira está cheia de comida podre. Claro, eles provavelmente têm mais opções de refeições do que você, mas vão fazer você vomitar”. Essa afirmação resume parte da teoria deturpada da comunidade *incel*, de que as mulheres não prestam, não servem, que há muitas opções para os homens escolherem, mas que nenhuma vale nada, são apenas corpinhos interessadas em homens com grande poder aquisitivo, que possam manter seus luxos, e que sejam bonitos e atléticos para serem exibidos.

Na segunda fileira, o sexo pago volta a ser mencionado. Há uma foto de um homem obeso em uma cama, cercado por três mulheres seminuas. A legenda questiona se a opinião sobre essa foto seria a mesma se fossem três homens com uma mulher na cama. Está claro que, para os *incels*, homens com esse biotipo somente conseguiriam três mulheres ao mesmo tempo, ainda mais de corpos bonitos, se pagassem para tê-las. Mas há uma reflexão importante que deve ser feita a respeito da legenda: na visão dos *incels*, as mulheres podem vender sexo, mas homens não. Um homem pode ter três mulheres, mas se uma mulher sai com três homens, ela é considerada vagabunda, e os homens seriam acusados de assédio. E ainda, uma mulher não precisa pagar para ter sexo.

Em um mundo ideal, estas questões não deveriam ser discutidas, ninguém pode ser julgado por suas escolhas sexuais, pagas ou não. Sem falsos moralismos, mulheres e homens têm o direito de realizarem seus desejos, suas taras, mesmo

que incluam mais de um parceiro, haja vista o sucesso de bares de *swing*, com *ménage à trois*⁵⁶ e sexo liberal.

Na foto ao lado há um outro homem obeso sendo abraçado por uma loira com seios fartos saindo de dentro do decote, essa foto sugere que esse homem deve ter pago para ter esse nível de companhia, a ponto de o desenho logo acima mostrar os amigos do gato Tom rindo ao olhar um livro no qual poderia estar exposta essa foto. Os personagens do desenho representam a sociedade que, segundo os *incels*, não acreditam que uma mulher bonita, uma *stacy*, poderia ficar com um homem obeso sem receber nada em troca, e isso, para os gatinhos do desenho animado, seria motivo de piada. Essa temática é retomada na última foto, um homem obeso, de chapéu e óculos em uma selfie, essa imagem está aí para reiterar a ideia de que um homem sem atributos físicos nunca terá um relacionamento amoroso sincero.

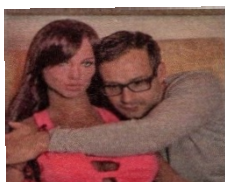
Na terceira parte da montagem há uma comparação entre dois rapazes, um está tirando uma selfie, jovem, bonito, com o tórax e abdômen bem definidos, os elogios são explícitos, várias mulheres reparam no físico do moço. O outro também está expondo seu corpo, mas seu biotipo foge um pouco do padrão, e ele parece meio deformado, por remédios ou plásticas talvez, ao lado não há comentários, mas o desenho de uma mulher sorrindo, que poderia representar a expectativa de recepção do rapaz, mas abaixo aparece uma mulher fazendo cara de nojo, provavelmente porque não aprovou a figura do rapaz.

A partir da metade da página, há algumas selfies, uma delas é de um rapaz que já a pareceu na primeira montagem de Renato Parada, há também um homem de olhos azuis, jovem e provavelmente considerado *incel* por não ter o crânio, o nariz e os lábios do *chad*, abaixo dessa foto, um desenho de uma garrafa de azeite de oliva extra virgem faz referência à provável situação sexual do rapaz, que possivelmente é virgem. E termina com a frase: “tudo isso é tão adorável e você não pode ter”. Sintaticamente analisando, a oração é aditiva com o uso do síndeto “e” e não adversativa, não é um fato que depende das circunstâncias, mas uma constatação, um fato: as coisas boas existem e os *incels* não têm o direito de fazer parte desse mundo.

⁵⁶ A expressão francesa *ménage à trois* se refere a uma relação erótica e afetiva que envolve três pessoas.

Nas páginas 142 e 143, Renato Parada encerra sua obra. A primeira foto é pequena e mostra um homem com uma boneca, talvez a única capaz de aceitá-lo exatamente como ele é, mas é uma relação ilusória, pois não há reciprocidade. A segunda imagem é o desenho de um sapo chorando, a frase que acompanha diz: “eu apenas quero um abraço”, ele representa a parte dos *incels* que somente precisam ser aceitos e valorizados, necessitam de ajuda, inclusive psicológica, para se aceitarem e terem coragem de enfrentar o mundo não virtual.

A última foto é quase de página inteira, a maior entre todas as anteriores, nela Renato Parada apresenta alguma possibilidade de esperança para os *incels*. Essa imagem simboliza um abraço real, entre pessoas que podem ter autoestima, se incluírem e se relacionarem. Há muitos casos de ex-celibatários involuntários que superaram suas limitações psicológicas e se entrosaram com outras pessoas, inclusive com mulheres, se relacionando amorosamente e vivendo fora da tela do computador.



Quando me deparei com essas imagens e conversei com Parada, não imaginava como era esse submundo triste, no qual jovens solitários com amplo acesso à internet, deprimidos, sofrendo bullying e rejeição não conseguem ser produtivos fora da esfera dessas comunidades. Para encerrar esse ciclo, eles devem sair dessa bolha, ter relações saudáveis para viver uma vida o mais normal possível. A maior parte desses homens são simplesmente excluídos.

Diante disso, alguns *incels* acabam encontrando apoio em defensores de Bolsonaro, por terem uma ideologia parecida: antifeministas, machos frustrados que não conseguem suprir a família, não conseguem emprego e não satisfazem suas mulheres. Acreditam no mito machista e boçal para resgatar a masculinidade dos homens, juntamente com o armamento da população, numa clara referência ao falo. Acham que perderam espaço para as mulheres no mercado de trabalho e muitas vezes recebem um salário menor, e isso para eles é uma injustiça, pois se consideram a elite branca dominadora contra o desmonte familiar da esquerda. Assim, os *incels* podem não ser os machos conquistadores, mas são machistas, a favor do armamento, radicais com ideologias contra a decadência da masculinidade. Uma filosofia parecida com a da extrema direita, contra negros, judeus, juizes, jornalistas e políticos de esquerda que, para eles, querem o desmonte da pirâmide social, a redistribuição de renda, a igualdade de direitos e de gênero. A comunidade incels é um campo fértil onde nazistas, skinheads, escravagistas, psicopatas, moralistas, conservadores podem disseminar de modo velado suas ideias e angariar adeptos. A elite de extrema direita racista e misógina idolatra a volta da “moral e dos bons costumes”.

Em *diário da queda* há o sentimento de culpa pela sobrevivência ao nazismo, a sensação de despertencimento do avô culmina em seu suicídio, no pai transforma-se em ódio contra os antisemitas e no filho gera alcoolismo e auto-degradação. A violência que o avô não exterioriza, o pai extrapola oralmente e o filho pratica fisicamente, passando de vítima a algoz. Há uma linha tênue que separa essas duas posições. O sacrifício do avô torna-se melancolia, o recalque do pai, remorso, e no filho, a culpa, vingança física. Este agride o colega João, arrepende-se e torna-se seu amigo, culpa o pai e a escola, muda de escola, mas passa a odiar o amigo. Não há relações amorosas e essa frustração cresce com ele e vira violência doméstica contra a esposa. Esse ciclo somente poderá se renovar com a chegada de um bebê, mas o livro acaba antes de sabermos o resultado, se essa esperança se concretizou. Então, nos deparamos com *O apocalipse?* e percebemos que algo deu errado, embora não seja claramente uma continuação ficcional do romance, é a continuação de um projeto literário, não é o fim, mas a constatação de uma desesperança, da impossibilidade de evitar o

fracasso. A tentativa de mudança planejada pelo filho não vai se concretizar, nem nessa história, nem em outras.

O histórico dos incels é prova disso. Enquanto a esquerda, pobre, negra e feminista luta por espaço, a elite branca machista sente-se afetada pela possibilidade de um novo *establishment*⁵⁷, e planeja a volta das antigas convenções sociais e do machismo, contra as minorias e pelo retorno do conservadorismo, mas agora travestem a discriminação dando-lhe ares mais modernos, com o apoio de racistas, antisemitas, sexistas e homofóbicos. É uma polarização perturbadora.

Diante disso tudo, penso que é bem possível que já esteja acontecendo o seguinte: pessoas especializadas são contratadas por políticos para se infiltrarem nesses grupos para disseminar ideologias de direita e angariar adeptos facilmente manipuláveis pela situação de depressão e fragilidade emocional, com ideias de falso moralismo, de machismo, armamento e antifeminismo. Seria uma trama muito sórdida, impensável, mas diante das turbulências que estamos presenciando e da série de discursos misóginos e preconceituosos de alguns líderes de direita, não é tão difícil de acreditar que uma conspiração assim realmente exista.

Por exemplo, o lugar do judeu na sociedade sempre esteve pautado pela indecisão, os ricos eram aceitos, mas desdenhados pelos seus; os intelectuais eram admirados e assimilados, desde que não contestassem o *establishment*. O casamento misto também não ajudava, pois, metade de sua família sempre estaria à margem tanto de judeus como de não-judeus. Por séculos, os excluídos foram perseguidos: gays, lésbicas, negros, judeus, deficientes, etc. Durante todo esse tempo houve levantes, revoluções, tentativas de derrubar os preconceitos, alguns violentos inclusive, mas em algum momento, após tantas derrotas, não que seja justificável, mas é possível entender porque tantos marginalizados partem para o extremismo. Se as pessoas não têm direitos iguais pelos meios legais, será por meio da guerra que tentarão conseguir. Susan Buck-Morss mostrou em uma de suas pesquisas *Hegel e o Haiti* (2017), que o levante violento no Haiti, em 1791,

⁵⁷ Grupo sociopolítico que exerce sua autoridade, controle ou influência, defendendo seus privilégios, ordem estabelecida de um sistema econômico e político de um país, indivíduos da elite social com poder e influência em determinada organização ou campo de atividade.

surtiu efeito, mas foi um modelo não determinante para outros países das Américas durante ainda muitos anos. Há sempre um preço muito alto a ser pago para quem escolhe a força para vencer.

Não há como não ver que a história dos tempos modernos apresenta uma sequência de revoltas de grupos antes aparentemente desinteressantes contra o desprezo ou não-atenção. A história social mais recente tem sua substância – melhor dizendo, seu roteiro – numa série de campanhas para a elevação da dignidade, na qual sempre novos coletivos ousam tomar a dianteira com suas reivindicações de reconhecimento. Violência e idealismo são as línguas universais nas quais os novos grupos forçam os novos interesses; eles são os efeitos especiais que no moderno palco político inevitavelmente despertam a atenção. Cada novo sujeito político que surge alcança importância e consideração, por um lado na medida em que se mostra como centro da ação, que como um senhor também pode ameaçar e decretar emergência, e por outro, na medida em que atribui a si mesmo uma posição elevada de verdadeiro humanitarismo. Com isso torna-se claro que, em tais reclamações, sempre nos deparamos com a tomada de assalto dos elevados de ontem – para a conquista da posição que até então despertava atenção em abundância e por essa razão tinha atenção a dar. (SLOTTERDIJK, 2002, P. 57-58)

Não estou aqui, de forma alguma, defendendo a violência, o caminho ainda é o diálogo, o respeito, o bem-estar, mas para quem está à margem da sociedade, é difícil aceitar o *status quo* e sentir que não é amparado. Os *incels* são a prova de que nossa sociedade está doente, que nosso modelo de comunidade não inclui homossexuais, prostitutas, negros, pobres, judeus, pessoas fora dos “padrões” de beleza. É triste ver que jovens não se aceitam e se vingam por meio de massacres, de agressões físicas e psicológicas e não encontram um caminho saudável para conviverem com o que são, e ainda são usados como modelo para outros obcecados e sociopatas. Se não mudarmos nossos rumos morais, tragédias serão cada vez mais comuns, a ponto de ficarmos tão anestesiados que não ficaremos mais chocados. O apocalipse com certeza é agora, a busca a partir desse ponto deve ser de estruturar uma nova sociedade pós-apocalipse, corrigir problemas e evitar cometer os mesmos erros, aproveitar a oportunidade para construirmos uma sociedade diferente. É utópico, mas muito desejável.

4.1.14 Edyr Augusto

Edyr Augusto (1954) é belenense, jornalista, escritor, dramaturgo, trabalhou como radialista e redator publicitário. Escreveu *Os éguas* (1998), *Casa de Caba* (2004), *Um sol para cada um* (2008), *Selva concreta* (2012), *Pssica* (2015) e *Belhell* (2020). Ganhou diversos prêmios e teve suas obras traduzidas para o francês. Seus livros tratam de violência, ilegalidades, tráfico de drogas, impunidade, assassinos, moradores de rua, etc., com uma linguagem sintética e coloquial, misturando dialetos de partes diferentes do Brasil.

O texto do autor para o *Anuário é Anjo* (p. 144), um conto narrado em primeira pessoa por um rapaz. O texto tem apenas dois parágrafos e é composto por frases curtas, em discurso indireto livre. A narrativa é um grande *flashback*, os verbos estão no pretérito perfeito e imperfeito do indicativo, não há uma marcação exata de quanto tempo se passa a história. Na última frase do texto encerra-se o *flashback* com dois verbos no presente que retomam a marcação do tempo no qual o narrador está: “O menino cresceu, joga futebol com os amigos, moleque de rua. Seu nome é anjo” (AUGUSTO/LAUB, 2018, p. 145). O verbo jogar indica que o bebê agora é um menino que vive na vizinhança, tem amigos que, como o narrador, ficam pela rua. O narrador também utiliza o verbo “ser” no presente, essa escolha indica uma certeza em relação ao garoto e encerra a enunciação. A história termina no atual presente do narrador e não há qualquer menção ao que poderá ocorrer, pois não utiliza verbos no futuro.

No primeiro parágrafo, o protagonista conta que durante anos uma figura sempre lhe chamou a atenção: sentada à frente de sua casa, uma senhora passava o dia todo naquela posição, com uma ajudante a pentear seus cabelos. Às vezes aparecia alguém lhe pedindo alguma coisa, a ajudante ia para dentro, voltava com algo e entregava para a pessoa. A curiosidade do rapaz fê-lo perguntar à mãe sobre a senhora chamada Delzuite, mas ela o alertou para não se meter com ela. Somente depois de alguns anos o garoto entendeu por que, eles e seus amigos fumavam maconha vendida por Delzuite: “Claro que fumávamos maconha, vendida pela Delzuite. Agora eu sabia as restrições da mãe” (AUGUSTO/LAUB, 2018, p. 144).

Certa noite, a senhora, também conhecida como rainha da Matinha, não estava à porta de sua casa, o rapaz olhou para dentro e a viu junto a um pequeno caixão, quando perguntou à mãe, ela lhe disse que lá morava a “fazedora de anjos” (AUGUSTO/LAUB, 2018, p. 144), mas ele não entendeu na época o que aquilo queria dizer. Aos quinze anos conheceu a “fazedora de anjos”, Yemanjá, filha de Delzuite, ano após ano ela engravidava e perdia o bebê. Ele se apaixonou de imediato pela moça de “pele negra, cabelos lisos, até a cintura” (AUGUSTO/LAUB, 2018, p. 144), sempre triste e melancólica, Yemanjá era vista como a imagem do “inalcançável” pelos garotos. Um dia, de tanto olhar para a moça, ela o chamou “Ei, branco. Vem cá” (AUGUSTO/LAUB, 2018, p. 144), conversaram a noite toda e o rapaz passou a sonhar com ela, desejava-la, acordava excitado no meio da noite. Ele fingia para os outros garotos que namorava Yemanjá, mas ela saía com outros e engravidou novamente. Ele se afastou, disse aos amigos que haviam brigado, passou seu tempo estudando, até o dia em que houve outro velório com um pequeno caixão e o rapaz foi visitar a amada. Na chegada à casa surpreendeu-se com o que Yemanjá lhe disse: “Meu branco sumiu” (AUGUSTO/LAUB, 2018, p. 145), ela talvez tivesse sentido falta do rapaz.

No segundo parágrafo, a história toma novo rumo, o rapaz, que sonhava e desejava Yemanjá, finalmente a conquistou. Começaram conversando no velório mesmo, o garoto já estava com dezesseis anos e voltava para vê-la todas as noites, propôs casamento, disse que já trabalhava e a levaria para morar com ele. Yemanjá achava graça, mas foi deixando-o se aproximar, até que ele perdeu a virgindade:

Beije seu pescoço. Seu cangote. Senti aquele cheiro almíscar fortíssimo. Ela amoleceu. Meu branco. Tu sabes onde está se metendo? Sei. Eu quero. Vem cá. Me levou pela mão até a casa, de madeira, toda torta. Pediu silêncio. Delzuite dormia. Um quatinho. Cheiro de mofo. Suor. Atulhado de roupas. Cama desarrumada. Sentei. Ela tirou a roupa e eu perdi a virgindade. Aquela pele negra, os cabelos, o cheiro do sexo. Mergulhei naquela mulher Amazônia sem passagem de volta. Ela me ensinou, orientou. Suas pernas longas fechavam meu corpo, apertavam como uma boiuna. Sua boca sugava a minha, e seus olhos desvendavam meus pensamentos. Agora, todas as noites assim. (AUGUSTO/LAUB, 2018, p. 145)

Interessante atentar que o narrador afirma que ela o pegou pela mão, que ela lhe ensinou e orientou, ela é quem tirou a roupa. Como se as escolhas fossem

todas dela e ela o manipulasse. Ele utiliza os verbos fechar e apertar, como se ele estivesse preso nela, perdido como num rio, sem opção. O modo como o narrador conta a respeito de sua primeira noite de amor faz parecer que ela o seduziu, que ele apenas a seguiu, ela era a adulta e ele apenas um menino que teria sido desencaminhado pela mulher experiente.

O rapaz se realizou, mas afirma que começou a ir mal na escola e que seus pais se preocuparam com suas notas baixas. Ele estudava, tinha um estágio, se preparava para o vestibular, mas foi influenciado por Yemanjá. Isso passa ao leitor uma falsa imagem de que o narrador era um bom menino e a moça o tirou do caminho certo, como se ele não soubesse o que estava fazendo. Essa forma de ver as coisas mostra que o narrador precisa colocar a culpa de seus atos em alguém e não em suas próprias escolhas, pois ele não foi obrigado a fazer nada que não quisesse.

Dona Delzuite também estranhou a presença diária do rapaz: “Uma noite Delzuite apareceu. Quem é esse pivete? Meu branco, mãe, não se meta. Me olhou e atravessou minha alma, como quem vê passado, presente e futuro. Deu de ombros e foi” (AUGUSTO/LAUB, 2018, p. 145). Ao citar essa fala, o narrador enfatiza duas coisas, primeiro que Yemanjá fazia o que queria, era adulta e ninguém mandava nela, nem mesmo a mãe, e segundo que a mãe dela foi conivente com todas as ações da filha ao se relacionar com um menino menor de idade. Ao utilizar o discurso indireto livre, o narrador tenta aproximar o máximo que pode os personagens, fazendo com que as falas se sobreponham a ponto de pôr em dúvida quem realmente as pronunciou.

Ao dizer que Delzuite vê presente, passado e futuro, o narrador acredita que ela adivinhara que algo mudara, que alguma coisa aconteceria: Yemanjá engravidou. O rapaz, apesar de orgulhoso por seu feito como macho, sentiu medo e acovardou-se, seus pais não sabiam e ele não foi mais ver a namorada, seguiu com sua vida como se nada estivesse acontecendo. Até o dia em que o bebê nasceu, mas Yemanjá não resistiu e morreu.

Estava no cursinho pré-vestibular e vieram me chamar. Ouvia de longe os gritos. Chegou a ambulância. Quem é o pai. Me olhavam

assustados. Ela era um mulherão, adulta. Eu era um adolescente metido a adulto. Esperei até que veio a notícia. Um menino. Mas a mãe não suportou. Fez um silêncio estrondoso no meu peito. O amadurecimento de uma vez. O menino ficou com meus pais. (AUGUSTO/LAUB, 2018, p. 145)

Nesse trecho fica evidente a tentativa do narrador em se colocar como um garotinho amedrontado, ele mesmo afirma que Yemanjá era um mulherão enquanto ele ainda era somente um adolescente. Nem mesmo quando a moça morreu ele assumiu suas responsabilidades, o bebê ficou com seus pais e ele pôde seguir com seus planos sem obrigar-se a amadurecer.

No velório de Yemanjá comprova-se que o narrador não se encaixava naquele mundo: “Eu no velório. Escuro. O cheiro. As orações, diferentes. Clientes indo e vindo” (AUGUSTO/LAUB, 2018, p. 145). A escuridão não é apenas pela morte de Yemanjá, ela iluminou a vida do rapaz e sem a amada, ele sente-se apagado, deslocado em meio aquelas orações de uma religião provavelmente diferente da sua, desconhecidas. O comércio de Delzuite continua, porque ela continua viva e precisa pagar por suas contas.

Após o enterro, Delzuite pediu que o rapaz trouxesse o neto de vez em quando para ela ver, e que ele não precisava contar que ela era sua avó, pois queria evitar as maledicências, também gostaria que ele não esquecesse Yemanjá. A avó continuou sua vida, prosseguiu com seu trabalho e falou para o rapaz que fizesse o mesmo. O conto termina com a revelação de que o bebê cresceu, joga bola e se chama Anjo. É o único bebê da fazedora de anjos que conseguiu sobreviver.

Somente as mulheres da história têm nome. Yemanjá, tem origem nos termos do idioma Yorubá “*Yèyé omo ejá*”, que significam “Mãe cujos filhos são como peixes”. No conto seus filhos vão embora como os peixes numa correnteza, ela é mãe de muitos, mas não consegue ficar com nenhum, eles não lhe pertencem. É um orixá da Umbanda e do Candomblé, na África é padroeira dos rios, no Brasil é a rainha do mar, dona da vida de todos que adentram seu território. Na história, Yemanjá tem poder sobre a vida do rapaz que adentrou sua vida. Na religião também representa a deusa do amor, no conto o rapaz descobre a paixão nos braços de Yemanjá. No dia trinta e um de dezembro, milhares de pessoas se

vestem de branco, vão à praia e fazem oferendas à deusa com desejos para o ano novo. Réveillon é a virada de ano, de origem francesa, a palavra significa despertar. Na narrativa, Yemanjá representa a mudança, seus filhos não vingavam, mas um deles sobrevive. É também um ritual de passagem, do garoto para a vida adulta e da mulher para a morte, do bebê para a vida. Os seguidores do orixá acreditam que quando as oferendas voltam para a praia é porque foram recusadas e seus desejos não poderão ser realizados. Nessa ficção, muitas coisas são recusadas, o rapaz se recusa a assumir suas responsabilidades, Yemanjá se recusa a perder outro bebê, Delzuite se recusa a esquecer da filha.

Delzuite é também nomeada pelo narrador, provando o valor das duas personagens para a história. O significado provavelmente é de origem espanhola *del zite*, pode ser traduzido como “do cometa”, que traz luz, que passa rapidamente, que pode destruir, ou “deleite”, que demonstra excesso de satisfação, que sente contentamento. No conto, os dois significados fariam sentido, de sua calçada, a senhora chama a atenção, como um cometa, iluminada atrai todos os dias o olhar do narrador, ela deu à luz Yemanjá. Ou significa a sensação de prazer que as drogas que vende trazem aos usuários, um deleite proporcionado por um vício, ou ainda a sensação de prazer e gozo que os clientes encontram nas meninas que moram em sua casa. Não fica claro se ela é também uma cafetina, mas parece que sim, ela tem uma ajudante para o comércio de maconha, e o narrador diz “clientes indo e vindo”, no plural, poderiam ser muitos, que procuravam as garotas, por isso Yemanjá estava sempre grávida, e talvez também por isso a senhora estranhou a presença diária do rapaz em sua casa, mas nenhum pagamento, o fato de ser proxeneta seria motivo suficiente para ela querer evitar maledicências a respeito de seu neto. As duas personagens são caracterizadas fisicamente: Yemanjá é negra, de cabelos lisos e longos, e Delzuite é gorda, “enorme e lenta” (AUGUSTO/LAUB, 2018, p. 145), de cabelos longos.

O protagonista não nos diz seu nome em nenhum momento, isso não é importante para o desenrolar da narrativa e ele apenas afirma que é adolescente, sem dar qualquer detalhe de sua aparência. Ou pode ser uma tática para não assumir suas ações e nem admitir alguma culpa ou responsabilidade. A história é contada sob o olhar do narrador, por isso, ao leitor resta duvidar dos fatos.

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma sequência mecânica): fazer contar a história por uma das duas personagens, ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde, mas a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por si mesmo. (GENETTE, s.d., p. 243)

O rapaz diz que a moça o seduziu, que ela era muito bonita, apenas para ele parecer um grande conquistador, um macho que se deu bem com uma mulher mais velha. Da mesma forma, é fácil duvidar da imagem que ele faz dos adultos da história. Delzuite, sob a visão do narrador, é uma mãe relapsa e criminosa, que vende maconha e deixa a filha sair com diversos homens. O narrador se afirma branco, provavelmente seus pais também, eles parecem interessados na educação do protagonista, enquanto que Yemanjá não estuda, aqui percebemos a exclusão social que separa brancos e negros que, mesmo morando no mesmo bairro, não têm as mesmas oportunidades. E, como branco, cabe a ele e aos pais criarem o bebê, não a traficante negra e obesa, uma situação no mínimo racista e preconceituosa, principalmente porque Delzuite diz que não precisa contar ao neto que ela é sua avó.

A esperança de inclusão talvez esteja no fato de o filho crescer na rua e jogar bola, mas é o contrário, em vez de o menino ser levado à realidade do pai, de conhecimento e oportunidades, ele, provavelmente de pele negra, vive a realidade da avó, ali pela rua, como Yemanjá. Esse menino não tem culpa, seu nome é Anjo, como os outros que a mãe enterrou. Ele vingou, mas o preço foi a vida de Yemanjá. Interessante ressaltar que não há culpa na enunciação do narrador, a moça já era pobre, sem perspectiva, se envolveu com ele e morreu, deixando Delzuite sem a filha que a ajudava.

Como em *Diário da queda*, a mudança talvez virá através dessa nova vida, ou ele será somente mais um rapaz que repetirá as ações do pai. Se o seu nome é Anjo, é possível que a resposta seja a primeira, ele pode representar a quebra de paradigmas e a possibilidade de inserção social, mas o menino dificilmente terá as mesmas oportunidades que o pai branco. Assim, essa poderia, aparentemente, ser

mais uma história de amor, mas na verdade é a repetição de um estigma: mulheres pobres e negras tornam-se mães solteiras e suas filhas tendem a fazer a mesma coisa, muitos homens engravidam as namoradas e não assumem suas responsabilidades, principalmente se elas são pobres, negras e semianalfabetas. A família do rapaz assume a criação do bebê apenas porque a mãe faleceu.

Onde ainda acontece que os muitos esbarrem fisicamente em si mesmos, como massa de horário de pico e engarrafamento, como multidão em reunião involuntária, eles mostram em cada um de seus átomos a tendência de passar apressados por si mesmos como por um obstáculo, e se amaldiçoar, qual uma impertinência, um excesso, como matéria no lugar errado. Aqui eles são dominados pela evidência da desgraça de serem muitos. [...] (SLOTERDIJK, 2002, p. 23-24)

A desorientação, a ignorância, a falta de estrutura e planejamento familiar e o descaso das autoridades, que deveriam garantir oportunidades, assistência social e médica, tornam esse tipo de situação comum e normal nas periferias. Haja vista o fato de dona Delzuite, provavelmente por falta de opção, vender maconha para manter a casa. Para quem tem água na torneira, comida na mesa, cama para dormir e um teto seguro sobre a cabeça, é fácil julgar quem está à margem da sociedade, muitas vezes o tráfico é o único caminho nas comunidades.

O texto não faz menção a qualquer período histórico no qual se passe a história, é um conto atemporal, pois a vida nas periferias, favelas, comunidades, não está muito diferente do que era no início do século passado. A violência, a fome e a criminalidade sempre estiveram ligadas à exclusão social, independente do período temporal.

O Brasil foi o último país da América Latina a acabar com a escravidão que durou mais de 300 anos. A Lei Áurea, assinada pela princesa Isabel, foi decretada há pouco mais de um século, essa discrepância entre o período escravocrata e o período de liberdade, legal ao menos, reflete na desigualdade social ainda hoje. Não foi por compaixão aos negros que a princesa assinou a lei, foi uma jogada política em favor dos grandes latifundiários que queriam mão-de-obra europeia, e foi também uma forma de Isabel angariar o apreço da população que não a via como uma futura soberana, ela aproveitou o fato de o pai, Dom Pedro II, não estar

na cidade, para consolidar o prestígio político pelo qual ansiava. Em 1871, durante uma regência temporária, Isabel assinou a Lei do Ventre Livre, na qual filhos de escravos nasciam libertos. Ela passou algum tempo sem se envolver nas questões escravocratas e somente declarou seu apoio à abolição quando esta se tornou inevitável pela pressão dos abolicionistas. O pai nunca assinaria nenhum dos dois decretos para não causar desconforto entre as elites econômicas que ainda se mantinham com o dinheiro gerado pela escravidão. Dessa forma, pai e filha conseguiram o que queriam sem se indispor com nenhuma das partes.

Esse ato “totalmente benevolente, e sem nenhuma segunda intenção”, da princesa não foi suficiente para resolver a questão, pelo contrário, após a abolição, houve uma grande campanha para “branquear” a população. Empresas contratadas pelo governo iam até os portos da Europa angariar famílias interessadas em construir uma nova vida no Brasil, eram contratados para o trabalho nas lavouras ou serviço doméstico, ganharam ajuda de custo, casa, dinheiro, enquanto os negros, muitos expulsos de onde viviam, passaram a se amontoar nos grandes centros atrás de emprego, moradia, sustento.

Alguns preferiram continuar nas fazendas trabalhando em troca de casa e comida, que era melhor que viver pelas ruas do Rio de Janeiro e São Paulo. Na capital, havia um projeto de revitalização da cidade, antigos cortiços bem localizados, onde moravam grande parte da população negra, passaram a ser alvo de especulação imobiliária. Assim, o lar dessas pessoas, de um dia para outro foi demolido e ali mesmo abriram-se grandes avenidas. Sem opção, restava a essa população abrigar-se nos morros.

Com o tipo de política, quer dizer nenhuma, desenvolvida no último século, é óbvio perceber porque os negros ainda estão nos morros, comunidades ou favelas, onde o crime organizado e a milícia imperam, enquanto jovens e pais de família, trabalhadores, levam tiro todos os dias. Numa pesquisa recente, constatou-se que 75% das mortes pela polícia é contra negros, fato que já levantou muitas discussões no Brasil e no exterior, com manifestações por todo o globo.

Nos Estados Unidos, onde a escravidão foi abolida apenas 25 anos antes, sempre houve lutas pelos direitos civis dos negros, e também perseguições, assassinatos, um *apartheid* aprovado pela lei, que não permitia o uso do mesmo banheiro por brancos e negros, por exemplo. Essa discriminação ainda se reflete hoje no número de mortes de jovens negros pela polícia: em 2013, Trayvon Martin de 17 anos foi morto por um vigia enquanto visitava a noiva do pai junto com ele, George Zimmerman, que disparou os tiros, foi inocentado. Em 2014, Eric Garner foi asfixiado pelo policial branco Daniel Pantaleo e Michael Brown, de 18 anos, foi morto a tiros pelo policial, também branco, Darren Wilson. Em 2015, Walter Scott, de 50 anos, foi morto pelas costas com três tiros pelo policial Michael Slagger; Freddie Gray foi preso por porte de faca, após ser levado pela polícia foi internado com uma lesão na medula, morreu uma semana depois; Sandra Bland, 28, detida por infração de trânsito, acabou presa por desacato ao se negar a apagar um cigarro, acabou se matando três dias depois. Em 2016, Philando Castile foi morto pelo policial Jeronimo Yanez após uma blitz de trânsito. Em 2018, Bothan Jean, de 26 anos, foi morto em seu apartamento pela policial Amber Guyger, ela pensou que o rapaz era um ladrão quando entrou no apartamento dele pensando ser o dela. em 2019, Atatiana Jefferson, 28, foi morta em seu próprio quarto pelo policial Aaron Dean, a porta estava aberta e ele pensou que fosse uma invasora. Nesse ano, Breoma Taylor, de 26 anos, foi baleada oito vezes em seu apartamento, a polícia procurava um suspeito por tráfico e disseram que foram recebidos a tiros pelo namorado dela. Esse caso, juntamente com o de George Floyd⁵⁸, que foi asfixiado no dia 25 de maio de 2020, por um policial em um vídeo que foi visto no mundo todo, levantou manifestações em todo o país, o slogan da campanha é “Black Lives Matter” (Vidas Negras Importam) e foi apoiado por artistas e esportistas.

No Brasil, houve manifestações ligadas ao “Vidas Negras Importam” em várias cidades. Os casos de americanos negros mortos pela polícia incitaram debates em relação aos mortos aqui no país, onde há o risco três vezes maior de um negro ser morto pela polícia: em 2013, o policial Luciano Pinheiro Bispo estava indo atender uma ocorrência de perturbação do sossego, desceu do carro atirando

⁵⁸ O ex-policial Derek Chauvin foi condenado no dia 25/06/2021 a 22 anos e meio de prisão pelo assassinato.

e matou Douglas Martins Rodrigues, de 17 anos, o policial foi inocentado porque o juiz entendeu que foi um acidente; em 2014, Claudia Silva Ferreira, 38, foi morta e arrastada pela viatura da polícia, os seis policiais envolvidos ainda respondem em liberdade. Em 2015, Eduardo de Jesus Ferreira, de 10 anos, foi morto por um tiro em frente de casa, os policiais Marcus Vinicius Nogueira Bevitori e Rafael de Freitas Monteiro Rodrigues alegaram legítima defesa e o processo foi arquivado; no mesmo ano, uma história chocante ganhou os noticiários, cinco jovens voltavam para casa de carro e foram interceptados por quatro policiais militares, Roberto de Souza Penha, 16, Carlos Eduardo Silva de Souza, 16, Cleiton Correa de Souza, 18, Wilton Esteves Domingos Junior, 20, e Wesley Castro Rodrigues, 25, foram mortos ainda dentro do carro. Os policiais Marcio Darcy Alves dos Santos e Antonio Carlos Gonçalves Filho foram condenados, Fabio Pizza Oliveira da Silva foi absolvido e Thiago Resende Viana Barbosa ainda não foi julgado. Em 2019, durante a intervenção militar no Rio de Janeiro, o carro do músico Evaldo Rosa dos Santos, de 51 anos, foi atingido por 62 tiros pelos próprios militares, o catador de material reciclável Luciano Macedo, de 27 anos, tentou ajudar e também morreu. Os militares disseram que confundiram o carro com o de um bandido, doze deles respondem a um processo por homicídio e omissão de socorro. Seis dias após essa tragédia, Bolsonaro disse: “o exército não matou ninguém, o exército é do povo, a gente não pode acusar o povo de assassino, houve um incidente, houve uma morte, lamentamos ser um cidadão trabalhador, honesto”. No mesmo ano, durante uma operação policial, os irmãos Roger (16) e Vitor (18) dos Santos da Silva foram mortos em uma chacina em uma operação da Polícia Militar no Morro do Fallet, no total 9 jovens foram torturados e mortos. Em 2020, uma pedagoga, Eliane do Espírito Santo, foi agredida por policiais durante uma abordagem, ela trabalha na educação infantil e é negra, e foi algemada e levada para a viatura, onde ficou por quatro horas. Esses são apenas alguns entre os milhares de casos de truculência da polícia contra negros e, apesar disso, a maior parte dos acusados está solta. E quanto aos crimes de racismo, em geral, os juízes dão a sentença apenas como injúria racial. No Brasil, ser negro é sinônimo de bandido e é condenado mesmo antes do julgamento. A polícia bate, ou atira, primeiro, depois pergunta quem é o cidadão. Outros são seguidos dentro de lojas e mercados porque “parecem” que iam roubar alguma coisa.

A vida de um cachorro vale mais que a vida de um negro, como no caso do menino Miguel Otavio Santana da Silva, sua mãe, Mirtes Renata de Souza, trabalhava na casa de Sarí Corte Real, primeira-dama do município de Tamandaré, no interior de Pernambuco. Mirtes foi trabalhar, e por causa da pandemia, não tinha com quem deixar Miguel, as creches estavam fechadas para evitar contaminação, ela foi passear com o cachorro da patroa e deixou o filho sob seus cuidados, Sarí estava fazendo a unha dentro de seu luxuoso apartamento num dos metros quadrados mais caros do Recife e não se importou quando o menino, chorando, pegou sozinho o elevador para procurar a mãe. O elevador parou no nono andar, Miguel desceu, se escorou numa janela e caiu de uma altura de 35 metros. Mirtes chegou poucos segundos depois da queda e ainda encontrou o filho respirando, Miguel morreu. Mas o cachorro passa bem e a primeira-dama está com as unhas impecáveis!

Uma situação triste dessa mostra como a supremacia branca continua a vigorar mesmo tantos anos após a libertação dos escravos. Os negros continuam sob o calço dos coronéis, que apenas não são mais chamados assim. É por isso que o conto *Anjo* é atemporal, ele podia se situar na década de 70 do século passado, quando o tráfico de drogas se espalhou pelas favelas, ou no início do século, quando os negros recém libertos mudaram-se para os morros sem muita perspectiva, ou se passar agora e esse menino nascido de Yemanjá poderá ser morto durante uma batida policial. A mãe do menino, morta no parto, é a marca da conformidade: profissional do sexo, negra, moradora da periferia que nasce, cresce e morre exatamente no mesmo ponto, sem qualquer perspectiva de mudança ou desenvolvimento econômico. Mesmo diante de tantas desigualdades, existem pessoas contra as políticas de inclusão do negro, como o sistema de cotas para universidades e para cargos públicos. Ainda hoje, a elite intelectual branca não permite integração dos negros, como era no início do século passado, e como muitos na Europa que não aceitavam a assimilação dos judeus. E, se, por um período, na Europa, os judeus foram adotados pelos intelectuais, aqui também foram os negros, mesmo os artistas, aceitos como parte de um espetáculo, muitas vezes com objetivo sexual. De maneira parecida com o que ocorreu *Em 1926*:

[...] Os intelectuais brancos querem encontrar no jazz a essência de uma força misteriosa, para a qual não dispõem de palavras adequadas, mas que confunde a hierarquia de valores e exalta cada vez mais a cultura negra e os corpos negros como objetos de desejo. (GUMBRECHT, 1999, p. 192-193)

4.1.15 Walmor Corrêa

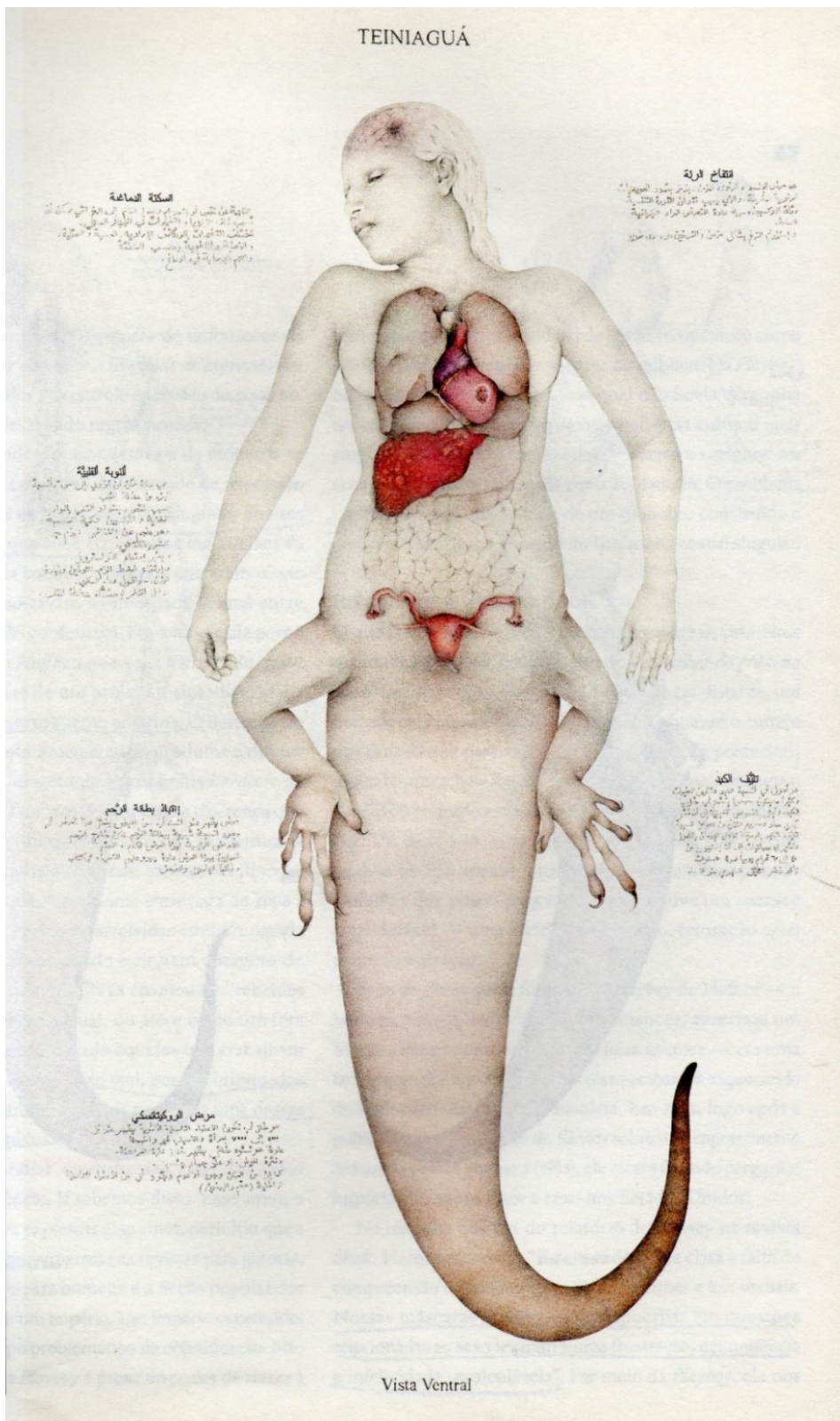
Nas páginas 45 e 46 do Almanaque há três imagens criadas por Walmor Corrêa (1960). O título da obra *Teiniaguá* remete ao mito da princesa moura, chamada pelos índios de *Anhangá-pitã*, que foi transformada em lagartixa pelo diabo vermelho. Também chamada de Salamandra, o nome Salamanca vem da região espanhola que foi ocupada pelos islâmicos, por isso a legenda das figuras escrita em árabe.

Segundo a lenda, um sacristão foi banhar-se na lagoa e encontrou a *Teiniaguá*, ele a aprisionou e, durante a noite, os dois se amavam. Quando descoberto, o sacristão foi preso, no dia da sentença de sua morte, *Teiniaguá* o salvou e fugiram pelo rio Uruguai. Passaram a viver em uma caverna chamada Salamanca do Jarau e seus filhos iniciaram a descendência indígena-ibérica no Rio Grande do Sul.

Walmor Bittencourt Corrêa é artista plástico, nasceu em Florianópolis e aos 17 anos se mudou para Porto Alegre. Em 1989 fez uma viagem à Europa com o intuito de estudar o trabalho de artistas viajantes. Após ir à Amazônia, passou a questionar suas próprias impressões sobre a evolução dos seres e da natureza. Suas obras foram expostas pelo mundo e ficou conhecido por suas ilustrações científicas, fato que requer do artista conhecimento sobre arte e ciência. Desenha corpos que são aparentemente estranhos, mas poeticamente produzidos, numa materialização dos mitos e personagens que povoam o nosso imaginário.

Sua primeira exposição foi coletiva, em 1983, no Espaço Cultural Yazigi, em Porto Alegre. Individualmente apresentou seu talento em 1986, na Galeria Mercado Alberto, também em Porto Alegre. Ganhador de diversos prêmios, produziu dezenas de obras e já expôs nos Estados Unidos, Alemanha, Espanha, Argentina, Chile e Uruguai. As produções de Walmor envolvem o real e o imaginário, suas pinturas híbridas causam estranhamento e fascínio e criam novas

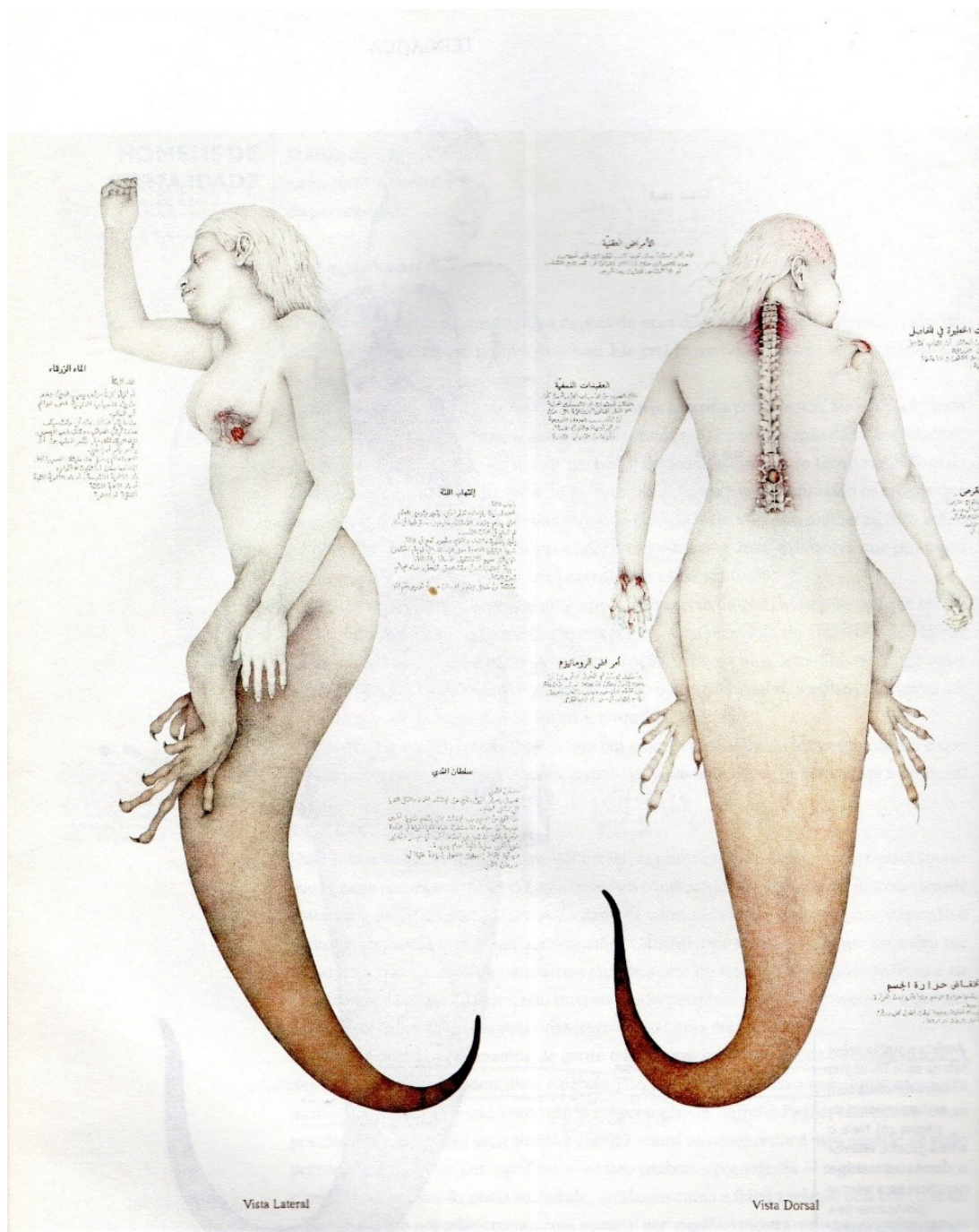
reflexões sobre antigos mitos. O autor explora a fronteira entre as possibilidades artísticas e o rigor científico por meio de estudos minuciosos da anatomia de seres imaginários.



Três produções do artista chamam atenção: “Unheimlich, Imaginário popular Brasileiro”, no qual o autor desenvolveu um atlas anatômico da sereia Ondina, do Curupira, do Capelobo e de outras figuras folclóricas brasileiras; “Memento Mori”, na qual Walmor manipula minuciosamente esqueletos de aves, por meio de técnicas de taxidermia, pássaros são empalhados com cabeças de roedores e patas de siri; e “A expedição brasileira de Thomas Ender reconsiderada” na qual o autor aponta distorções apresentadas pelo pintor austríaco durante sua visita ao país. A historiadora Paula Ramos levou quatro anos para organizar e publicar “O estranho Assimilado” (2016), uma coletânea de ensaios sobre a produção artística de Walmor Corrêa.

No desenho, a maior parte de seu corpo é humano, com todos os órgãos internos comuns a uma mulher, inclusive o sistema reprodutor. Ela tem mãos, para acariciar os homens e cuidar da prole. Mas, por ser um híbrido, tem patas, para facilitar sua locomoção, pois vive numa caverna em meio a mata. E tem uma cauda que pode ajudá-la a se proteger de predadores. A figura possui seios, uma marca de sua sexualidade e também motivo de punição. O machismo existe inclusive entre os seres mitológicos e híbridos biológicos, a mulher que expõe sua sexualidade é condenada pela sociedade e punida como exemplo para as demais. Basta que seja fêmea para que seja cerceada.

As figuras fazem relação com o texto *Homens de certa idade* (p. 44, 47-49), por tratar, além de outras coisas, da comercialização do sexo e representarem uma mulher que foge aos padrões estabelecidos e que tem sua forma alterada. O artista “usa matrizes científicas para retratar politicamente uma mulher de corpo híbrido aprisionada numa caverna como punição por sua sensualidade” (CORRÊA/LAUB, 2018, p. 45). Ela pode ser vista como uma excluída, a que não se encaixa, a descendente de africanos de quem a sociedade cobra mudança. A princesa não é espanhola por ser descendente dos mouros, e também não é árabe por ter nascido na Espanha, ela é um híbrido de etnias. Por isso deve ser exilada. Semelhantemente, João, no romance de Laub, é visto na escola judaica como intruso, um sem lugar, o forasteiro que destoa dos demais. Esses papéis são trocados quando o filho decide mudar de escola para acompanhar, o então amigo, João. Tornando-se, assim, ele mesmo, um rejeitado.



Tanto Laub quanto Walmor Corrêa viveram em Porto Alegre. A escolha do mito deve ser uma forma de homenagear a região onde o primeiro nasceu e o segundo estudou. Érico Veríssimo também escreveu sobre *Teiniaguá* no romance *O tempo e o vento* (1949). Essa atemporalidade marca a universalidade da obra e a representação da capacidade humana de se metamorfosear para se adaptar ao ambiente, os sacrifícios que os exilados devem fazer para não serem perseguidos, haja vista o caso da princesa moura, descendente dos mouros que ruíram na

Espanha e se refugiaram no Brasil. Pensando no problema global e atual da imigração, não há como não dizer o quanto essas figuras de Corrêa conversam com os dias de hoje.

4.1.16 Tatiana Blass

Na página 50 há uma foto de um vídeo da série *Despichador – Desmanicure – Deslavador*, produzido por Tatiana Blass (1979) no qual profissionais realizam suas atividades ao contrário. A artista trabalha com pinturas, vídeos, esculturas e instalações. Vencedora de vários prêmios, expõe em mostras coletivas e individuais desde 1998. Uma de suas características é o uso de cores berrantes, beirando o *kitsch*⁵⁹, suas obras causam no mínimo surpresa, pois contrastam texturas e materiais sem excessos. A artista é conhecida por criar ambientes com atmosferas aparentemente comuns, mas que de alguma maneira causam estranheza, ou pelas cores, ou pelo apelo sensorial, muitas vezes desafiando a própria gravidade, remodulando, mesmo que provisoriamente, a natureza dos objetos e lançando o espectador a um instante de dúvida de todo seu conhecimento precedente.

Na foto presente no Almanaque temos a “Desmanicure”, na qual essas características podem ser percebidas: a cor do esmalte é um vermelho vivo, parecendo sangue, a manicure pinta a mão da modelo em vez de pintar sua unha. A imagem causa estranheza por trocar as funções de uma técnica prevista para enaltecer a beleza feminina, mas que no vídeo ganha uma outra proporção, a de que o mercado de cosméticos cria uma falsa perspectiva aos clientes que compram seus produtos, pois muitos não são profissionais e terminam por não conseguirem um resultado satisfatório igual ao das propagandas.

⁵⁹ A palavra *Kitsch*, no sentido moderno, aparece em Munique, por volta de 1860, palavra bem conhecida do alemão do sul: *kitschen*, quer dizer atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos, é uma expressão bem conhecida; *verkitschen*, quer dizer trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado. Neste sentido, existe um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico. [...] O Kitsch está ligado à arte de maneira indissociável, assim como o falso liga-se ao autêntico. Segundo Broch, “Há uma ta de Kitsch em toda arte”, uma vez que toda arte inclui um mínimo de convencionalismo, e de aceitação do agradar ao cliente, de que nenhum grande Mestre está isento. (MOLES, 2001, p. 10)



A foto também chama a atenção para o fato de que muitas coisas podem parecer o que não são e as pessoas compram a imagem que lhes é vendida, muitas vezes mentirosa ou manipulada. Ou ainda, a imagem trata da inutilidade e futilidade de certos instrumentos que deveriam servir para melhorar a estética, mas que lembram objetos de tortura. A cor vermelha remete a isso, até que ponto as pessoas chegam na dor autoinfligida na busca de uma autoimagem enganosa.

A relação dessa imagem com *Diário da queda*, está no fato de que tanto o pai quanto o filho são enganados, não propositalmente, por imagens infiéis do pai e do avô. Na troca de funções, tanto o passado pode modificar o futuro, quanto o futuro pode modificar o passado. Assim, levando em consideração as ideias de Benjamin, penso que muitas intersecções podem ser feitas com a obra de Michel Laub. O manuscrito do avô não deve estar preso no passado, não é um ponto fixo sobre uma linha temporal. As memórias do pai, da mesma forma, colidem com seu antepassado formando uma constelação, há apenas um intervalo de pensamento entre os dois e múltiplas combinações possíveis. As fronteiras temporais entre os

dois personagens estão borradas, as vozes ouvidas (ou escritas) do avô continuam ecoando no filho, ficaram gravadas e quando se encontram, tornam-se simultâneas. Em contato com o presente, o passado se ilumina novamente, trazendo com ele novas interpretações, principalmente para o filho. Há uma nova perspectiva, a possibilidade de uma nova abordagem, como na foto de Tatiana Blass, uma troca de posição para enxergar por outro ângulo a mensagem.

Tatiana Blass explora as tensões entre construção e desconstrução, começou criando pinturas abstratas, depois passou a produzir colagens, manipulando diversos tipos de material. A maior parte de suas obras são exibidas em instalações, combinando temas inusitados e aparentemente desconectados. Sua primeira exposição coletiva ocorreu em 1998 e, individual, em 2001. Uma de suas instalações que gerou maior impacto foi *Penélope* (2004). Nela, a artista cobriu de lã vermelha o Pátio e Capela do Morumbi, o fio passava por todo o jardim e edifício, terminando num tear que fabricava um tapete vermelho. Uma referência à personagem Penélope, esposa de Ulisses, que o esperou por vinte anos, e para se desvencilhar de seus pretendentes, passava o dia costurando uma manta nupcial e à noite a desmanchava, assim, sem terminá-la, ganhava tempo enquanto esperava a volta do marido. Tatiana Blass mistura também performance e escultura, em *Cão cego* (2009), por exemplo, criou esculturas de cera que derretiam e se deformavam, de forma parecida, *Luz que cega – Sentado* (2011) mostrou instrumentos musicais cobertos por cera derretida, o que impedia sua utilização, com essa produção, a artista recebeu o prêmio PIPA.

Em 2016, Tatiana publicou um catálogo com fotos de suas obras, uma realização da Galeria Millan. Entre elas há performances, instalações, vídeos, utilizando materiais diversos como latão, madeira, vidro, lâmpadas, móveis, carros, motos. *Desmanicure*, que aparece no *Anuário*, faz parte de um grupo de três vídeos expostos como pinturas: o “Despichador” pinta por cima das pichações com tinta spray da mesma cor da parede e o “Deslavador” utiliza barro para limpar o carro, todos os profissionais realizando suas atividades ao contrário.

As produções da artista chamam a atenção por questionarem a função e objetivo de coisas e pessoas segundo a concepção da sociedade na qual estamos

inseridos. A linguagem também é um tema recorrente, personagens que não falam a mesma língua, mas conseguem se comunicar, e outros que, mesmo falando o mesmo idioma, parecem presos por condições locais adversas que não os permite manter comunicação. Tatiana também reflete a respeito da interferência da tecnologia na vida das pessoas e como elas podem ser manipuladas da mesma maneira que manipulam os aparelhos eletrônicos. As imagens produzidas sempre trazem ambiguidade, como se os contornos se dissolvessem e tanto os objetos como as pessoas passam por um contínuo processo de desconstrução e reconstrução de uma nova condição existencial. A artista brinca com a presença e ausência, compondo esculturas que faltam um pedaço e que o espectador consegue “ver”, mesmo não estando ali, de certa forma, o que está invisível se materializa por uma presença que interliga os elementos, o vazio é completado pela continuidade, o que lhe garante um sentido de permanência.

Pensando ainda no pai e no filho em *Diário da queda*, pode-se dizer que enquanto o pai representa o bloqueio da transformação, não há possibilidade de mudança, e o que deveria ficar para trás, se mantém ativo (a memória do Genocídio furtada do avô pelo pai). O filho é condenado e oprimido para que o pai continue a se projetar. A partir do momento que começa a escrever para o neto que ainda vai nascer, apresenta a possibilidade de uma mutação. Essa maleabilidade lança alternativas que anunciam uma gama de perspectivas, a partir do seu presente, é propiciado o mergulho no passado do pai e, por consequência, também do avô, e a compreensão de suas contingências. Fica evidente que o manuscrito do avô não é uma relíquia que deve permanecer intocável, pois ao decidir por uma interpretação única, mata-se todas as demais percepções. Ele, fundamentalmente, se assemelha ao mito grego de Cassandra que quer antecipar o futuro com uma advertência, mas é ignorada.

Charles Baudelaire (1821-1867), se referindo a Eugène Delacroix, pensava de forma parecida quando diz que “O público é, em relação ao gênio, um relógio que atrasa” (1998, p. 65). Em *Diário da queda*, a relação é familiar, entre três escritores, pai e filho são artistas e público do avô, acessam sua obra postumamente, fato que possibilita ressaltar as conexões atemporais entre os três. Assim, é possível inferir que o pai é o peso da tradição que impede o filho de se

transformar. Clara metáfora da produção artística diante de um procedimento pré-estabelecido. O pai é como o mito de Cronos, o *status quo* que dificulta a novidade. O filho é engolido pelo arquétipo rígido e inflexível, impossibilitado de se desenvolver, mas, após saber que será pai, se torna capaz de se opor a essa metáfora por meio de uma produção ímpar, desprendida de moldes definidos. Questiona a figura do pai e impõe a possibilidade de um tempo maleável. Através da contenda com o pai é possível compreender a necessidade de o filho enfrentar o *establishment*, e apresentar novas contingências. Com essa postura, emergem todas as consequências inerentes a suas escolhas, diante de uma sociedade ainda dominada pela racionalidade e pela busca de procedimentos perfeitos, representada pelo pai e pelo avô, põe à prova a rigidez excessiva de uma existência disciplinada. Tatiana Blass põe em prática essas questões com sua produção.

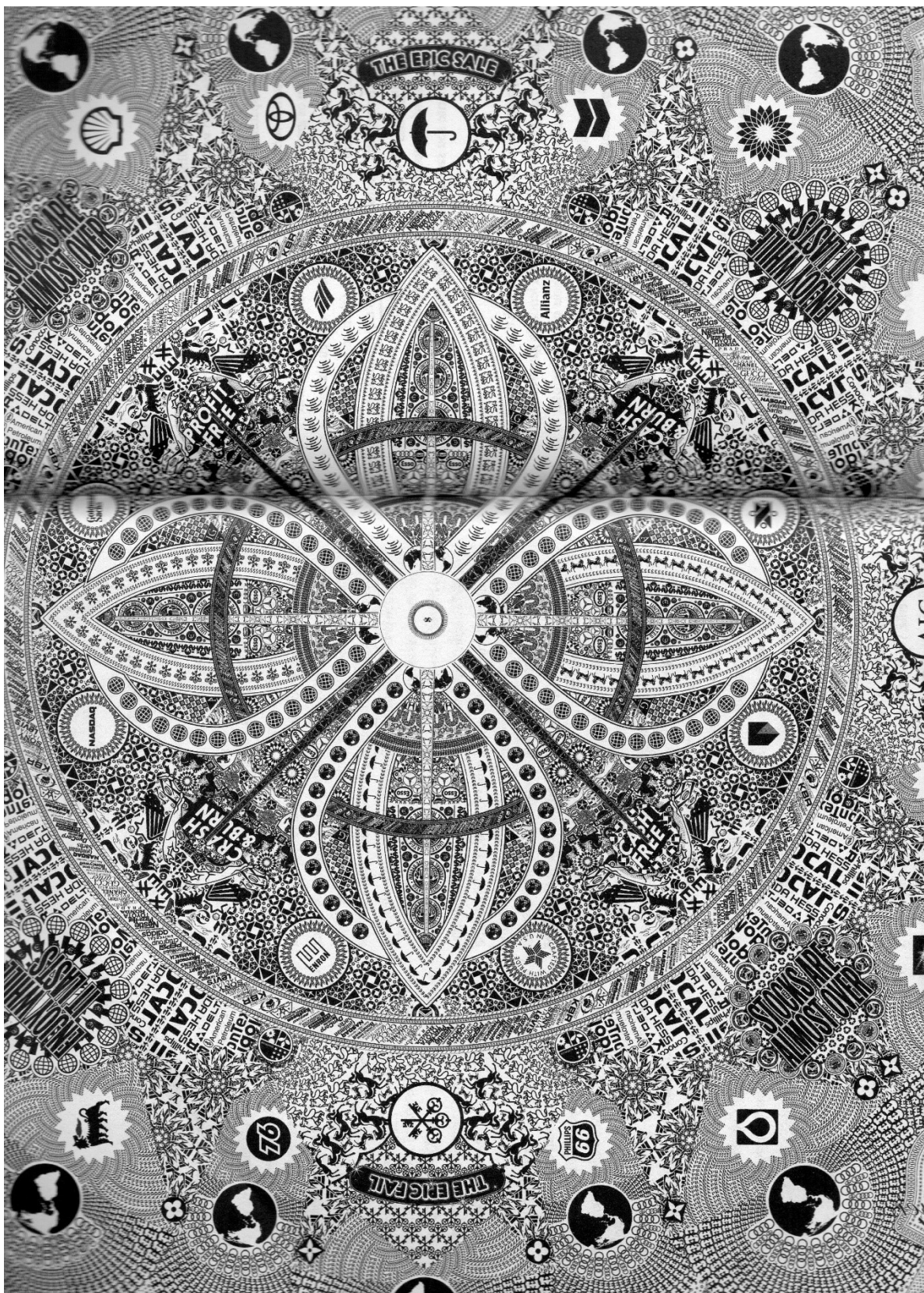
O filho, ao escrever, escolhe relativizar o tempo, não obrigatoriamente pensa na existência sofrida do avô, mas certamente este o fez refletir. Segundo Benjamin, é porque “nada do que um dia acontecer pode ser considerado perdido para a história” (1994, p. 223). Assim, refletindo a respeito das *Teses* de Benjamin, a História é como um baralho, enquanto o historicista (avô, pai) organiza as cartas em sequência, o materialista histórico (filho) as separa por naipes. Dessa maneira, o historicista tem um número pequeno de possibilidades, já o materialista histórico consegue um maior potencial de montagens. Avô, pai e filho se aproximam pelas semelhanças, mas estas estão deslocadas, invertidas, refletidas por espelhos que deformam. Um espelho pode reproduzir por aproximação ou relembrar, ou pode produzir paradoxos e introduzir incertezas, os fragmentos se refletem, não imitam, mas concebem a indecibilidade das obras escritas.

Apropriado de uma reminiscência, o filho articula-se com o passado (materialista histórico) através do pai e do avô e questiona a representação fixa da história como ela de fato foi (historicista). Em sua narrativa é possível reconhecer o pai e o avô por um lampejo que perpassa, veloz e se dirige ao presente. Aquele apresenta sintomas que nos reconduzem a estes, oportunizando analisar o passado longínquo e suscitar efeitos anacrônicos de uma época sobre a outra, capaz de conceder que cada época sonhe com a outra. Essa dupla perspectiva temporal facilita a desmontagem do tempo e propicia uma remontagem renovada.

E como “nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225), é possível pensar que o fato de o pai ser tão rígido com o próprio filho seria um indício de barbárie. Mas não é bem isso, a barbárie está na impossibilidade de uma artista como Tatiana Blass revolucionar. Barbárie é a castração e a censura contra o filho, que necessita se encontrar na escavação das ruínas deixadas pelos dois, na tentativa de lutar por um passado que foi oprimido. O passado permite ao filho ser atravessado por estilhaços de tempos heterogêneos que se remontam para persistir, perdurar, desorientar suas convicções como o curso de um rio num turbilhão.

Assim, a imagem individual e coletiva não é construída apenas diariamente, mas há séculos também grupos excluídos buscam impor-se e serem respeitados e aceitos, para isso, é necessário que o restante da sociedade reflita sobre a imagem de cada um desses grupos (indígenas, judeus, espíritas, homossexuais, lésbicas, negros...) e que cada pessoa se aceite como é e não como a sociedade deseja que seja. Não podemos nos moldar de tempos em tempos de acordo com a moda social vigente, devemos nos impor sem máscaras, sermos nós mesmos de cara limpa, mesmo que seja o oposto do esperado, como na imagem construída por Tatiana Blass.

5 DEUTERONÔMIO



5.1 NOVAS VOZES, NOVAS VERDADES

Deuteronômio é o quinto livro do Pentateuco, ele traz os discursos de Moisés. Após sua morte, seus textos devem servir para orientar o povo Hebreu, com instruções sobre o futuro da comunidade. Nesse capítulo trago os textos do *Anuário* que fazem relação com o futuro, esperança, avisos, constatações, sugestões, previsões, na religião, na política e na sociedade.

5.1.1 Paulo Schiller/ László Krasznahorkai

Começemos pelo tradutor da maior parte dos textos: Paulo Schiller é, entre outras coisas, tradutor do húngaro, vencedor de diversos prêmios como o APCA de tradução em 2001 e finalista do prêmio Jabuti em 2002. Ele também escreve resenhas literárias para jornais e traduz do francês e do inglês. Por sua larga experiência na língua húngara, em que preserva o estilo particular dos autores e ao mesmo tempo manifesta uma recriação muito pessoal, foi consultor de Chico Buarque quando da filmagem de *Budapeste* em 2009.

Hoje sentimos cada vez mais que nosso presente foi expandido, pois agora está rodeado por um futuro que não conseguimos mais ver, ter acesso ou escolher, e por um passado que não conseguimos deixar para trás (GUMBRECHT, 2015, p. 42)

Influenciado por Kafka e Beckett, László Krasznahorkai (1954), além de elogiado por Sebald e Susan Sontag, é um dos maiores romancistas contemporâneos húngaro, traduzido em diversos países. Sua temática principal é o apocalipse, não por acaso, é seu o primeiro texto do *Anuário*. Sua obra apresenta ficções curtas que refletem a decadência do homem e, por consequência, sua destruição. O texto em análise é um miniconto com linguagem poética *Daqui, eu não preciso de nada*, diz respeito ao que o narrador-personagem deixaria para trás, não fica claro se ele vai embora ou se morrerá. É possível fazer relação com o suicídio do avô em *Diário da queda*.

Eu deixaria aqui tudo, os vales, as colinas, as trilhas e as pegadas do jardim, eu aqui deixaria o vinho e a fé, o céu e a terra, a primavera e o outono, aqui deixaria os caminhos que partem, as noites na cozinha, o derradeiro olhar de amor e todos os imperativos terríveis que conduzem às cidades, aqui deixaria o crepúsculo denso que se

assenta sobre a paisagem, o peso, a esperança, o encantamento e a serenidade, aqui deixaria o que é amado e o que e (sic) próximo, tudo que me emocionou, tudo que me abalou, que me fascinou e me ergueu, aqui deixaria o nobre, o bem-intencionado, o agradável, o diabolicamente belo, aqui deixaria os brotos fenecentes, todo nascimento e existência, aqui deixaria a magia, o mistério, a distância, o inextinguível e a narcose das verdades eternas: porque aqui deixaria essa Terra e essas estrelas, porque não levaria nada daqui comigo, porque espreeitei o que virá, e daqui não preciso de nada. (KRASZNAHORKAI/LAUB, 2018, p. 7)

Na tradução de Paulo Schiller, o autor sobrepõe temporalidades, usa o verbo no passado “espreeitei”, no futuro do presente “virá” e no futuro do pretérito “deixaria”. O verbo “deixaria” é repetido nove vezes, enquanto que “levaria” é escrito apenas uma vez, e na negativa: “não levaria”. Se pensarmos no fato de que o avô na ficção de Laub tratada aqui tirou a própria vida, fica claro que ele também deixaria tudo para trás, novamente. Ele deixou “os vales, as colinas, as trilhas e as pegas do jardim, eu aqui deixaria o vinho e a fé, o céu e a terra, a primavera e o outono, aqui deixaria os caminhos que partem, as noites na cozinha, o derradeiro olhar de amor e todos os imperativos terríveis que conduzem às cidades” quando é tirado de sua casa para ser enviado ao campo de concentração. Ele “aqui deixaria o crepúsculo denso que se assenta sobre a paisagem, o peso, a esperança, o encantamento e a serenidade, aqui deixaria o que é amado e o que e (sic) próximo, tudo que me emocionou, tudo que me abalou, que me fascinou e me ergueu”, para ser libertado e começar uma nova vida no Brasil. Todavia, essas mudanças: o comércio, a família, nada lhe trouxe paz, felicidade, então ele, dessa vez, escolhe deixar “aqui deixaria o nobre, o bem-intencionado, o agradável, o diabolicamente belo, aqui deixaria os brotos fenecentes, todo nascimento e existência, aqui deixaria a magia, o mistério, a distância, o inextinguível e a narcose das verdades eternas: porque aqui deixaria essa Terra e essas estrelas”, e se mata.

Nada do que viveu o prende a essa terra, ele simplesmente não precisa dessa vida, dessa tortura, dessa culpa, ele sabe que o futuro é apenas sofrimento: “espreeitei o que virá”, o avô cansou de expiar sua pena, de ser sobrevivente. O apocalipse do avô é o suicídio. O conto de Krasznahorkai se parece com um bilhete de suicídio, que poderia muito bem ser escrito pelo personagem de Laub. Por meio

de um parágrafo compacto e pastoso, o autor nos apresenta a imagem de um apocalipse iminente diante de uma circularidade claustrofóbica.

É possível crer que Laub, ao escolher este texto para integrar o anuário, tenha se lembrado de seu personagem avô. O texto teve sua primeira publicação em 2015, caso fosse anterior a 2011, poder-se-ia afirmar que serviu de inspiração. Essa relação atemporal entre dois textos distintos, de autores, teoricamente, tão afastados geograficamente, somente comprova a teoria de Didi-Huberman a respeito do anacronismo.

Os homens são diversos, os homens se modificam - mas os homens duram no tempo se reproduzindo, logo, se assemelhando uns aos outros. Nós não somos apenas estranhos aos homens do passado, somos também seus descendentes, seus semelhantes (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 40)

Desse modo, este texto também conversa com as fotos do grupo Trëma, que aparecem no *Anuário*, das quais falei anteriormente. O texto de László Krasznahorkai parece um resumo da vida do eu-lírico, mas é também uma lista de frustrações, de todas as coisas das quais ele teve que abrir mão, por isso é apenas consequência sua renúncia à vida. Esse pessimismo também está no avô e no pai, no filho, há certo otimismo na ansiedade de estar presente para seu próprio filho, na procura por sobrevivência e quando começa a escrever. No eu-lírico não encontramos otimismo, é uma melancolia total.

[...] A melancolia moderna é tal estado: tristeza sem motivo. Porque as origens desta tristeza estão ocultas, inacessíveis à explicação racional, a psique é levada a fornecer uma gênese imaginária. Tais origens só podem ser imaginadas enquanto algo rejeitado pelo trabalho da razão – ruínas que foram deixadas para trás. A alma se torna um depósito para estes vestígios e espectros; ela é assombrada como cemitérios são assombrados pelos fantasmas dos mortos [...]. (TÓDOROV, 2016, p. 180)

A família no romance de Laub deixa descendentes, por mais que seja uma sobrevivência cheia de estigmas, há sobrevivência. Com o personagem do texto de László Krasznahorkai não há sobrevivência, ele não deixa nada, nada para continuar. Tudo que viveu acaba extamente ali. Do mesmo modo, não temos conhecimento dos motivos de tanta melancolia, temos acesso somente a esse aparente bilhete de despedida que não dá nenhuma pista sobre o restante de sua

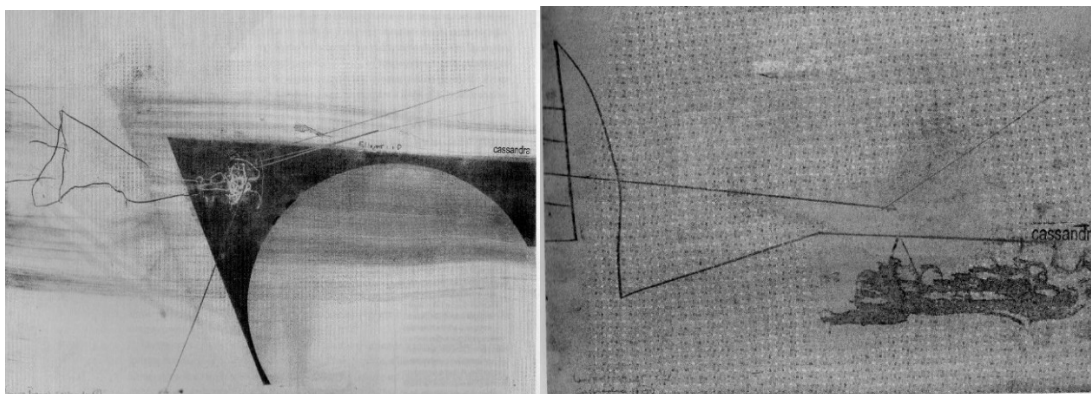
vida. Esse texto, colocado na entrada do *Anuário*, mostra qual será o clima de todo o Almanaque, algo muito relacionado ao título *Apocalipse?*, é o fim dos tempos? Teremos a resposta somente quando lermos toda a obra e refletirmos sobre o restante do que nos é apresentado.

A experiência vivida pela família em *Diário da queda* não pode ser compartilhada com o eu-lírico, ela pode olhar em retrospectiva e a partir daí agir pela determinação de fazer o que acha ser uma obrigação do destino, cada indivíduo é secretamente governado e orientado pela ação ao se encontrar preso em um estado escravizante de ser possuído inquestionavelmente. Numa expressão de desespero, a depressão do filho explode em revolta, mas esse ataque súbito não é duradouro, é como mover os pés para frente sem conseguir caminhar, ele sobreviveu na escola, mas após a agressão contra João, essa sobrevivência se desfaz, então muda de escola, mas não surte o efeito desejado, a imediatez da violência imposta sobre o colega passa a exercer sobre o filho uma violência ao próprio corpo e, no futuro, ao corpo da esposa. A resposta de João para essa situação é alcançar uma forma física para que nunca mais seja agredido novamente. O filho não consegue conviver com o pai, mas quando se vê na iminência de ser pai, percebe que precisa dele. O avô, diferentemente, sobrevive ao campo de concentração, a uma violência legitimada pelo poder de um líder, mas não sobrevive porque não consegue enxergar o futuro. Assim, o filho necessita fazer presente novamente os mundos que existiam no passado, porque não existe ação direta sem a tensão que vem do passado e aponta para o futuro.

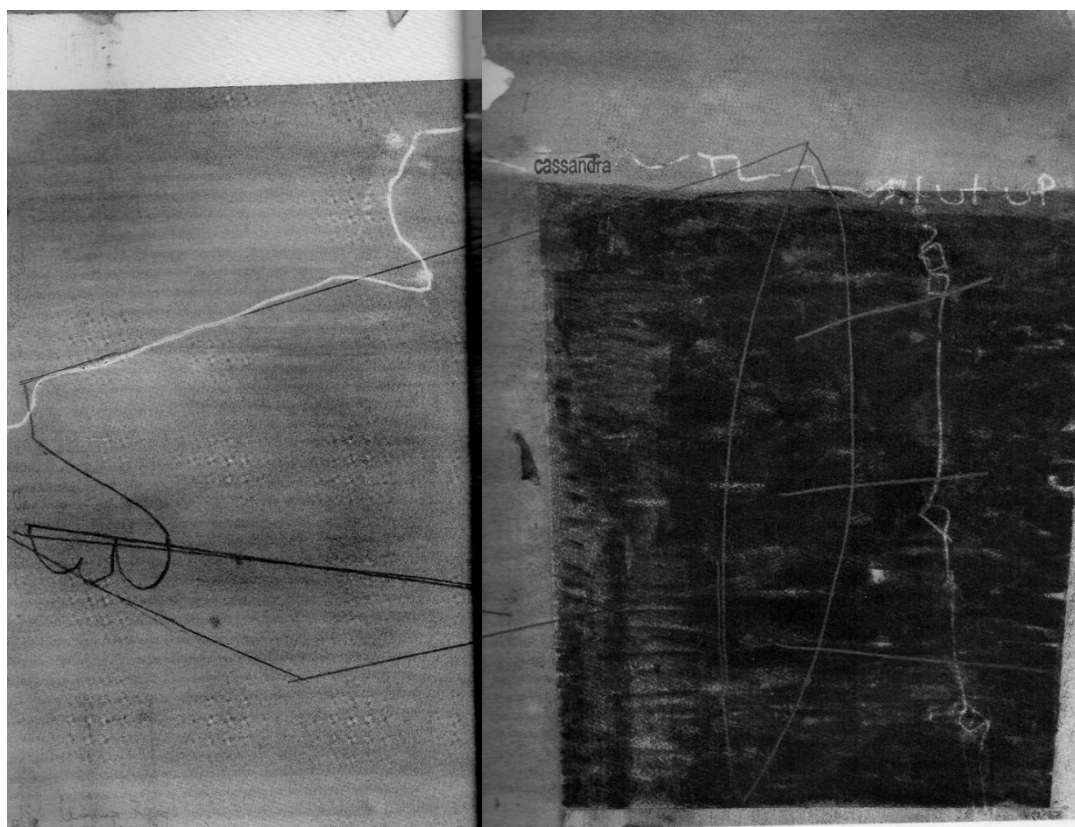
5.1.2 Nuno Ramos

Nas páginas 12-13, 18-19 e 24-25 do *Anuário*, há cinco gravuras de grafite sobre papel, do artista Nuno Ramos (1960). Nuno Alvares Páscoa de Almeida Ramos é pintor, desenhista, escultor, cenógrafo e ensaísta, com uma obra que sempre traz um viés político. Nasceu em São Paulo e começou a pintar na década de 80, na Casa 7, com Carlito Carvalhosa, Fabio Miguez, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade. Utiliza, entre outras coisas, tinta óleo sobre tela, montando formas abstratas. Mais tarde passa a utilizar madeira, pano e arame para dar relevo a seus quadros. Como escultor, trabalha com mármore e granito, dispõe esculturas,

fotografias e objetos incorporando-os ao espaço. Como escritor, publicou pela editora Todavia *Verifique se o mesmo* (2019), um livro de ensaios com textos inéditos e já publicados.



Cassandras é uma série de desenhos em grafite sobre papel de Nuno Ramos. Baseada no mito grego, Cassandra era filha de Príamo e Hécuba, reis de Troia. Quando criança, ao dormir no templo de Apolo, teve o ouvido lambido por serpentes. Por esse motivo, tinha uma maior sensibilidade auditiva. Adulta, Cassandra se tornou uma mulher muito bonita e conquistou Apolo, que lhe ensinou a profetizar, mas renegou seu amor e foi amaldiçoada, perdendo a credibilidade de



suas profecias. Ela previu a derrota na guerra de Troia, porém sua família a achava louca e não acreditava em suas premonições.

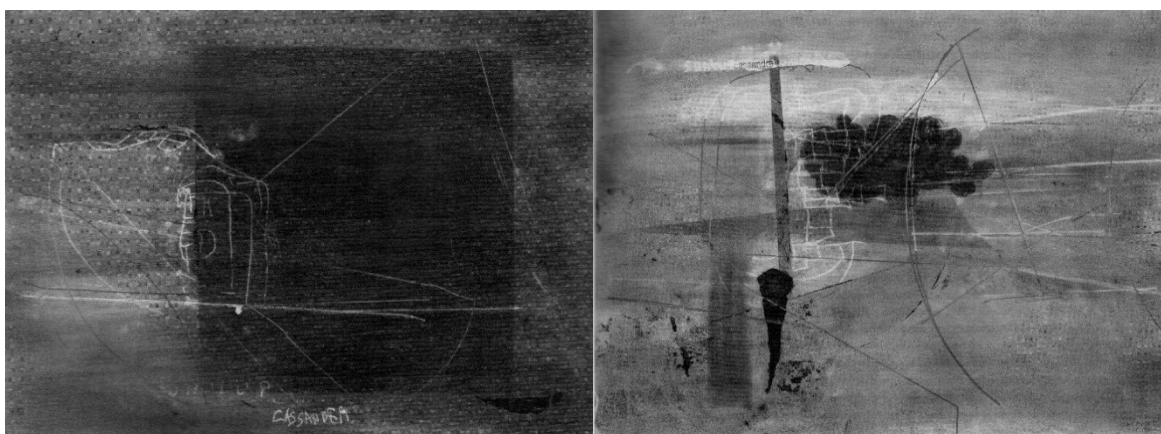
Em *Diário da queda*, o filho quer alterar o círculo vicioso de sua família, amaldiçoada com a tristeza, fruto do suicídio do avô e da culpa por ter sobrevivido a Auschwitz. O pai leva adiante essas agruras, sendo um homem amargo por toda sua vida. O filho acredita que sua profecia é o próprio livro que deixa para o neto que ainda vai nascer. O livro serve de herança e também advertência. O narrador previne seu descendente, para que não cometa os mesmos erros.

40. Ter um filho é deixar para trás a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, como se perdesse o sentido falar sobre as maneiras como ela se manifesta na vida de qualquer um, e as maneiras como cada um tenta e consegue se livrar dela, e comigo tudo se resume ao dia em que simplesmente deixei de beber, em que passei a educadamente recusar bebida, em que passei a educadamente dizer que não bebo nem uma taça de vinho num coquetel cercado de pessoas amigas e bem-intencionadas porque isso não me faria bem, e é mais fácil do que parece e eu não faço propaganda disso e se pela última vez estou dizendo o que penso a respeito é para que no futuro você leia e chegue às suas próprias conclusões. Porque não vou atrapalhar sua infância insistindo no assunto. Não vou estragar sua vida fazendo com que tudo gire em torno disso. Você começará do zero sem necessidade de carregar o peso disso e de nada além do que descobrirá sozinho, a casa onde vai morar, o berço onde vai dormir, as primeiras vezes em que sentirá fome, sede, frio, cansaço, solidão, a dor gratuita por causa de uma cólica ou infecção, o abandono num dia em que todos dormem, o susto quando está escuro e você se engasga e ninguém está em lugar nenhum, o refluxo, o soluço, o sonho ruim que não termina, o barulho de trovão que você não sabe o que é e de onde vem, o desamparo e a agonia e o horror e o desespero que neste exato momento são sua única realidade, mas logo alguém toma providências quanto a essas coisas todas e o mundo volta à ordem de sempre quando você é alimentado e toma o remédio e trocam suas fraldas e põem você no banho, e a água é quente, e há o patinho, a espuma, a buzina, o espelho, a toalha felpuda, o colo e a pele da sua mãe, o cheiro dela, o toque das mãos passando você para o meu colo, a roupa que estarei vestindo, a minha barba, o som da minha voz, as palavras que direi e que ainda são incompreensíveis, mas você olha para mim e sabe intuitivamente o que está por trás de cada uma delas, o que significa a pessoa na sua frente, meu avô diante do meu pai, meu pai diante de mim, eu agora e a sensação que acompanhará você enquanto os anos passam e também começo a esquecer todo o resto, o que a esta altura não é mais alegre nem triste, bom ou ruim, verdade ou mentira no passado que também não é nada diante daquilo que sou

e serei, quarenta anos, tudo ainda pela frente, a partir do dia em que você nascer. (LAUB, 2011, p. 151)

É assim que termina o romance. O fato de haver uma criança a nascer, enche o filho de esperança sobre o futuro, porém, ao abrir o *Anuário*, oito anos depois, percebemos que o recado não foi entregue e que o Apocalipse se aproxima. Nada mudou, outros campos de concentração se repetem por meio de campos de refugiados, acampamentos de exilados, e barcos de pessoas que não podem atracar em nenhum porto. Não há segurança, nem futuro para esses excluídos, que acabaram de perder seu passado por novas guerras e estão impossibilitados de encontrar um porvir na insegurança do presente.

Muitos escritores, como Michel Laub, atentam para a possibilidade de um novo genocídio, similar ao alemão contra os judeus. E já está ocorrendo: pelas mãos dos soldados americanos no Iraque; pelos chefes de estado europeus, que fecham suas fronteiras aos refugiados; pelas doenças que consomem uma África com vilarejos que, sem condições mínimas de saúde e alimentação, sucumbem ao ebola e à Aids, e também à fome e ao cólera.



As pinturas de Nuno Ramos são um aviso, um pedido de socorro em nome daqueles que não podem se manifestar. Nelas encontramos a oportunidade de impedir que desgraças vãs continuem a acontecer. As *Cassandras* do pintor devem ser acreditadas, ao pintá-las, o artista se abre à viabilidade de retirar a maldição do mito e modificar a forma como vemos as premonições que estão todos os dias a nossa frente.

Em 2016, o multiartista Nuno Ramos idealizou a obra “111 Vigília Canto Leitura”, foram 24 horas seguidas de leitura dos nomes dos 111 detentos que foram mortos durante o Massacre do Carandiru⁶⁰, 24 artistas, esportistas, intelectuais e estudantes foram escalados para realizar, durante uma hora cada, a leitura dos nomes em uma varanda que possui uma vista inteira para São Paulo. Em 1992, o artista já havia criado a exposição “111” para lembrar os mortos no massacre, nela cada detento foi representado por uma pedra no chão da galeria.

Nuno Ramos é um artista de esquerda que questiona, por meio de sua arte, a exclusão. O sistema carcerário no Brasil é uma dessas questões, a produção da vigília não é para criar heróis ou proteger bandidos, mas refletir a situação da maior parte dos detentos: negros e pobres, que não devem ser punidos com a morte diante de uma sociedade que não lhes cria expectativas e nem oportuniza crescimento. Os mortos eram criminosos, cumpriam pena, estavam amotinados, mas nada disso justifica o modo como foram massacrados. Na exposição de 1992, o artista simbolizou cada morto com uma pedra, um objeto, um estorvo, “uma pedra no meio do caminho”, o subversivo, o diferente, o desajustado, o desalinhado. As autoridades colocaram “uma pedra sobre o assunto” ao permitirem a invasão ao presídio, para eles, esses delinquentes não poderiam mais se amotinar, dar mau exemplo, ter qualquer voz.

O artista reitera isso em 2002, dando voz a todos os mortos no massacre, lembrando o nome de cada um deles como um indivíduo: um filho, um pai, um tio, um primo, um irmão. Uma pessoa com identidade e não um indigente que simplesmente não seguiu as regras e mereceu ser morto. Existem leis, ou deveriam existir, trâmites, julgamentos e então a sentença baseada no crime cometido, e não pena de morte para todos os presos, julgados ou não.

Cassandras faz total relação com esses acontecimentos no Carandiru, os desenhos de grafite se parecem com manchas sobre o papel, e podem representar cada um dos mortos como borrões que não se adequam à sociedade, como também as manchas de sangue de todos eles. Diferente do grafite que pode ser

⁶⁰ Em 2 de outubro de 1992, a polícia invadiu o presídio para conter uma rebelião matando 111 detentos.

apagado, essas vidas não podem ser restituídas. Nas imagens há finos riscos, são linhas tênues que separam, a princípio, o claro e o escuro, mas numa análise mais aprofundada e relacionando com as outras obras do autor, seria a separação da vida e da morte, da liberdade e da clausura, da honestidade e da criminalidade, da absolvição e da punição, da normalidade e da marginalidade. O que aconteceu no Carandiru é impossível ser desfeito, mas é algo que poderia ser evitado, o fato de o título fazer relação com o mito da vidente desacreditada indica que Nuno também tem um presságio, um aviso de que alguma coisa pode ser feita para evitar o apocalipse. Os troianos não acreditaram nas premonições de Cassandra, mas podemos ouvir todos os artistas que nos alertam no *Anuário*, de que se nada for feito, o fim estará próximo. O apocalipse não é uma sentença, a morte não é a resposta, o caminho é a resistência, questionar paradigmas, para que os mortos em chacinas não sejam os excluídos: negros, pobres, analfabetos, desempregados, os estereótipos dos marginais presos e mortos todos os dias.

[...] só quando a obra perdura em sua perfeição, as necessidades da matéria e a liberdade do espírito se fundem e a vitalidade do espírito se expressa por inteiro nas forças puras do peso. No momento, porém, em que a decadência da construção destrói a coesão da forma, os partidos da natureza e do espírito se separam e manifestam sua hostilidade originária que atravessa o mundo: como se o dar forma da arte fosse apenas um ato de violência que submeteu a pedra contra a sua vontade, como se ela sacudisse esse jugo gradualmente e voltasse outra vez à legitimidade própria de suas forças. (SIMMEL, 2016, p. 96)

A intenção da obra não é somente ir muito além de lembrar o ocorrido e preservar a lembrança, mas também trazer à tona a identidade desses indivíduos que tiveram suas vidas tiradas pelo Estado enquanto estavam sob a proteção do mesmo.

Em seus trabalhos, o artista defende que a linguagem deve preceder as instituições e que a pintura é machucada, para fora e se alimenta da dor. Nuno acredita que a arte tem algo que não cabe na vida, atravessa os discursos vigentes e serve de janela para outros procedimentos. Em uma de suas produções de performance cênica, representou os debates de 2018, atores citavam falas dos debatedores, mesclando com o texto de *Antígona* de Sófocles e o áudio de *Terra em transe* de Glauber Rocha.

Como indivíduos somos impelidos a seguir uma cronologia, de aceitar a convenção social de horas, dias, meses, anos. Mas na arte não há essa obrigatoriedade, ela não está presa a regulamentos, por isso, quando nos propomos a “datar” uma obra, devemos nos abrir a uma nova perspectiva temporal, na qual ela salte de sua linha temporal e toque outras possibilidades: atemporais, multitemporais, intertemporais.

Por ser tecida de longas durações e de momentos críticos, de latências sem idade e ressurgências abruptas, a sobrevivência acaba por *anacronizar a história*. Com ela, cai por terra qualquer noção cronológica de duração. Em primeiro lugar, a sobrevivência anacroniza o presente: desmente com violência as evidências do *Zeitgeist*, esse "espírito de época" em que tantas vezes se baseia a definição dos estilos artísticos. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 70)

5.1.3 Daniel Pelizzari

O texto que fecha a primeira parte do *Anuário* é *A fome é uma coisa molhada*, de Daniel Pelizzari (1974). Nascido em Manaus, cresceu em Porto Alegre, onde fundou a editora Livros do mal, junto com Daniel Galera e Guilherme Pilla. É editor, tradutor e escritor de contos e romances. Ficou conhecido nacionalmente por ser um dos primeiros escritores a publicar suas obras online, comercializando-as na internet pôde atingir um número expressivo de leitores. Seu último romance é *Digam a satã que o recado foi entendido* (2013), que narra a vida de personagens numa Dublin mal-assombrada, terrorista e horripilante.

O conto narrado em primeira pessoa tem um único parágrafo, cheio de frases curtas, se passa numa realidade distópica em que não há mais dia nem noite, apenas um cinza sem brilho. É uma metáfora de um futuro não tão improvável diante dos acontecimentos que rodeiam o momento de publicação do *Anuário*. No conto não há futuro porque não há mais crianças, a esperança morreu, as poucas crianças que ainda existem estão morrendo, elas não têm pais, nem comida, nem perspectivas. A pessoa que cuida delas não é homem nem mulher: “não sou mãe dessas crianças, também não sou pai de ninguém, elas só estão aqui” (PELIZZARI/LAUB, 2018, p. 54), e continua: “Vão chegando, eu recebo, abrigo e classifico. Depois enterro” (PELIZZARI/LAUB, 2018, p. 54).

A narradora se lembra de um tempo antes da catástrofe, mas não explica o que aconteceu. Se bem que diante de guerras, queimadas, poluição, aquecimento global, é fácil sugerir o que pode ter acontecido. Ela cita o fato de um vizinho ter lhe dito que filho é pior que doença venérea (p. 54), como se ter um filho fosse ruim, porque não há volta. E sabe pela pessoa que traz comida que há gangues de crianças no parque, mas não diz de onde elas vêm. Um dia percebe que as crianças param de chegar e só restam a narradora e uma criança de nome Sambica. No lugar de pessoas, gatos vão se espalhando, clara alusão aos homens que se aproveitam da desgraça alheia para tirar proveito, pois nesse mundo novo somente há espaço para quem é monstruoso, a sobrevivência depende disso.

O local onde as crianças ficam pode representar uma espécie de creche, como as de hoje, nas quais a maior parte dos pais largam seus filhos para não se preocuparem nem serem incomodados. Ou pode ser um presídio em que menores infratores são abandonados para morrerem, condenados à prisão perpétua com sentença prematura de morte. É uma arca de Noé ao avesso, mas nessa barca estão os excluídos, em que a própria narradora se inclui:

Nasci cabrita e depois ganhei pênis, mas perdi esse privilégio. Sou fancha e branca, sou pobre e humana, sou negra e rica, sou hétero e cabra. Acho que sou judia também, e assexual, e ambidestra, e cigana e inseto. Eu sou escrota. Meu porão é uma arca morta. (PELIZZARI/LAUB, 2018, p. 55)

Os marginalizados finalmente terão seu lugar, os homossexuais, as prostitutas, os judeus, os negros, os trans, os diferentes, aqueles que não se adequam em um molde. Quem sabe a partir de um apocalipse, as coisas possam entrar nos eixos, como sempre precisou ser. Com igualdade.

O presente da personagem é atípico e faz com que ela misture os tempos. No início do texto: “Amanhã duas das minhas crianças morreram” (PELIZZARI/LAUB, 2018, p. 54), como se previsse o que iria acontecer. E no final: “Ontem a gente vai cruzar o parque” (PELIZZARI/LAUB, 2018, p. 54), numa perspectiva de realocação, levará Sambica dali, mas o ontem indica que voltarão ao mesmo ponto em que estavam.

No romance de Laub, o avô também é um sobrevivente, um excluído que conseguiu seu espaço, mas é consumido pela culpa de ter sobrevivido enquanto tantos outros morreram. O futuro para os descendentes desse homem é a esperança de um final diferente por meio de uma criança que ainda nascerá, diferentemente do que acontece no conto de Pellizzari. Enquanto no romance há uma visão positiva no porvir, essa esperança não persevera no conto, pois o fim é a morte de todas as crianças. O futuro sonhado no romance não se concretiza oito anos depois no *Anuário*. A narrativa do avô não conta detalhes do sofrimento vivido nos campos de concentração, a do pai deixa de lado toda sua luta contra o antissemitismo e a do filho tem uma função mais realista, autobiográfica.

[...] deve existir uma diferença entre as narrativas que relatam o que realmente ocorreu e as que relatam o que poderia ter acontecido, ou que se pretende que tenha ocorrido, ou mesmo que renunciem a todo e qualquer sinal de realidade. Mas a dificuldade da distinção consiste em que o próprio status linguístico de uma narrativa ou apresentação histórica não dá a conhecer claramente se se trata de um relato da realidade ou de uma mera ficção. (KOSELLECK, 2006, p. 249)

O pai não aceita o que o avô escreveu, ele queria ler a história sobre Auschwitz e entender por que morrer fora a única saída quando se tinha uma família por quem lutar. O filho aceita o que o pai escreve, mas gostaria de entender mais todo o ódio que o pai sentiu a vida toda, e que os fez se afastarem. O filho acaba o livro antes de seu próprio filho nascer, impossibilitando saber como seu relato será recebido. Mas se pensarmos que o *Anuário* é uma criação de Laub, então podemos dizer que este “filho” atende às expectativas do editor, por ser realista e pessimista ao mesmo tempo.

O avô deixou 16 volumes de verbetes com explicações produzidas com suas próprias palavras e escritas em alemão, pois “só na língua materna se pode dizer a verdade” (AGAMBEN, 1999, p. 40). O filho, depois de encontrar esses volumes, os traduz para o português. Esses verbetes aparecem na narrativa em itálico, para diferenciar da narrativa do filho:

16. Esposa — pessoa que se encarrega das prendas domésticas, cuidando para que sejam empregados procedimentos os mais rigorosos de higiene na casa e também para que no dia do marido

não existam perturbações quando ele deseja ficar sozinho. (LAUB, 2011, p. 31)

16. Hospital — lugar com médicos paciosos que explicam à mulher grávida os riscos da gravidez que são baixos e os riscos da operação de cesariana que são baixos também, e os riscos de infecção depois do parto que são inexistentes dados os procedimentos os mais rigorosos de higiene no edifício, que se estendem aos banheiros onde corre água quente e privadas que são lavadas de hora em hora, e aos funcionários que aplicam durante o dia procedimentos os mais rigorosos de higiene tais como o uso de desinfetantes e métodos de esterilização, quarentena também. No hospital não há problemas que possam perturbar a paz do marido da esposa grávida, cujo filho irá selar a continuidade e doação amorosa dos dois, quando ele deseja caminhar sozinho pelos corredores ou ir para casa e ficar sozinho. (LAUB, 2011, p. 46)

Ele escolhe escrever sobre coisas que fizeram parte de sua vida, mas deixa de lado qualquer relato sobre o que passou em Auschwitz durante a guerra. Assim, “ao falarmos, podemos apenas dizer *alguma* coisa – não podemos dizer unicamente a verdade, nem podemos dizer apenas que dizemos” (AGAMBEN, 1999, p. 41). O sofrimento é tão grande que ele simplesmente decidiu deixar tudo para trás, como se nunca houvesse acontecido.

[...] Toda a verdade última formulável num discurso objectivante, ainda que na aparência feliz, teria necessariamente um carácter destinal de condenação, de um ser condenado à verdade [...]. (AGAMBEN, 1999, p. 47)

Diante da verdade de sua vida, o avô prefere falar sobre coisas fúteis a rememorar os terrores por que passou. É o debate contemporâneo do que não deve ser dito, pois o corpo testemunhou algo e se metamorfoseou, impossibilitando-o de testemunhar a verdade. Pois “Na definição platônica a memória não tem de guardar esta ou aquela verdade, esta ou aquela recordação, mas deve velar pela própria abertura da alma, por sua própria ilatência” (AGAMBEN, 2015, p. 135).

Diferentemente do *Anuário*, pois os textos, fotos e imagens retratam uma realidade que, apesar de pessimista e dolorida, é muito natural e contemporânea. São fatos, individuais, situações que batem todos os dias a nossa porta, adentram nossa casa pelos noticiários na televisão.

O vazio emocional do avô é preenchido pela escrita, há ausência emocional – o avô tem dificuldade de se abrir e de se comunicar – e físico – ele nunca está presente, talvez a liberdade que poderia sentir no seio familiar é falsa, diante do

fato de que não estão preparados para ouvir a verdade sobre sua sobrevivência. Porque: “o sujeito da enunciação é feito integralmente do discurso e por meio do discurso, mas, exatamente por isso, no discurso, não pode dizer nada, não pode falar” (AGAMBEN, 2008, p. 121).

O emudecimento faz parte da vida de um sobrevivente de Auschwitz. O avô escreve, mas não a respeito do campo de concentração. Essa escolha é uma prova de que ele não se sente merecedor de sua sobrevivência, incapaz de romper consigo próprio, não se sente nem inocente nem culpado, mas envergonhado. A queda do personagem se inicia no momento em que, vendo seus colegas judeus morrerem um a um, tem sua vida poupada. Não por sorte ou por merecimento, apenas por acaso do destino, não sente que sua vida valha mais do que as daqueles que a perderam.

[...] o deportado vê aumentar de tal forma o abismo entre inocência subjetiva e culpa objetiva, entre o que ele fez e aquilo pelo qual se pode sentir responsável, que não consegue assumir nenhum de seus atos. [...] E por não conseguir mais dar conta de seus atos, a vítima procura refúgio [...] sob a nobre máscara da culpa inocente. (AGAMBEN, 2008, p. 102)

O avô se sente culpado por ter sobrevivido, diante da impossibilidade de redenção por meio da escrita, procura na morte uma libertação. A escritura é seu testemunho, mas não é suficiente para fazer com que se sinta inocente. É como se ele falasse calado, pois escreve apenas o que se permite lembrar, todo o resto é dolorido demais para caber na linguagem. O silêncio sobre Auschwitz é a expiação desse meio poeta, pois nem a vida nem a linguagem são suficientes para dar conta do indizível.

[...]A vergonha advinda da autocalúnia, isto é, do fato de o poeta, não obstante saber-se inocente, implicar-se na linguagem como um culpado sem expiação, [...] é o que permanece ao final da acusação, é o que sobrevive para além da possibilidade de ser dita na linguagem. É, por fim, aquilo em que pulsa uma experiência da língua não como um silêncio na linguagem, mas como um silêncio da linguagem. (AGAMBEN, 2014, p. 234)

Os volumes que o avô deixa são tábuas em que nada está escrito, nada de importante ao menos, o que escreve está no lugar daquilo que não se pode escrever. Onde a linguagem está ausente, a palavra se faz presente, por meio da

ausência do que não é dito fixa-se a ideia do que pode ter acontecido, pois mesmo que o avô escrevesse sobre Auschwitz, seria apenas a lembrança do que aconteceu, superado ou não, nenhuma história pode relatar e atingir a verdade.

O filtro do avô escritor faz perder o efeito do chamado real, o que se alcança é apenas um vulto, um espectro. O testemunho do sobrevivente se perde no tempo que ficou para trás, na culpa que não sai de si, nas memórias que vão se fragmentando, na realidade que o sufoca.

[...] O testemunho apresenta-se no caso como um processo que envolve pelo menos dois sujeitos: o primeiro é o sobrevivente, que pode falar, mas que não tem nada de interessante a dizer; e o segundo é quem “viu a Górgona”, “quem tocou o fundo” e tem, por isso, muito a dizer, mas não pode falar [...]. (AGAMBEN, 2008, p. 125)

Todo o ato de palavra não desresponsabiliza o sobrevivente de sua vergonha, pelo contrário, o escritor a divulga ao reservar-se o direito de não relatar suas experiências mais obscuras, assim, dessubjetiva-se de si mesmo e guarda da aparência sua dor.

Podemos assim antecipar uma primeira e provisória definição da vergonha. Ela é nada menos que o sentimento fundamental do ser sujeito, nos dois sentidos – pelo menos na aparência – opostos do termo: ser sujeito e ser soberano. Ela é o que se produz na absoluta concomitância entre uma subjetivação e uma dessubjetivação entre um perder-se e um possuir-se, entre uma servidão e uma soberania. (AGAMBEN, 2008, p. 112)

Nesse caso o sujeito deixa de ser soberano sobre si mesmo, ele não é mais dono de sua vida, não pode mais escolher nem decidir que passos tomar e que caminho seguir. Ele é apenas levado pelo fluxo momentâneo da situação em que se encontra. Diante dessa constatação, o avô só vê diante de si uma saída: o suicídio. Assim, “o que se tinha de suportar era a diabólica inversão, em a morte parecia uma vida melhor, e a vida uma morte pior, que era necessário suportar” (KOSELLECK, 2006, p. 258).

Com a morte, o que o avô viveu não é simplesmente anulado, mas consignado ao esquecimento, posto à parte, colocado em segundo plano. A lição que ele deixa é que somente pode lembrar e escrever sobre a vida pós Auschwitz, o que se passou nos campos de concentração é insuportável e imemorável, não

pode ser retirado de sua identidade, é impossível desconstruí-lo, está atrelado a seu ser.

O pai certamente não entendeu de imediato a lição deixada pelo avô. Após o suicídio, ele cresceu amargurado e com ódio, um sentimento que não foi deixado de herança. Ele sofre o trauma pelo suicídio e se vê impossibilitado de esquecer, de dar um fim a esse sofrimento, ele se sente na obrigação de não deixar morrer a memória da dor, pois “é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição” (GAGNEBIN, 2006, p. 99).

O pai cresceu traumatizado, não conseguiu superar a perda, pois “O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). Devido a isso, ele se torna um homem recalçado, que não consegue demonstrar seu afeto pelo filho.

Para o pai é impossível aceitar que o avô sofreu em Auschwitz e por isso se matou, ele nega em conceber outra realidade que não aquela vivida pelo avô, mesmo que não tenha lido isso nos relatos deixados por ele. Essa situação é:

A impossibilidade de separar o observador do objeto observado. É preciso, portanto escolher, ou seja, convencionar não apenas a existência como também a importância do fato; e essa convenção é vital. Os homens só podem crer no que lhes parece menos afetado pelo humano. (VALERY, 1999, p. 112)

É mais tolerável para o pai acreditar no sofrimento do que na vida que o avô teve após sobreviver. A cada momento que vê e ouve algo sobre os judeus, revive a dor do avô e a traz novamente à tona, os manuscritos não são suficientes para lhe trazer paz, cada vez que os lê se lembra do suicídio e sente raiva pelo abandono, porque “uma história, portanto, forma uma parte do decurso estratificado do tempo, no qual, consciente ou inconscientemente transmitida, ela é de novo rearticulada” (KOSELLECK, 2006, p. 250).

O avô fez questão de obliterar o passado, mas o pai, diante do conhecimento do que foi a guerra, não consegue esquecer. Ele sofre pelo estigma de seu antepassado, e mesmo sem nunca ter ido a um campo de concentração, ele sente-se tão vítima como alguém que foi, compartilha da mesma dor, tem empatia pelo sofrimento de todos os judeus, e isso é um fardo muito grande para carregar, o que o torna um homem amargo e mal-humorado, incapaz de criar um vínculo afetivo mais profundo com o próprio filho. Para o pai “o que fica do homem

é o que seu nome e suas obras fazem desse nome um sinal de admiração, de raiva ou de indiferença” (VALERY, 1999, p. 131). No caso dele não há admiração pelo avô porque este se matou, nem indiferença em relação a Auschwitz porque sua vida é guiada por essa ideia, só resta então sentir raiva diante da obra deixada por seu antecessor, não percebendo que as palavras deixadas não estavam a serviço da transformação da realidade, pois era impossível, mas apenas de sua descrição, pois é o que o avô presenciava após a guerra.

Após descobrir que está com Alzheimer, o pai resolve escrever antes que perca suas memórias. É uma necessidade também de tirar de si a raiva que sempre sentiu. Nesse momento percebe que certas escolhas não fazem mais sentido, não o levaram a nada, não o fizeram uma pessoa melhor, mas sua redenção pode vir por meio da escrita.

O pai deixa de lado o rancor e a raiva, cessa de falar sobre a guerra e sobre o antissemitismo, nada disso mais tem valor diante da possibilidade da morte, seu objetivo agora é outro, deixar para o filho um pouco de suas memórias. Desse modo “procura na escrita um remédio contra o esquecimento” (AGAMBEN, 2014, p. 177). Molha a pena no que resta de sua mente para calar perfeitamente o próprio silêncio a respeito da parte boa da vida que teve, sem ódio e sem amargura:

30. A música seguinte iniciou, e eu fiz o convite do jeito mais direto. Ela levantou e eu não sabia se a conduzia pela mão ou pelo ombro. Resolvi não tocar nela. Só no meio da pista, onde havia mais gente, eu pus as mãos na cintura dela. Primeiro uma, depois a outra mão. Eu fui para o meio do salão porque parecia mais gentil. Não iria parecer que eu estava querendo levar ela para um canto ou coisa assim. Foi a primeira vez que eu senti o corpo dela. Eu me encostei e a gente ficou ali, girando. Acho que foi por uns dois minutos. Nós dois ali. Eu fechei os olhos e preferi não dizer nada. A música seguinte começou. Depois a outra. Eu fiquei quatro, cinco músicas encostado nela e sem dizer nada. Acho que foi uma boa escolha e ela deve ter gostado. Seria melhor do que bancar alguém que eu não sou. Eu tinha muita raiva de muita coisa, muita vergonha, mas como disse antes eu não quero mais falar sobre isso. Tem uma hora que você cansa de pensar nisso. A vida de ninguém é só isso. Olha a minha idade agora, olha o que está acontecendo comigo. Vale a pena remoer isso? Sofrer por isso? Será que tanto tempo depois eu ainda conseguiria chorar por isso? Ou sentir alguma coisa por causa disso? Eu prefiro então lembrar de outras coisas, eu ali no meio do salão com ela. Eu não estava mais nervoso. O pior momento tinha passado. Acho que a história toda começou ali. Pelo menos a história que vale. A que eu quero contar nesta carta, ou neste livro, leia como você quiser. Tudo o que tenho para dizer

começa ali, eu segurando a sua mãe sem dizer nada num salão de baile. (LAUB, 2011, p. 145-146)

Há um espaço em branco em sua história, desconhecido ao filho, uma lacuna, assim, quando decide escrever, faz uma autobiografia, com o intuito de deixar para o filho as lembranças que teve em vida e que o filho desconhece, nesse caso:

A enunciação não se refere, portanto, ao *texto* do enunciado, e sim ao fato de *ter lugar*, e o indivíduo pode pôr em funcionamento a língua sob a condição de identificar-se no próprio acontecimento do dizer, e não no que, nele, é dito. (AGAMBEN, 2008, p. 120)

As memórias quando escritas passam a ser a inspiração de que o narrador precisa para criar sua própria autobiografia. É como se a vida do pai fosse uma tábua de escrever na qual nada está escrito, ao preencher as lacunas por meio da escritura, sua existência se potencializa e traz à luz suas memórias mais íntimas e importantes. A escrita não é uma forma de sacralizá-las, mas de impedir que se percam no esquecimento, tanto seu, por causa da doença, quanto do filho, pelos fatos que desconhece, pois “entre o mito e a literatura, entre a palavra oral e a escrita, existe de fato um hiato, cujo espaço é o do esquecimento” (AGAMBEN, 2014, p. 175).

A identidade do pai é reconstruída por meio da escrita, ao perceber a proximidade da morte, transforma-se, seu ser, antes recalcado, reconfigura-se num homem apegado à família e a sentimentalismos. As memórias de sua vida tornam-se mais importantes que as memórias traumáticas do avô.

Os três personagens de *Diário* lutam com o ser e o não ser ao mesmo tempo. Há uma tríade que se repete: avô-pai-filho, ser-não ser-ser/não ser ao mesmo tempo, três narrativas disformes, três visões diferentes da vida. Uma clara comprovação do colapso de uma estrutura tradicional pessoal e literária desses personagens. Não há um modelo literário, e principalmente social, que deve, obrigatoriamente, ser seguido. Essa mescla está também no conto de Pelizzari. A realidade é ruim, mas a ficção pode ser ainda pior, como forma de chocar, de refletir e de punir uma sociedade que perdeu o senso crítico, que se deixou levar pela mídia, que não toma providências, que elegeu Bolsonaro, que não se envolve

diante de tanta coisa errada. O *Anuário* é uma tentativa de abrir nossos olhos antes que o fim do mundo as feche definitivamente.

5.1.4 Fernando Eichenberg, Juliana Cunha, Rodrigo Levino e Marcela Paes

5.1.4.1 Fernando Eichenberg

O próximo artigo analisado é *Os dias seguintes* (p. 112-117), uma coletânea de entrevistas com quatro autores diferentes Fernando Eichenberg, Juliana Cunha, Rodrigo Levino e Marcela Paes, que tratam de assuntos diversos e muito atuais: o terrorismo, a imigração, a falta de moradia e a ditadura da beleza.

Nascido em 1962, Fernando Eichenberg viveu de 1997 a 2010 em Paris. Foi correspondente em Washington de 2010 a 2012. Trabalhou para as revistas *Bravo* e *República*, e no jornal *A folha de São Paulo*. Junto com David Coimbra publicou o livro *Viagem* (2001), no qual conta histórias de viagens por treze países. Escreveu também *Entre aspas – Diálogos contemporâneos* (2006) que reúne situações das quais o jornalista participou ao longo de sua carreira. Fernando é graduado em História e Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

No artigo *Tiros e consciência*, Eichenberg entrevista Benjamin Vial, sobrevivente do ataque ao Bataclan⁶¹ em 13 de novembro de 2015, enquanto assistia à apresentação da banda Eagles of Death Metal. Em meio aos corpos, os vivos fingiam-se de mortos para não se tornarem alvos dos terroristas, tornando o ambiente estranhamente silencioso. Ele conta como foi a experiência de estar presente em uma cena tão bárbara, e como superou o trauma com tratamento psicológico e remédios ao longo de um ano e meio. Assim, Fernando percebe em Vial que: “A onipresente angústia cessou, e a lembrança do atentado deixou de ser diária” (EICHENBERG/LAUB, 2018, p. 113).

Como marca de resiliência, escreveu um diário que foi lançado em forma de livro *Fragmentos pós-traumáticos*. Arquiteto, Benjamin Vial afirma que “Há uma

⁶¹ O Bataclan é uma sala de espetáculos localizada no 11.º arrondissement de Paris, na França. Foi construído em 1864 pelo arquiteto Charles Duval. O seu nome refere-se a "Ba-Ta-Clan", uma opereta de Jacques Offenbach.

ruptura, e num momento se diz que realmente nada será como antes. Não se pode voltar atrás, não se pode esquecer, somos obrigados a viver com isso” (LAUB, 2018, p. 113). Ainda assim, conseguiu transformar-se de vítima em testemunha. Embora impossibilitado de esquecer, pôde superar o passado através de seu trabalho, sua família, seus amigos e uma Harley Davidson. Também fez uma tatuagem e passou a fazer parte da associação Life for Paris, formada por vítimas do atentado.

Em *Diário da queda*, o avô sofre o choque da guerra, mas como sobrevivente, ao mesmo tempo que não consegue esquecer, sente-se forçado a viver com a lembrança. Diante desse turbilhão, se silencia. Enquanto Benjamin Vial consegue, por meio da produção escrita, superar a dor, o avô não. Embora produza uma espécie de diários/memórias, o fato de não rememorar os acontecimentos fatídicos dos campos de concentração, não permite que haja transposição do trauma.

No avô, a “onipresente angústia” não cessou e a “lembrança” de Auschwitz não “deixou de ser diária”. Ele precisou de ajuda, mas não pediu, eram outros tempos, nos quais tomar antidepressivos e ir ao psicólogo não fazia parte da realidade de um chefe de família. Diferente de Vial que encontrou novos objetivos na vida, o avô não recuperou o gosto por nada, deixou seu espírito no local onde presenciou cenas tão terríveis. Eichenberg reflete sobre essa constatação: que “Há pessoas que sobreviveram, mas que deixaram seus espíritos lá, não conseguiram recuperar o gosto por nada, porque viram coisas horríveis” (EICHENBERG/LAUB, 2018, p. 113).

O avô nunca mencionou qualquer tentativa de vingar-se de seus algozes, de revidar o sofrimento. Por não aceitar a supressão da vingança, o pai concebe a obrigação de manter vivo o ódio contra os que fizeram mal a seu progenitor. E como o avô, sucumbe, despedaçando seus laços familiares.

Os três personagens começam a escrever após um grande sofrimento, mas não obrigatoriamente fazem uma autobiografia. A produção está mais próxima do que cada um desses escritores gostaria de ter lido dos escritos deixados por seus antepassados, como se pudessem encontrar uma explicação e também deixar uma

explicação a seus herdeiros. O pai e o filho são tanto escritores como leitores desses relatos.

No pranto, o sujeito da linguagem parece conseguir abolir-se para revelar o que está além da voz e além das “margens mudas da palavra”; mas essa experiência é, mais uma vez, experiência de um limite, de “uma impossibilidade de exprimir”, um naufragar no indizível, e não uma realidade positiva. Os limites da voz são velados pelo pranto. (AGAMBEN, 2015, p. 94)

É por meio do sofrimento guardado que esses personagens carregam a sensação de despertamento ao conjunto social no qual estão inseridos. São conflitos que podem ser coletivos – no caso do avô que sobreviveu a Auschiwtz – ou individuais – no caso do filho. O relato do pai serviria como uma passagem do coletivo ao individual.

Considerando as palavras de Gagnebin, o suicídio do avô “deixa uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte” (GAGNEBIN, 2006, p. 112). A autora usa essas palavras para tratar dos sobreviventes da guerra, por isso combinam com a atitude do avô. Este morre, o pai vai morrer, e o filho tem medo de morrer ao descobrir que será pai, assim há uma necessidade de preenchimento de um trono dos pais que está sempre vazio para seus herdeiros. Dessa maneira, a escritura seria uma tentativa de não deixar que tudo se perca após a morte.

É importante considerar que, segundo Benjamin, a imagem dialética é uma bola de fogo que atravessa todo o horizonte do passado numa abertura para todos os lados, o que permite uma colisão de tempos colocados em contato – avô/pai/filho. Nesse turbilhão, o tempo histórico aparece e dispersa, reconstrói e cristaliza. A desconstrução estrutural da linha temporal permite remontar o curso contínuo com saltos e intermitências, por meio da obra de arte é possível disjuntar os tempos e agregar a História, desestabilizando a previsibilidade. O filho, por meio de sua produção artística, borra o tempo. Ele retira a poeira da obra do avô para visualizar a sobrevivência da escritura.

Em seu livro *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens* (2015), DIDI-HUBERMAN afirma que:

O que foi dito sobre o modo da "apresentação" (Darstellung) e de sua visualidade particular - uma luz fulgurante que nos torna visíveis às coisas, mas nos cega parcialmente e faz com que as coisas recaiam na escuridão - deve ser reconduzido no próprio plano da "história" (Geschichte) e da temporalidade particular que ela solicita. O presente de seu aparecimento oferece a forma fundamental da relação possível entre o Agora (instante, relâmpago) e o Outrora (latência, fóssil), relação da qual o Futuro (tensão, desejo) guardará os rastros. (p. 128)

Os volumes escritos pelo avô necessitam ser reconduzido no plano da história, por algum tempo eles foram deixados na escuridão. Seu cruzamento com as memórias do pai nos permite visualizar uma relação entre o agora do filho e o outrora do avô. Para tanto, é necessário explodir a homogeneidade da história, promover uma exposição revertida. Por meio do anacronismo, o materialista histórico (filho) deve rebobinar o curso da história, reconstruindo retrospectivamente os acontecimentos, dissociado e dissolvido de qualquer determinação.

A História nos vem por tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas, por isso acessamos apenas os rastros, os vestígios, os sintomas, as irrupções, mesmo o passado não permanecendo distante, o que resta é apenas um espectro do que realmente foi.

Ao analisar a produção do filho, tem-se a impressão de que o escritor não pode apenas enxergar o século anterior ao seu, porque os manuscritos de seus antecessores são uma visão única daquele instante. Mas quando as obras são deslocadas para o período do filho, elas se acendem novamente, trazendo suas sobrevivências, que em contato com a tensão de um novo momento abre uma fratura e emergem todas as peças do dispositivo, da arte, da escritura. O mesmo acontece quando dispomos as obras presentes no *Anuário*. Algumas foram publicadas anteriormente, mas ganham nova interpretação na reedição, e outra ainda no agrupamento de todas essas obras. A possibilidade de lê-las em separado, e depois em conjunto, somente é propiciada pelo anacronismo. Da mesma forma, o *Anuário*, publicado antes do fim de 2018, ganha nova reflexão ao ser lido em 2019, e uma outra ao ser lido em 2020. Apesar de essas temporalidades

serem muito próximas, os acontecimentos e os leitores que as cercam em cada momento são diferentes.

O filho escolhe ir ao encontro das contingências do avô, desmontar o que está visível para então retrabalhar e reconfigurar o que estava não visível. Ao destruir uma ordem fixa, nasce uma nova interpretação. Por meio de um entrelaçamento entre origem e novidade, mas não origem como fonte do futuro e nem a novidade como esquecimento do passado, eles devem ser vistos como fenômenos paralelos, porque “o fato de uma coisa ser passada não significa apenas que ela está longe de nós no tempo. Ela permanece distante, certamente, mas seu próprio distanciamento pode aproximar-se de nós” (HUBERMAN, 2015, p. 121), onde o outrora (avô) se percebe interpretado, revisto pelo acontecimento de agora (filho), resolutamente novo. As memórias escritas pelo pai servem de ponte entre esses dois momentos.

[...] O que se prenuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate; a segunda, a *muitos* fatos difusos. Em outras palavras, a *rememoração*, musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da narrativa [...]. (BENJAMIN, 1994, p. 211)

A primeira remete ao filho, anti-herói do romance; a segunda faz juz ao narrador. Estes dois são a mesma pessoa, mas têm papéis diferentes na obra. A recepção do filho e do pai é que importam, não a escrita do avô, eles reapropriam-se do passado para reescrevê-lo. O ponto de vista da escrita da história é diferente do canal de reapropriação do passado histórico tal como nos é narrado pelos relatos históricos.

Deslocar o ponto de vista adotado, o da escrita para a leitura, ou, mais genericamente, da elaboração literária do trabalho histórico para a sua recepção, seja ela pública ou privada, de acordo com as linhas de uma hermenêutica da recepção. [...] mais respeito à recepção da história do que à sua escrita, [...] memória como reapropriação do passado histórico por uma memória que a história instruiu [...]. (RICOEUR, 2003, p. 1)

Paul Ricoeur, em sua conferência em Budapeste em 2003, propõe tratar a relação entre memória e história não como linear ou não linear, mas como circular. Algo parecido com o proposto pela teoria quântica da física.

[...] a impressão ou o rasto, ambos, estão plenamente presentes, no entanto, pela sua presença reenviam para a chancela do sinete ou para a inscrição inicial do rasto. Além disso, a noção de ausência tem múltiplas significações: pode referir a irrealidade de entidades fictícias, de fantasmas, de sonhos, de utopias; ora a ausência do passado é qualquer coisa de inteiramente diferente. [...] (RICOEUR, 2003, p. 2)

Não há pretensão de busca pela verdade, mas lembrar que o passado esteve lá, que sua ausência se faz presente, que a memória do fato e a prova do rasto não permitem esquecer. A rememoração deve transpassar a lembrança para além da dicotomia ausência e presença, a presença do passado é real, visto que a realidade está ausente no passado.

O passado está presente na imagem como signo da sua ausência [...] ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse “tendo estado” é o que a memória se esforça por reencontrar [...] o deslocamento da escrita para a recepção e a reapropriação não suprime esse enigma. (RICOEUR, 2003, p. 2)

O filho rememora para reconhecer, o pai também. O filho não quer esclarecer o que de fato aconteceu, o que é verdade, real ou ficção, mas revisitar o passado, ampliando sua importância e revendo sua recepção, seguindo os rastros deixados nos escritos do avô e do pai. Assim, marcar a relevância do passado como fonte para o futuro, porque no mesmo chão onde estão marcadas as pegadas, podem ser plantadas novas sementes. O filho é o único, mesmo que tardiamente, capaz de pensar positivo em relação ao futuro e à família. Ele se transforma ao saber que vai ser pai, ao mesmo tempo que descobre a doença de seu pai. Essa epifania permite que o personagem tenha esperança e quebre o ciclo com o passado, algo parecido com o que Benjamin Vial consegue através de sua superação e de sua escrita.

5.1.4.2 Juliana Cunha

Juliana Cunha (1988) é repórter, tradutora e autora, formada em Letras e História, mestre em teoria literária pela USP e doutoranda na mesma linha, também na USP. Escreveu *Já matei por menos* (2013) e *Gaveta de bolso* (2011), mas a maior parte de suas publicações estão em seu blog. Em uma delas, *Sem mais regras: A nova leva de anglicismos que é feia de dar dó*, postada em 13/03/2018, a

autora cita André Conti (que, coincidentemente, assina com Laub a apresentação do Anuário), nesse texto ela afirma que o inglês não é um idioma difícil, mas que a tradução para o português requer um conhecimento maior da língua lusitana. Juliana escreve sobre a cultura do corpo, sobre linguagem e comunicação, filmes, animais domésticos, problemas psicológicos, com bom humor e linguagem acessível.

Na madrugada do dia 1º de maio de 2018, o Largo do Paissandu, no centro de São Paulo, foi tomado por escombros. O edifício Wilton Paes de Almeida veio abaixo. Após um incêndio de grandes proporções, o arranha-céu erguido em 1968, patrimônio histórico da cidade, desabou. O lugar servia há anos de moradia irregular para várias famílias. A falta de moradia digna é o tema tratado em *O fogo e a rua* (p. 113).

No artigo do *Anuário*, a autora conta a história de uma sobrevivente, não somente do prédio, mas também de inúmeras dificuldades encontradas no decorrer da vida: pobre, órfã, prostituta, mais de uma característica que a coloca na zona de exclusão. A história da moça se entrelaça com a história do edifício. A construção com fachada de vidro, uma novidade para a época, permitia que se visse tudo dentro do prédio. Ainda assim, até a tragédia, essa marginalização social parecia invisível para o resto da população que passava por ali todos os dias e fechava os olhos para essa dura realidade de centenas de famílias. Estas, sem muitas opções, eram exploradas por movimentos deturpados de moradia, que cobravam altas taxas sem garantirem o mínimo de higiene, com ambientes mal arejados e a convivência diária com ratos.

Diante de tanta exclusão, a sobrevivente Lorraine é amada por seu namorado e aceita pela mãe que nunca a julgou. Filha de uma costureira, conta com naturalidade como começou a fazer programas aos dezoito anos:

Comecei por curiosidade e continuei por vocação. Cheguei a ir para a Europa, trabalhei na Itália, Suíça, Espanha, Holanda e Portugal. Assim que eu deixava de ser novidade num lugar, pegava minhas coisas e ia para outro, lá é tudo perto. Fiquei durante quatro anos, mas minha mãe adoeceu e eu voltei. (CUNHA/LAUB, 2018, p. 115)

Mesmo Lorraine afirmando que ficou na profissão por vocação, diante de sua história de vida, fica claro que para ela não havia muitas opções. Sem orientação, oportunidades e nem estudo, é comum uma moça humilde achar que isso é tudo que lhe resta.

O texto termina no momento em que ela conta que foi acordada pelo cachorro durante o incêndio. O animalzinho salvou sua vida e, remetendo a *Vidas secas* de Graciliano Ramos, na qual a cadela Baleia é humanizada enquanto Fabiano é animalizado. Aqui, o vira-lata Mailon é mais humanizado que os líderes do Movimento Luta por Moradia digna (LMD).

Em 1926, GUMBRECHT parece que previa como os prédios se integrariam à paisagem urbana:

O desenvolvimento arquitetônico desses enormes edifícios alcançou o estágio de terem apartamentos com o tamanho e modelo de casas. Os arranha-céus se tornam assim parte do meio ambiente de outras construções, ocupando uma esfera e preenchendo uma função tradicionalmente reservada à natureza. [...] (1999, p. 188)

O prédio é uma metáfora que remete aos guetos de Varsóvia, mas em São Paulo, no centro da segunda maior cidade do mundo. Essas famílias são jogadas nessas habitações precárias e esquecidas pelas autoridades. Estão à margem da sociedade, sofrendo diariamente sem que a população ao redor perceba. Há uma falsa crença de que essas pessoas estão nessa situação porque querem, que têm escolha, mas isso não é verdade. Essa impressão das pessoas de fora é apenas um mecanismo para que consigam dormir à noite sem sentirem culpa. Muita gente na Alemanha e no mundo dormia o “sono dos justos”, fingindo que nada de mal acontecia dentro dos guetos e que era a melhor opção para os judeus.

A queda do prédio é representativa de uma sociedade que precisa se reerguer dos destroços atuais e formar uma nova coletividade. A queda no romance de Laub provoca uma reflexão no agressor que o permite tentar mudar de atitude. Já a queda do prédio só prova que as tentativas de mudança são necessárias, mas ilusórias. “O dever de memória é, muitas vezes, uma reivindicação, de uma história criminosa, feita pelas vítimas; a sua derradeira justificação é esse apelo à justiça

que devemos às vítimas” (RICOEUR, 2003, p. 6). No compromisso de não esquecer, a memória é completada pelo luto.

5.1.4.3 Rodrigo Levino

Rodrigo Levino é jornalista e escritor, lançou dois livros: *Aos pedaços* (2006), contos e *Dias estranhos* (2007), crônicas. Escreveu críticas literárias para a revista *Playboy* e reportagens para a *Trip* e *Rolling Stone*. Publicou entrevistas e matérias sobre música, arte e cinema no período em que esteve na revista *Veja*. Atualmente trabalha na revista *Época* produzindo textos sobre política.

O autor inicia seu artigo citando *As cruzadas vistas pelos árabes* (1983) de Amin Malouf (1949): o Cádi pergunta ao Califa: “Até quando deixaremos nossos irmãos sírios padecer como um brinquedo nas mãos dos *francs* (estrangeiros)?” (LEVINO/LAUB, 2018, p. 115). No romance, o ano é 1097, mas para sírios como Said Mourad, refugiado no Brasil desde 2015, a pergunta ainda está sem resposta. O texto de Levino é *Guerra e bekleuas*⁶² (p. 115). Nele, Said conta que em cinco anos viu sua vida mudar de médico a confeitiro. Deixou seu país com parte de sua família e montou uma confeitaria em São Paulo. Por causa da guerra, os sírios são os novos judeus: sem moradia, sem família, sem pátria. Como os Refugiados de Hannah Arendt:

A história da nossa luta finalmente tornou-se conhecida. Perdemos a nossa casa o que significa a familiaridade da vida cotidiana. Perdemos a nossa ocupação o que significa a confiança de que tínhamos algum uso neste mundo. Perdemos a nossa língua o que significa a naturalidade das reações, a simplicidade dos gestos, a expressão impassível dos sentimentos. Deixámos os nossos familiares nos guetos polacos e os nossos melhores amigos foram mortos em campos de concentração e tal significa a ruptura das nossas vidas privadas. (ARENDR, 2013, p. 8)

Do mesmo modo que Benjamin Vial no texto de Eichenberg, o ex-médico acredita que não é uma guerra religiosa, mas política. Os imigrantes estão à mercê de decisões de políticos mais preocupados em inflarem os próprios egos do que resolverem a situação catastrófica.

⁶² Bekleua é um doce árabe feito com massa folheada e nozes trituradas.

O roqueiro sobrevivente do Bataclan tem uma visão mais politizada da situação do que o cirurgião dos bekleuas, o médico doceiro enxergou a vida toda com certa ingenuidade: “Era uma vida boa apesar de difícil. Não havia lazer, por assim dizer, mas podíamos atravessar a rua sem medo de tomar tiros ou de um carro-bomba explodir”, e completa: “jamais me importei com política, tudo que fiz a vida inteira foi trabalhar e cuidar da família, e isso me foi tirado” (LEVINO/LAUB, 2018, p. 116).

Para esse sírio, paz é andar tranquilo pelas ruas, trabalhar honestamente e poder manter a família o mais perto possível. Após tanta destruição e tragédias, o simples parece ser a única necessidade. Apesar da saudade, ele ainda levanta as mãos ao céu e agradece a Deus. “Entre o passado recente da memória dolorosa e o futuro cuja neblina não permite previsões mínimas” (LEVINO/LAUB, 2018, p. 116), resta-lhe rememorar o passado e não criar muitas expectativas para o futuro, viver a vida como lhe é possível e agradecer.

[...] O esquecimento é, certamente, um tema em si mesmo. Diz respeito à noção de rasto, de que falamos antes, e da qual tínhamos constatado a multiplicidade das suas formas: rastos cerebrais, impressões psíquicas, documentos escritos dos nossos arquivos. O que a noção de rasto e esquecimento têm em comum é, antes de tudo o mais, a noção de apagamento, de destruição. Mas este processo inevitável de apagamento não esgota o problema do esquecimento. O esquecimento tem igualmente um polo ativo ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas, que, embora tornadas indisponíveis, não estão realmente desaparecidas. De uma certa forma, essa indisponibilidade encontra a sua explicação ao nível de conflitos inconscientes. [...] (RICOEUR, 2003, p. 6)

História de vida muito parecida com a do avô em *Diário da queda*, mas no romance não há superação, o personagem se casa, monta um negócio, constrói uma família e nada disso é suficiente para livrá-lo da dor e da culpa por sobreviver. Ele também não se permite visualizar o futuro, ao mesmo tempo que não consegue enfrentar suas memórias do passado. A vida real, nesse caso, é mais otimista, pois Said consegue ainda em vida, ainda em sua geração, chegar a uma perspectiva que só será alcançada, no romance, três gerações depois, com o filho.

5.1.4.4 Marcela Paes

Marcela Paes é jornalista e escreve no caderno de cultura do *Estadão*. Trabalhou para a revista *Trip*, publicando artigos sobre cultura, arte e moda. Na *Folha de São Paulo* fazia parte da coluna Mônica Bergamo. A ditadura do corpo está presente no *Anuário em Dor e beleza* (p. 116). Artigo no qual a autora questiona, por meio da experiência de Nuta Vasconcellos, a ideia retrógrada de que para ficar bonita tem que doer. Essa visão não pode mais ocupar espaço na sociedade atual.

Marcela conta o calvário vivido por Nuta, descendente de uma família rica de Minas Gerais, passou toda a vida buscando um ideal de beleza que sempre lhe foi imposto. Decidiu colocar silicone aos vinte anos, e somente se livrou do problema aos trinta e dois. A primeira prótese era muito pesada e acarretou severas dores nas costas. Resolveu trocar por uma menor, mas a cirurgia não foi um sucesso. A ferida gangrenou e ela teve de passar por mais três cirurgias e mudar de médico. Após tanto sofrimento, retirou as próteses e passou a se sentir mais forte para enfrentar a interminável internação: “Me bateu um troço de sobrevivência, sabe? Eu estava mais preocupada que triste. A psicóloga do hospital também ajudou” (PAES/LAUB, 2018, p. 117).

Assim como Benjamin Vial, a jornalista de moda e palestrante encontrou conforto no acompanhamento psicológico para tratar de um problema de autoestima com o qual sempre conviveu. Entende que as pessoas se importem de algum modo com a aparência, mas espera que sua experiência permita que as pessoas não fiquem reféns de uma imagem inatingível apenas para se adequarem aos padrões:

Não adianta culpar a mídia por expor padrões de beleza inatingíveis, como modelos plus size que não são de fato gordas. O que tento explicar é que é mais real resolver seus problemas com você mesmo, entender de onde vem a insegurança. No meu caso tinha muita coisa envolvida e tive que quase morrer pra entender, mas dá pra ser mais fácil. (PAES/LAUB, 2018, p. 117)

Esses quatro personagens reais, apresentados em cada texto, são sobreviventes e passam a refletir a verdadeira razão de estarem vivos. Um ataque, um incêndio, um carro-bomba, uma cirurgia plástica, mundos aparentemente díspares se conectam pela força de vida, para lembrar a todos nós que, apesar de

toda dor, ainda há esperança no futuro. Do mesmo modo que o filho em *Diário da queda*. Após o suicídio do avô, o Alzheimer do pai e a própria dependência do álcool, o personagem começa a ressignificar as coisas e projeta em seu bebê a fé de que as coisas para ele poderão ser diferentes e o ciclo ser quebrado. Proporcionando uma: “fratura potencial entre a história e a memória ao desenvolvimento da escrita como meio de inscrever a experiência humana sobre um suporte material, distinto do corpo” (RICOEUR, 2003, p. 3).

O que esses quatro autores têm em comum? São jovens, antenados, engajados, escrevem sobre atualidades, dão voz a personagens reais e espaço aos marginalizados. Ousam tratar de temas que muitos têm medo de comentar ou simplesmente ignoram para evitar polêmicas. Laub ecoa seu discurso através das escolhas de seus escritores para o *Anuário*. Assim, diz o que pensa, sem escrever, apenas escolhendo publicar esses escritores sob sua chancela, sinal de que concorda com esses posicionamentos. Aos artistas ainda resta: “enfrentar, por meio da atividade intelectual e espiritual que o exercício da escrita configura, a ameaça do esquecimento, do silêncio e da morte” (GAGNEBIN, 2006, p. 154).

5.1.5 Didi Cunha

Na página 124 há uma foto de Didi Cunha *Ame-o*. Edilaine Cunha é uma artista plástica paulistana, trabalha com pintura, escultura, fotografia e instalação, tratando em suas obras, muitas vezes, da relação do humano com o meio.

A imagem foi construída em 2003 após a eleição do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o título da obra faz menção ao slogan do governo militar “Brasil, ame-o ou deixe-o”, dando-lhe uma nova reflexão. A fotografia é de um homem com o paletó cortado onde deveria estar a faixa presidencial, uma alusão ao novo presidente popular, de camisa suja e peito aberto, o título no imperativo denota a necessidade de apoiar o diferente: o proletário que chega ao poder de um país continental. Nesse sentido:

[...] O roteiro dos tempos modernos prevê, mais do que isso, que sujeitos coletivos que não pertencem à alta nobreza – primeiramente a nobreza média e a cortesã, depois a burguesia, a pequena burguesia, a classe trabalhadora e as chamadas minorias

– sucessivamente, comecem a manifestar uma paixão da dignidade, historicamente inédita, e para a sua satisfação, se dirijam à arena política e literária [...]. (SLOTERDIJK, 2002, p. 40)

Interessante essa foto estar no início do texto que trata das questões nebulosas em torno da política e da falta de credibilidade de alguns candidatos, inclusive eleitos. Um representante deve ser um exemplo, alguém para ser seguido, respeitado. Uma pessoa que governe em prol da coletividade e da igualdade, protegendo os menos favorecidos e os mais necessitados. Um homem de “peito aberto”.



Aqui no Brasil, mesmo sendo um país majoritariamente cristão, a população se agarra à esperança de um salvador. Nossa história política diz muito a esse respeito: quando a ditadura finalmente chegou ao fim, em 1985, o primeiro presidente eleito pelo colégio eleitoral, Tancredo Neves, era o símbolo do futuro a que o país ansiava, por isso o Brasil inteiro chorou quando o recente eleito morreu antes mesmo de tomar posse, seu vice José Sarney cumpriu o mandato. Em 1990, a primeira eleição direta, um candidato bonito e educado ganhou o carisma do eleitorado, venceu Fernando Collor de Mello, e a esperança da população voltou, mas em 1991, mas o Plano Collor confiscou as cadernetas de poupança. Com o

intuito de diminuir a hiperinflação, a ministra da economia Zélia Cardoso de Mello encontrou no confisco a única solução para os problemas que o país enfrentava. A incompetência do novo presidente o levou ao *Impeachment* e seu vice Itamar Franco ficou no cargo por dois anos. Assim, pela segunda vez, um eleito não governaria. Em 1994, Fernando Henrique Cardoso, então ministro da economia, criou e implantou o plano Real, trocou a moeda e venceu a inflação, o sucesso do plano o colocou na presidência da República, eleito por dois mandatos, o intelectual e professor de Sociologia da USP governou para manter a divisão de classes exatamente como estava, foi um grande período de estagnação no qual não havia perspectiva de crescimento individual, os pobres continuavam sem acesso à boa educação, à saúde de qualidade e ao saneamento básico, para dizer o mínimo.

O inconformismo da população desassistida voltou-se para os programas de governo dos partidos de esquerda. Assim, em 2003, pela primeira vez na história, o Partido dos Trabalhadores elegeu sua maior bancada. A fé dos eleitores estava agora em Luiz Inácio Lula da Silva, que por oito anos governou o país levando-o a um novo patamar, com reconhecimento mundial, pagamento da dívida externa, recorde na criação de empregos, milhares de pessoas saindo da linha de pobreza, os filhos das empregadas, dos pedreiros, dos assalariados conseguiram entrar em universidades públicas por meio de cotas, ou cursar faculdades pagas com bolsas de estudo custeadas pelo governo. A classe baixa pôde comer carne, ir ao shopping e viajar de avião. Naquele período, uma aura de certeza no crescimento profissional e econômico tomou conta do país e todos sentiam-se representados pelo novo Messias. Mas em 2007, Peter Sloterdijk previu que esse período de desenvolvimento não duraria para sempre:

[...] En ellos se aprende a vivir en el mundo hiper-reacoplado. La gran desconsideración tiene que desviarse al extranjero si quiere aún encontrar en alguna parte circunstancias de las que necesita para gozar de los éxtasis de la unilateralidad. Quizá la huida lleve hasta Brasil, donde todavía no están enfrenta dos Estado y sociedad, sino Estado y selva. Pero incluso «selva» dejará pronto de ser una alusión al espacio libre de respuesta; en breve representará un problema, con tantas repercusiones globales que también ella ha de fracasar como zona de desvío para quienes huyen de efectos colaterales. (SLOTERDIJK, 2007, p. 229-230)

Lula cumpriu seu duplo mandato e conseguiu eleger sua sucessora Dilma Roussef, mas após inúmeras denúncias de enriquecimento ilícito, lavagem de dinheiro, corrupção e improbidade administrativa contra o ex-presidente e membros importantes do partido, e uma grande campanha midiática de difamação, o PT perdeu seus seguidores. O ex-ministro de Estado Antonio Palocci, o ex-tesoureiro do PT Delúbio Soares, o ex-ministro da casa civil José Dirceu e o ex-presidente do PT José Genoíno foram condenados. A empresa do ramo de construção de Marcelo e Emílio Odebrecht foi investigada, pai e filho assinaram delação premiada e entregaram o hipotético esquema de desvio de dinheiro público. Decretaram a prisão de Luiz Inácio e ele se entregou no dia 7 de abril de 2018, após um cerco de milhares de pessoas que o apoiavam em torno do prédio do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC em São Bernardo do Campo, do qual Lula foi presidente. Na televisão, a transmissão da prisão foi ao vivo, um grande circo envolvendo o acontecimento.

O ex-presidente ficou preso na carceragem da Polícia Federal em Curitiba por 580 dias. Durante todo o período que passou ali, um grande acampamento de apoiadores se formou do lado de fora do prédio, com vigílias e o costumeiro “bom dia, presidente” realizado todos os dias. Lula foi acusado de receber como propina um triplex no Guarujá e a reforma de um sítio em Atibaia, mas ambos nunca estiveram em seu nome. As provas da acusação eram apenas os testemunhos de delatores com pouca ou nenhuma credibilidade, pois também eram réus em processos e optaram pela delação para reduzir a pena. Óbvio que, para isso, eles diriam qualquer coisa, ou o que lhe pedissem pra dizer.

Passada a era de sucesso de Luiz Inácio Lula da Silva e o Partido dos Trabalhadores, iniciou-se uma campanha em torno do Deputado Federal do Rio de Janeiro por sete mandatos, de 1991 a 2018, famoso pela truculência, preconceito e convicções controversas: Jair Messias Bolsonaro.

Historiadores e sistematizadores concordam que o princípio do líder faz parte das características constitutivas da direção social fascista. Fascismo é um estágio relativamente provável, mesmo que não inevitável, na execução do programa de desenvolver a massa como sujeito – pela razão tão complicada quanto plausível de que as massas ativadas e em busca de descarga podem fantasiar em seus

líderes sua própria subjetividade inacabada como sendo acabada [...]. (SLOTERDIJK, 2002, p. 24-25)

Um burguês, defensor da família tradicional, pai de três filhos: Eduardo, Carlos e Flávio, todos instalados na política, e de uma filha do segundo casamento com Michelle Bolsonaro (27 anos mais nova). Esse homem, de atitudes desrespeitosas e índole duvidosa, pautou sua campanha no cristianismo ao mesmo tempo que prometia a todos o porte de armas de fogo, não participou de nenhum debate e não tinha um plano claro de governo. Peter Sloterdijk, ao escrever sobre Hitler, faz uma reflexão que poderia servir para o então candidato:

Mas mesmo se as massas não pudessem reconhecer sem ajuda que tinham diante de si uma marionete perversa, um filhinho-de-mamãe encouraçado, coprófilo, impotente e com explícitas tendências suicidas, seus traços de caráter histéricos, ordinariamente megalomaníacos e cômicos estavam desde o início direta e publicamente evidentes [...]. (SLOTERDIJK, 2002, p. 32)

Mesmo Bolsonaro deixando claro, desde o início, a forma como pensava e suas ideologias, a população frustrada, que descreditava a direita e a esquerda, viu nele a possibilidade de uma mudança mais drástica. Os empresários acreditaram no apoio a seus negócios e os fazendeiros ansiavam por expandir, baseados numa legislação ambiental mais leve. Jair pregou o fim da corrupção e ganhou os votos de quem estava desiludido com as denúncias contra o PT, mesmo sabendo que, sendo a classe trabalhadora, não seria amparada pelo governo do PSL. Raúl Antelo reflete sobre esse aspecto da democracia no texto *A história não é feita de tradições. O estudo é pura e explosiva sobrevivência*:

[...] Em suma, as abordagens ditas pós-modernas focam o fracasso da modernidade, quando seria mais justo e apropriado, talvez, falarmos de fracasso da modernização (confundida com a modernidade), porque esta, de fato, não cessa de fracassar, não só no plano técnico (já que, longe de incluir setores antes marginais, aumenta, sem cessar, os banidos de seu sistema), mas também no plano político, como fracasso da vida moral e como destruição das condições etiológicas dessa mesma vida, em grande parte, como salienta Jean-Luc Nancy, porque o próprio conceito de democracia tornou-se um caso exemplar de insignificância.

Forçada a representar o todo da política virtuosa e a única maneira de garantir o bem comum, a palavra democracia, inseparável do próprio conceito de modernidade, acabou não só absorvendo, mas até mesmo dissolvendo, todo caráter problemático, toda

possibilidade de interrogação ou, tão somente, toda chance de se questionar [...]. (ANTELO, 2018, p. 21)

O outro candidato era Fernando Haddad (1963), professor, bacharel em Direito, Mestre em economia e Doutor em Filosofia, todos pela USP. Homem simples, casado desde 1988 com Ana Estela Haddad, Ministro da Educação de Lula e Dilma, com reputação ilibada e prefeito de São Paulo de 2013 a 2017. Em seu mandato como ministro, tornou obrigatório o ensino dos 4 aos 17 anos, instituiu o piso salarial nacional para os professores da rede pública, criou o Fundeb e estendeu os programas complementares de livro didático, alimentação, transporte e saúde escolar para toda a educação básica, mas para os eleitores havia um problema, ele era do PT. Foi para o segundo turno na eleição para presidente em 2018 e perdeu por uma diferença de um pouco mais de dez milhões de votos.

Antes da prisão de Lula, as pesquisas de intenção de voto apontavam sua vitória, caso ele fosse candidato. A conspiração para derrotar o PT surtiu o efeito desejado, Lula foi impedido de se candidatar. Mas faltava algo para garantir a eleição. Adélio Bispo de Oliveira esfaqueou o Bolsonaro, que foi internado e não pôde, por orientação médica, participar ativamente da campanha. O agressor afirmou que cometeu o crime “a mando de Deus”, essa explicação não parecia muito plausível, pois quatro advogados foram contratados de maneira desconhecida para defendê-lo. Não houve comprovação quanto a algum mandante, os advogados alegaram transtornos mentais e a investigação foi encerrada. Adélio cumpre internação por tempo indeterminado na Penitenciária Federal de Segurança Máxima de Campo Grande. Estava aberto o caminho para o vitimado Jair Messias Bolsonaro ser eleito:

[...] Do ponto de vista político-jurídico, o messianismo é, portanto, uma teoria do estado de exceção; só que quem o proclama não é a autoridade vigente, mas o Messias que subverte seu poder. (AGAMBEN, 2002, p. 65)

A população passou a amar o soberano sofredor, que foi visto como mártir da situação. A compaixão por um homem sem escrúpulos e a piedade o elegeram. Certamente, se Didi Cunha fosse fazer uma foto homenageando o novo presidente, em vez de estar com o peito descoberto, ele estaria com um furo na barriga e segurando duas armas.

5.1.6 Anna Virginia Balloussier

Anna Virginia Balloussier trabalha desde 2010 na *Folha de São Paulo*. De 2013 a 2014 esteve à frente do blog *Religiosamente* no qual escrevia a respeito de diferenças religiosas, respeito, tolerância e relações com o sagrado. Em seus textos, a jornalista também trata de atualidades, política, feminismo e liberdade religiosa. Em seu último *Minha filha “coroner” nasceu junto com a pandemia*, publicado em 24/03/2020, Anna conta a experiência de ser mãe pela primeira vez durante o isolamento social por causa da pandemia do coronavírus.

Deus é um eterno duplo azul: utopias evangélicas em depoimentos a Anna Virginia Balloussier (p. 136-139), é sua produção para o *Anuário*, uma série de entrevistas com líderes religiosos cristãos, na maioria, alguns conhecidos, outros, figuras inusitadas, mas todos com uma imagem clara do que é Deus. O título é uma referência ao aplicativo de mensagens whatsapp, no qual aparecem duas marcas azuis quando as mensagens são visualizadas. Isso significa que Deus sempre estaria aberto a ouvir quem lhe procura e constantemente “visualiza” os anseios de seus fiéis. Os depoimentos apresentados nas entrevistas retomam muitas questões já apresentadas na coletânea de Laub, como a prostituição, a política, a identidade de gênero, a pornografia e tolerância religiosa, em todos, cada um a seu modo, há uma esperança de que o evangelho realmente sirva para guiar a sociedade para um lugar melhor, mais tolerante, mais igualitário. A jornalista dá vozes às várias visões diferentes e válidas a respeito da crença no amor de Deus.

Alexya é a primeira pastora transgênero no Brasil, professora da rede estadual, afirma que é aceita por seus alunos sem qualquer questionamento, para ela, os jovens são “cabeça aberta”, enquanto os adultos, colegas de trabalho, a tratam com diferença. Pior que a indiferença é a diferença, o desdém e o desprezo são mais fáceis de se conviver do que a discriminação e a desigualdade. A professora tem muitos desejos de igualdade.

Em janeiro de 2020, Alexya foi ordenada reverenda da ICM (Igreja da Comunidade Metropolitana). Criada há cinquenta anos nos Estados Unidos, a igreja está presente em mais de cem países e vem conquistando seguidores por ser

aberta à comunidade LGBTQIA+, sua filosofia baseia-se na teologia inclusiva, na fé e na militância, caracterizada por seu progressivismo humanitário e aceitação irrestrita de fieis.

[...] Os adversários da igreja que não cumprem seus compromissos rejeitam sua estrutura hierárquica e vão em busca de formas mais ou menos espontâneas de comunidade onde o rebanho tivesse condições de encontrar o pastor de que necessitava. [...] (FOUCAULT, 1990, P. 89)

A pastora sofre constantemente ataques homofóbicos em suas redes sociais por fundamentalistas e apoiadores de Bolsonaro que “fazem arminha⁶³” e se dizem cristãos. Alexya acha que alguns cristãos se distanciaram muito dos conceitos de cristianismo, para ela, Jesus é a favor da justiça social, da dignidade humana e está ao lado dos menos favorecidos e, com certeza, é contra a violência.

Em relação à sexualidade, Alexya acredita que não deveria ter somente o binarismo homem/mulher, para ela, as pessoas são como são, não precisam de um rótulo para explicar, essa dualidade deve ser transposta. Em relação à política, pensa que é um retrocesso misturá-la com religião, ela diz que a bancada evangélica, por exemplo, somente vai defender os interesses que se adequem dentro dos princípios cristãos, mas o restante da população, que segue outros credos, ficaria sem representação. Em sua opinião, somente com igualdade se pode governar: “Eu desejo para nosso país um Congresso de iguais, com cisgêneros e transgêneros. Que todas as religiões e orientações sexuais possam ter uma cadeira lá dentro. Imagina o bafo” (BALLOUSSIER/LAUB, 2018, p. 136).

Impedir que as pessoas sigam suas convicções religiosas e sexuais é mutilar seus direitos, qualquer cristalização dessas noções desconstrói a igualdade de gênero. Não deveria ser necessário assinalar o que um corpo humano é definitivamente, desde o nascimento a essa vida é declarado ser do sexo feminino ou masculino e essa dualidade limita qualquer reconhecimento diferente disso. Qualquer pessoa tem o direito de ser por fora o que ela é por dentro e isso nem

⁶³ Durante a campanha presidencial, Bolsonaro prometeu que todo cidadão teria direito a ter uma arma de fogo, ele e seus apoiadores ficaram conhecidos por fazer com as mãos gestos que imitam armas.

sempre se encaixa em uma das duas caixinhas, aceitar essa construção binária é legitimar a opressão contra qualquer outra orientação sexual.

Nesse sentido, as opiniões de Alexya são muito parecidas com as de Paul Preciado, pois também defende a abolição de tudo, radicalizando pré-definições e reinventando a liberdade. Ele sugere lutar pela não atribuição de diferença sexual no nascimento, juntamente com a despatriarcalização radical de todas as instituições e de todas as administrações, desmantelando a estrutura patriarcal social com políticas de reprodução que enxerguem a mulher para além de objeto sexual ou local de reprodução. É um projeto de transformação radical em todos os espaços, instituições, escolas, casas e também político, cultural e racial.

O segundo depoimento é de Monica Alves, ela frequenta a igreja Renascer em Cristo e é vendedora de produtos eróticos. Na lista de itens que comercializa estão calcinhas de chocolate e conjuntos com chicote, vela e venda. Em busca de novidades, as mulheres evangélicas, maioria entre suas clientes, encontram nesses produtos maneiras criativas de aquecer a relação, elas pensam que não é porque frequentam a igreja que precisam ser pudicas, são casadas e podem apimentar o sexo sem sentirem culpa.

Para Monica, o sexo deve se desvincular da religião, os casais podem ter liberdade entre quatro paredes sem ofender a Deus ou ir para o inferno. Ela diz que muitos jovens se guardam até o casamento e seus produtos ajudam esses casais a estreitarem suas intimidades, mas como cristã, defende o sexo apenas entre homem e mulher, dentro do casamento e com muito amor: “Vislumbro um mundo muito respeitoso onde o sexo seja só entre marido e mulher. As pessoas iriam se casar mais, ficar mais tempo juntas, e os colégios teriam aulas de educação voltadas ao respeito corporal” (BALLOUSSIER/LAUB, 2018, p. 137).

Essa concepção é muito limitada, quem não se casa não pode fazer sexo, pois em sua visão o sexo não é pecado, é amor, mas entre evangélicos é permitido somente após o casamento, com a benção divina. De qualquer forma, a defesa de que a mulher conheça seu corpo e descubra o prazer é um avanço.

No que diz respeito à passividade da mulher, ela marca muito bem uma inferioridade de natureza e de condição; mas ela não deve ser reprovada como conduta posto que é, precisamente, conforme ao que a natureza quis e ao que o status impõe. Em compensação, tudo aquilo que no comportamento sexual poderia acarretar para um homem livre — e ainda mais para um homem que, por sua origem, fortuna, prestígio, ocupa ou deveria ocupar posições privilegiadas entre os demais — as marcas da inferioridade, da dominação sofrida, da servidão aceita, só poderia ser considerado como vergonhoso: e vergonha ainda maior se ele se presta a ser objeto complacente do prazer do outro. (FOUCAULT, 1984, p. 190)

O próximo depoimento é de Leo Kwaray, indígena integrante da primeira banda gospel tupi-guarani. Para ele, os governantes devem ser cristãos para entenderem as necessidades de todos. Essa integração é um grande avanço, mas como representante de um povo excluído, espera-se que Leo não tenha preconceitos, mas é contra o funk, por exemplo, que é uma expressão cultural dos jovens pobres e negros da periferia. Outra afirmação conservadora é o fato de Leo defender que as escolas sejam mais rígidas e os alunos mais comportados, o que revela total desconhecimento da realidade das escolas e da clientela que é atendida.

As escolas têm que ser muito sérias. Os professores têm que ficar satisfeitos, ganhar um salário digno, sem se preocupar com nada que não seja ensinar os alunos, que precisam ser bem mais comportados. Quero ver as famílias vivendo bem, sem se preocupar com alimentos ou com o que você vai dar aos seus filhos. Que essas famílias mais pobres tenham apoio do presidente, ganhando cestas básicas o mês todo, e que os moradores de rua tenham suas casinhas. (BALLOUSSIER/LAUB, 2018, p. 137)

A escola é aberta a todo tipo de público, por isso a necessidade de aceitar e integrar crianças e jovens que convivem diariamente com o preconceito e a exclusão, com seus direitos cerceados e suas vozes silenciadas. À escola resta ser o único ambiente no qual esses alunos podem assumir quem são, por isso eles não podem apenas serem comportados.

A afirmação de Leo mostra a rejeição dos fatores históricos que levaram a essa situação e a necessidade de políticas públicas sociais que realmente mudem a vida desses excluídos que já foram, por séculos, ignorados. Nesse sentido, ele também é um excluído, pois deseja um governo que olhe para seu povo com consideração e não facilite a destruição de suas aldeias. É uma visão bem ingênua,

um governo cristão somente, não será suficiente para resolver problemas de moradia, subnutrição, desmatamento e desigualdade social entre os indígenas.

Não basta saber em que estado encontra-se o rebanho. Também é preciso conhecer o estado de cada ovelha. Esse tema já existia muito antes de haver pastorado cristão, mas foi consideravelmente ampliado em três sentidos diferentes: o pastor tem que estar informado sobre as necessidades materiais de cada membro de seu rebanho e atendê-las sempre que necessário. Tem que saber o que está acontecendo, o que faz cada ovelha — seus pecados públicos. Finalmente, mas não menos importante, tem que saber o que se passa na alma de cada uma delas, ou seja, conhecer seus pecados secretos, seus progressos na estrada da santidade. (FOUCAULT, 1990, p. 86)

Leo Kwaray é um dos muitos indígenas convertidos para o cristianismo evangélico, na última pesquisa eram trinta e três por cento (Datafolha, 2017). O líder da primeira igreja evangélica tupi-guarani é o pastor Awaratã Ubiratã que, após a conversão, abandonou a comunidade por desaprovarem sua nova crença. Muitos militantes veem com maus olhos essa prática, inclusive impedindo o acesso dos evangélicos às aldeias, pois eles tentam comprar famílias sem recursos financeiros com remédios, roupas e cestas básicas.

Outros líderes evangélicos se defendem, dizem que não atacam a cultura, só oferecem uma opção, mas desaprovam o que consideram pecado. Diante do descaso do poder público, alguns pastores se aproveitam da situação precária de muitas aldeias para converter os indígenas por meio do assistencialismo. Os caciques lutam solitários contra essa invasão, há pastores que investigam a vida de alguns indígenas moradores das aldeias para fingirem revelações durante os cultos e conquistarem os indivíduos desviantes. A proibição de construir templos evangélicos nas comunidades só acontece se houver denúncias, mas não há, porque a maior parte dos pajés que sofrem esse tipo de violência sequer falam português e mal saem de suas aldeias.

Em geral, os indígenas que não se convertem, acham os dogmas evangélicos difíceis de serem seguidos, pois vão contra seus costumes mais comuns, como dormir em rede, usar penacho e não vestir roupa, para eles, os convertidos perderam a alma e morreram por dentro.

O próximo depoimento é de Maria Ribeiro, frequentadora da igreja Assembleia de Deus. Aos 22 anos, ela é a prova de que a igreja pode moldar valores e subverter conceitos, disseminando o preconceito, com o aval dos textos bíblicos. Para ela, basta que todos amem a Deus e sigam a Bíblia, e todos os problemas serão resolvidos, além de ser utópico, é absolutamente excludente.

Eu acabaria com todos os feriados pagãos. Halloween eu não acho legal. Carnaval acho desnecessário, um monte de mulher quase pelada, com tapa-sexo deste tamaninho, ó. Eu não tenho nada contra a Parada Gay, desde que não tenha pouca vergonha de gente se beijando na rua. Já a marcha para Jesus aconteceria duas vezes por ano, se eu fosse presidenta do Brasil. Porque quem fecha com Deus nunca está sozinho. (BALLOUSSIER/LAUB, 2018, p. 137)

É uma visão ingênua da situação. Se é para seguir os mandamentos de Deus, melhor seguir o que Jesus disse: “amai-vos uns aos outros como eu vos amei” (João 13:34), e amar entenda-se respeitar, aceitar, ajudar e não determinar padrões, segregar e disseminar o preconceito. Quem dera somente ler a Bíblia resolvesse, o que é imprescindível é redistribuição de renda, justiça social, consciência de classe, educação igualitária, igualdade de direitos e equidade. Se assim fosse, a religião já teria resolvido todos os problemas da humanidade há centenas de anos.

A igreja Assembleia de Deus surgiu em 1906 com os pastores Fox Parham e William Seymour, chegou a Belém do Pará em 1910 com os missionários Gunnar Vingren e Daniel Berg. A filosofia da congregação é a da fé, adoração, proclamação do evangelho visando a promoção espiritual, moral e social do povo de Deus. Os fieis da igreja acreditam em Jesus Cristo, em seu sacrifício e seu retorno, no batismo pelo Espírito Santo e na Bíblia.

Seu famoso líder é Silas Malafaia, conhecido por defender a teologia da prosperidade e ser contra o aborto e os direitos LGBTQIA+. O pastor apresenta cultos na televisão e dá entrevistas sempre em tom polêmico, atacando jornalistas, homossexuais e ateus. Foi contra o projeto de lei que protege os direitos dos homossexuais, afirmando que qualquer privilégio para esta comunidade se tornaria um caminho para a pedofilia. O pastor também desaprova a união estável entre

pessoas do mesmo sexo porque vê nisso um ataque contra a instituição familiar e incita, muitas vezes, a violência em relação aos homossexuais, com discursos de ódio e comentários homofóbicos, comparando-os, inclusive, com bandidos.

Seu patrimônio é estimado em cento e cinquenta milhões de reais, fato que Silas nega, embora tenha divulgado a compra de um avião de doze milhões de dólares em 2009. Para ele, a prosperidade é colhida pelos seguidores de Deus, e como um deles, ostenta uma vida cara para ele e sua família como fruto de suas vitórias.

Como líder religioso e seguidor dos preceitos divinos, Silas Malafaia dá um péssimo exemplo a seus seguidores, por ser intolerante, preconceituoso e agredir abertamente os direitos humanos e a cultura da paz. O mínimo que se espera de um homem de Deus é respeito, principalmente à diversidade, religiosa e de gênero. Foucault reflete a respeito da obediência cega dos fiéis:

O cristianismo, por sua vez, concebeu a relação pastor-ovelhas como uma relação de dependência individual e completa. Sem dúvida, este é um dos pontos em que o pastorado cristão divergiu radicalmente do pensamento grego. Se um grego tinha que obedecer, fazia-o porque essa era a lei, ou a vontade da cidade. Caso ocorresse de ele submeter-se à vontade de alguém em particular (um médico, um orador, um pedagogo), isso significava que aquela pessoa convencera-o racionalmente a fazê-lo. E isso com um objetivo estritamente determinado: ser curado, adquirir uma competência, fazer a melhor escolha.

No cristianismo, o laço com o pastor tem caráter individual. Trata-se de uma submissão pessoal. A vontade do pastor é cumprida não por estar de acordo com a lei, e não apenas até o ponto em que está de acordo com a lei, mas, principalmente, por tratar-se de sua vontade. Nas Instituições Cenobíticas de Cassiano, há muitas histórias edificantes em que o monge encontra a salvação cumprindo as ordens mais absurdas de seu superior. A obediência é uma virtude. O que significa que ela não é, como para os gregos, um meio provisório para chegar a um fim, mas antes um fim em si mesma. (FOUCAULT, 1990, p. 86)

Outro depoimento é de Chaya Gabor, dançarina de *break*. Apesar de exercer uma profissão bem atual, ela é bem conservadora em relação à família, pois gostaria de um mundo no qual os pais não se separassem. A dançarina é contra a violência e acredita que a arte é o caminho para a mudança, embora ache funk um lixo, mesmo sendo uma forma de arte.

Na visão dessa garotinha de 8 anos, Deus tem o fenótipo do Jesus de Hollywood: “tem barba, olhos azuis, cabelo liso, é *hómi*” (BALLOUSSIER/LAUB, 2018, p. 138). E, por causa da pouca idade e das dificuldades financeiras, a menina deseja um mundo com “um tanto de lasanha, pizza, iogurte, sopa, coxinha e dogão” (LAUB, 2018, p. 138). É a inocência da infância ainda não contaminada pela realidade da exclusão social.

Chaya Gabor é conhecida como B-girl Angel na comunidade Hip hop. Ela treina desde os 4 anos com seu irmão Yeshua, ou B-Boy Eagle, participando de eventos nacionais e sendo indicada a diversos prêmios. A garota faz parte de um cenário majoritariamente masculino, mas tem ganhado espaço e angariado fãs com seu talento. A dança foi uma espécie de tratamento, ela nasceu prematura, com baixo peso e sofreu duas paradas cardíacas ainda no hospital, com o tempo desenvolveu asma e seu médico sugeriu atividades físicas para controle da doença.

O *break* está sendo analisado para se tornar modalidade olímpica já em 2024, embora muitos participantes acreditem que qualquer regulação pode afetar a liberdade da dança de rua e perder sua essência. Mesmo assim, para muitos dançarinos, essa seria a oportunidade de reconhecimento e levaria a cultura Hip hop para outros níveis sociais, diminuindo, inclusive, o preconceito.

Marcos Matolo dá o próximo depoimento, ele é um ex-roqueiro que se tornou pastor, para ele o rock não é pecado, é somente um trabalho como outro qualquer. Ele ficou conhecido pelas 172 tatuagens que possui do Iron Maiden e por ser fundador de um dos maiores fã-clubes da banda. Ele levou seis anos para chegar a esse número de tatuagens, fato que o levou para o livro dos recordes brasileiros em 2013. Sua pele é tão famosa que uma empresa ofereceu cem milhões de reais por ela após sua morte. A paixão pela banda durou décadas, mas em 2005 ele disse que teve uma visão de Jesus dizendo-lhe que mudaria sua vida. O pastor utiliza sua história pessoal como exemplo para levar a palavra de Deus às pessoas que estão fora da igreja e afastadas de Jesus.

Em relação à política, ataca Doria e defende Crivela⁶⁴, em sua opinião, o primeiro foi prefeito e não fez nada e o segundo trabalha para a Igreja Universal e teria seu apoio se fosse candidato a presidente. O pastor diz que “política é uma doença contagiosa” (BALLOUSSIER/LAUB, 2018, p. 138), mas apoia que evangélicos entrem para a política desde que defendam interesses cristãos.

Em relação ao homossexualismo, Matolo afirma que sempre existiu, mas seria melhor que não existisse:

Seria realmente um grande sonho se o homossexualismo acabasse. A pessoa não se sente em paz com ela mesma, foi abusada quando menor, por parentes, por amigos. Se levar a criança para a selva, ela vai se acostumar com os ritos dos animais selvagens. É a mesma coisa. (BALLOUSSIER/LAUB, 2018, p. 138)

É uma visão muito preconceituosa, faz parecer que a orientação sexual é resultado de traumas e não algo intrínseco à pessoa. Não existe “culpa” por ser gay e muito menos “cura gay”, não é doença para ser tratada ou curada, nem com remédios e muito menos com psicologia. Essa ideia há muito tempo foi descartada, o termo utilizado para tratar das questões de gênero era homossexualismo, o sufixo faz referência à doença ou patologia. Superada essa discrepância, o termo que se convencionou foi homossexualidade.

Apóstolo Rina também deu seu depoimento à Anna Virginia sobre o assunto, ele é o fundador da igreja Bola de Neve, vista como uma das mais modernas congregações evangélicas, talvez por isso, aparentemente, tenha as ideias mais coerentes em relação à política e religião. Reinaldo Luiz de Seixas Pereira é surfista e ex-viciado, mas se converteu. Pertencia à igreja Renascer em Cristo antes de fundar a sua em 1999. O púlpito do templo é uma prancha de surfe e a filosofia da congregação é contemporânea e liberal, por isso a maior parte da comunidade é formada por jovens de classe média e alta. Essa aparência moderna se desfaz ao perceber o tradicionalismo da igreja, que moraliza questões sexuais e de gênero com uma interpretação descontextualizada da Bíblia. Meninas só

⁶⁴ Marcelo Bezerra Crivella foi prefeito do Rio de Janeiro de 2017 a 2020, e eleito senador por duas vezes de 2003 a 2017. É engenheiro, escritor religioso, pertencente à Igreja Universal do Reino de Deus.

podem namorar com a aprovação dos líderes e há um manual para posições sexuais permitidas entre casais, no qual não inclui sexo oral, por exemplo. Não há dogmas em relação ao vestuário, os meninos podem usar regata e bermuda e as meninas, saias e blusas curtas. Nos cultos tocam rock e reggae, tatuagens não são censuradas, o esporte é incentivado e bebidas alcoólicas e drogas, proibidas. A título de curiosidade, o uso do cenário surfista deve-se ao fato de a primeira reunião da igreja ter acontecido numa loja de equipamentos de surfe na qual Rina trabalhava e o nome Bola de Neve vem da ideia de algo que não para de crescer, já que a igreja se amplia quando reuniões caseiras, chamadas células, se expandem.

O pastor defende o conhecimento como meio para escapar da manipulação. Embora seja contra a dissolução do casamento, algo bem conservador, apoia a função social da igreja e o fim das regalias para políticos para transformar a sociedade, com distribuição de renda e igualdade de direitos e opiniões.

Meu Brasil utópico é um Brasil totalmente possível. [...] Uma nação onde a preservação do meio ambiente fosse levada a sério, com casas sustentáveis, fontes de energia alternativas, coleta de lixo reciclável e incentivo a pesquisas e start-ups. A Igreja continuaria cumprindo seu papel, ensinando o amor ao próximo, a fé e a espiritualidade, potencializando sua contribuição social. Propagandas de nudez, álcool, cigarro seriam limitadas a seus públicos, nunca influenciando crianças e adolescentes. Presos trabalhariam nas penitenciárias para pagar seu sustento e custos para o Estado. [...] (BALLOUSSIER/LAUB, 2018, p. 138-139)

Sua utopia incluiria futebol e turismo, com opções módicas para a população. Quem sabe seria possível se não houvesse corrupção, mas gestão correta dos recursos públicos advindos dos impostos.

O penúltimo depoimento é de Estevam Hernandes, líder da Igreja Renascer em Cristo, ele defende os valores familiares como base para uma vida abençoada e acredita que evangélicos que entram para a política devem seguir a palavra de Deus. Apesar de ser contra os fundamentalistas radicais, o pastor apoia a interferência dos evangélicos em todas os ramos da sociedade.

Os evangélicos são sem dúvida nenhuma uma grande força da sociedade. Mas é necessário que tenham essa consciência e que estejam preparados para ocupar todos os postos. Que possam ser um fator de mudança pra levar a mensagem do Evangelho do senhor Jesus Cristo. Essa é a missão dos evangélicos para essa nação que nós imaginamos. (BALLOUSSIER/LAUB, 2018, p. 139)

A intenção é boa, mas o que fazer com o restante da sociedade que não é evangélica? Matar? Ou converter compulsoriamente como fizeram com os indígenas? Obviamente que não. É claro que se todos buscassem seguir o evangelho e fazer o bem para todos, o mundo seria um lugar melhor, mas as pessoas não são obrigadas a acreditar nas mesmas coisas. É por isso que o Estado deve ser laico, para que defenda o direito de todos os credos, respeite as diferenças religiosas e lute pela melhoria da vida de todo cidadão, independentemente se é cristão, judeu, budista, espírita, islâmico, hindu ou ateu.

A igreja Renascer em Cristo existe desde a década de 1980 e está espalhada por todas as Américas, tem mais de trezentos templos, juntamente com a Fundação Renascer que atende crianças carentes, idosos e dependentes químicos. Hernandes foi o responsável por trazer ao Brasil a marcha para Jesus, ele é o presidente da Rede Gospel de Televisão e um dos primeiros patrocinadores do mercado de música gospel.

Estevam ganhou as manchetes em 2007, quando ele e a esposa foram detidos, no aeroporto de Miami, escondendo, entre Bíblias, cinquenta e seis mil dólares. O casal se defendeu afirmando que foi apenas um erro no preenchimento das declarações de bagagem na alfândega. Eles foram presos e acusados de evasão de divisas, após pagar uma fiança de cem mil dólares, responderam ao processo em liberdade. Com a sentença, Hernandes cumpriu cento e quarenta dias de reclusão e ele e sua esposa Sonia permaneceram em liberdade vigiada por dois anos. No Brasil, eles foram inocentados das acusações de estelionato, falsidade ideológica e lavagem de dinheiro.

Em 2009, a sede da igreja em São Paulo desabou deixando nove mortos e cento e dezessete feridos. Para pagar as indenizações, um juiz, em 2016, determinou a penhora de vinte por cento do dízimo diário arrecadado pela igreja. O

casal, na marcha para Jesus em 2019, foi chamado de “maravilhoso” pelo recém-eleito presidente Jair Bolsonaro.

O último depoimento é do pastor e deputado federal Marco Feliciano, ele é mais um a favor de preservar e fortalecer a família tradicional, alegando que outras estruturas familiares, como gays e divorciados, não estão no mesmo nível moral, dizendo, inclusive, que adoções permitidas dentro desses modelos familiares podem “causar sequelas irreversíveis na criança” (BALLOUSSIER/LAUB, 2018, p. 139).

Feliciano é pastor da Catedral do Avivamento, braço da igreja Assembleia de Deus. Seu primeiro mandato como deputado foi em 2010, sendo reeleito em 2014. Votou a favor do Impeachment de Dilma Rousseff e da reforma trabalhista. Em 6 de março de 2013, foi eleito presidente da Comissão de direitos humanos e minorias, fato que causou protestos e polêmicas devido às posições discriminatórias do deputado em relação às mulheres, negros e homossexuais. Apesar do escancarado retrocesso, Marco teve o apoio da CNBB, da Assembleia de Deus, do PSC e do “irmão” Jair Bolsonaro. Assim como o amigo presidente, declarou em uma entrevista à BBC, que Alberto Brilhante Ustra foi um herói.

A racionalidade política cresceu e se impôs ao longo de toda a história das sociedades ocidentais. De início ela se instalou na idéia do poder pastoral, depois na de razão de Estado. Seus efeitos inevitáveis são a individualização e a totalização. A libertação só pode ser alcançada através do ataque às próprias raízes da racionalidade política — e não a um ou outro de seus efeitos. (FOUCAULT, 1990, p. 99)

O deputado já respondeu a um processo por estelionato e a denúncias de repasse de verbas públicas para funcionários particulares, por mentir para a Polícia Federal sobre a autoria de um vídeo, e também por incitar a discriminação e preconceito de raça, cor e religião. Suas declarações estimulam o ódio e atacam músicos, negros, artistas, homossexuais. Ele costuma dizer que os africanos são frutos da maldição de Noé, o que explicaria a fome, as doenças e as guerras. Na ocasião da morte de Nelson Mandela, declarou que o líder sul africano não era seu amigo porque matava crianças, em referência à aprovação da lei do direito ao aborto. Quanto aos homossexuais, ele argumenta que são todos promíscuos e que

os relacionamentos homoafetivos causam ódio, crime e rejeição. Marco Feliciano é quem ameaça: em seus cultos, diversas vezes, apoiou a violência contra homossexuais, classificando-os de baderneiros e mandando-os para o inferno. Prometeu-lhes vingança após as eleições, porque faria parte da maior bancada evangélica da história. Em relação às mulheres, disse que elas não podem ter os mesmos direitos dos homens, pois acabam se anulando como mães, e entre a carreira e o casamento, escolhem a carreira. Na opinião do deputado, essas escolhas levam os maridos a relações com outras mulheres, e isso destrói a concepção de família. Esses posicionamentos deixam clara a visão misógina e homofóbica de Marco que, além de tudo, é a favor do ensino do criacionismo nas escolas públicas em detrimento do evolucionismo.

Para um homem que se diz de bem, defensor do cidadão e seguidor dos preceitos divinos, seria pouco dizer que o deputado é preconceituoso. Ele é também ignorante, sexista e homofóbico. Não é de se admirar que defenda um Estado evangélico com governantes cristãos como único caminho para reorganizar a sociedade.

Vamos eleger governos que valorizem o ser humano de bem. Vamos propor uma reeducação social entre aqueles que enveredaram para o caminho do crime, com penas severas, livrando as pessoas de bem da violência extrema que grassa pelo Brasil. Que a ressocialização seja meta do criminoso, não obrigação da sociedade. (BALLOUSSIER/LAUB, 2018, p. 139)

Nesse sentido, fieis de outras religiões, comunidades LGBTQIA+, trabalhadores do sexo, por exemplo, não teriam espaço nessa sociedade utópica sonhada por Feliciano. Do contrário, afirma ele, é certo que países “entrarão em colapso, que novas catástrofes bélicas advirão, e depois o Apocalipse” (BALLOUSSIER/LAUB, 2018, p. 139).

Assim, volto a ressaltar que o apocalipse é agora, cidadãos são perseguidos por serem ateus, a favor do aborto e do planejamento familiar, também ativistas da diversidade de gênero e protetores da natureza. Num mundo ideal, esses personagens deveriam ser essenciais na busca de uma sociedade igualitária e o fato de não terem espaço e voz somente prova que caminhamos a passos largos para inversões de valores e para o fim de qualquer sonho de transformação.

Pastores aparentam ser bem-intencionados, dizem aceitar todos, mas na realidade são preconceituosos, sexistas, homofóbicos e acreditam na possibilidade de um mundo distópico no qual somente eles se encaixam, sem homossexuais, sem divórcio, sem criminalidade, sem “pouca vergonha”. A ficção de Margaret Atwood, afinal, não estava assim tão fora da realidade.

A igreja sempre esteve intimamente ligada ao poder, o clero governava junto com a monarquia e depois passou a excluir os judeus:

[...] O *Civiltà cattolica* declarou que os judeus deviam ser excluídos da nação em toda parte, na França, na Alemanha, na Áustria e na Itália. Os políticos católicos foram os primeiros a compreender que a política do poder, em nossos dias, deve basear-se no jogo das ambições coloniais. Foram, portanto, os primeiros a ligar o anti-semitismo ao imperialismo, declarando que os judeus eram agentes da Inglaterra e, assim, identificavam com a anglofobia o antagonismo aos judeus. [...] (ARENDR, 1989, p. 139)

Hoje, os evangélicos garantem que eles é que serão agraciados com o reino dos céus, e que, quando Jesus voltar, todos que seguem os ensinamentos da igreja serão arrebatados e salvos. Esse dogma também foi seguido pelos católicos por séculos, pregando a humildade e a caridade como único caminho para encontrar Jesus na vida eterna. De maneira análoga, os judeus acreditaram por milênios que eram o povo escolhido:

Como resultado transcendental da secularização dos judeus, separou-se do conceito de povo escolhido a esperança num Messias, embora na religião judaica a conjugação desses dois elementos forme um só plano de redenção, concebido por Deus para a humanidade. Da esperança messiânica advinha a inclinação judaica por soluções idealizadas de problemas políticos, que visariam ao estabelecimento de um paraíso na terra. Da crença na escolha do povo por Deus advinha a fantástica ilusão, compartilhada por judeus e não-judeus, de que os judeus são por natureza mais inteligentes, melhores e mais aptos a sobreviver — promotores da história, o sal da terra. Assim, certo de ter-se libertado dos laços e preconceitos nacionais, o intelectual judeu, ao sonhar com um paraíso na terra, estava na verdade mais longe da realidade política do que seus pais, que, ao rezarem pela vinda do Messias, pelo menos esperavam pelo retorno de seu povo à Judéia. Por outro lado, os assimilacionistas, embora desprovidos da entusiástica esperança messiânica, estavam persuadidos de que, como judeus, eram o sal da terra; mas, separando-se das nações por essa profana presunção, afastavam-se delas mais do que seus pais, que aceitavam a separação de Israel dos gentios pelo muro

da Lei, o qual, todavia, segundo a crença mística, viria a ser destruído após a vinda do Messias. Assim, os "judeus-exceção" chegaram a se julgar por demais "esclarecidos" para continuarem a crer em Deus e, em virtude de sua excepcional posição em toda parte, supersticiosos em demasia para abandonar a autoconfiança. Esse conjunto de fatores corroía os fortes laços de piedosa esperança que até então ainda uniam Israel ao resto da humanidade. (ARENDR, 1989, p. 96-97)

Entre judeus e católicos sempre houve a crença em um Messias, um ser mitológico que salvaria a humanidade. Os políticos se aproveitam dessa concepção para unirem novamente o poder à igreja e, como novidade, aparecem os evangélicos. Eles acreditam ser os novos escolhidos e alimentados pelas expectativas de um líder que garante o fim do sofrimento, acabam vendo na religião a única possibilidade de terem uma vida melhor. Isso acontecia na década de 20 do século passado: "a Igreja assumiu o trabalho de encenar grandes cerimônias religiosas das quais os dirigentes políticos podiam extrair amplos dividendos em termos de popularidade" (MICELI, 1979, p. 51).

Não é uma postura nova, o que impressiona é o fato de as pessoas ainda acreditarem em velhos mecanismos, os mesmos utilizados há séculos, condenando todos a baixarem a cabeça e aceitarem qualquer situação como obra divina, ou que, simplesmente, não são merecedores porque não estão seguindo todos os dogmas da igreja. As pessoas, principalmente as mais pobres e com pouca formação, se preparam tanto para a volta de Jesus e o juízo final, que se esquecem de viver a vida que têm agora e de lutarem pelos seus direitos. Assim, faz sentido que líderes religiosos se tornem também líderes políticos, é uma boa maneira de manter os cordeirinhos quietos e obedientes, unindo o poder constituído à teologia do medo.

OS PROTOCOLOS DOS SÁBIOS DE SIÃO

O *Segundo caderno* (p. 146-159) do *Anuário* merece um capítulo separado nesse trabalho. Os textos são como profecias de um futuro possível nas artes, principalmente se se concretizarem as desgraças previstas, ficcionalmente, nesse almanaque. Eles estão divididos em música, teatro, livros, artes visuais, gastronomia e cinema, e simbolizam também as *fake news*⁶⁵, porque são todos ficções, nenhum dos lançamentos artísticos citados é real. Há uma mescla entre realidade e ficção, alguns nomes famosos são verdadeiros, mas as produções das quais os textos fazem propaganda não existem, apenas baseiam-se em algum acontecimento real. Umberto ECO esclarecia essa prerrogativa em *Seis passeios pelos bosques da ficção*:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge⁶⁶ chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. [...] o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu. (1994, p. 81)

É para cumprirmos esse pacto que Laub nos convida ao apresentar as obras de arte aqui resenhadas, mas mais do que fingirmos que todas essas ficções são verdadeiras, temos que nos atentar ao fato de que podem se tornar realidade. Diferente dos *Protocolos* que primeiramente foram vistos como verdadeiros planos dos judeus para depois serem classificados como imprudente falsificação. Um pouco tarde, claramente. Os textos fictícios são indícios de uma possível realidade pós *Apocalipse*.

⁶⁵ Fake News: significam todas as informações difundidas por meios de comunicação que se disfarçam de veículos jornalísticos e que difundem informação comprovadamente incorreta para enganar seu público. Assim, vale pensar que *fake news* não se trata de qualquer boato espalhado por rede social, visto que são um fenômeno mais específico: são sites que pretendem enganar seus leitores publicando proposadamente informações incorretas como se fossem verdade. Entrevista com Ivan Paganotti. Disponível em <http://www.revista.pucminas.br/materia/fenomeno-noticias-falsas/> acesso em 16/06/2021

⁶⁶Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), poeta, crítico e ensaísta inglês, considerado um dos fundadores do Romantismo na Inglaterra.

MÚSICA

João Gilberto às 3 da manhã

Mario Sergio Conti (1954) é o autor desse texto, jornalista, foi diretor de redação da revista Piauí de 2006 a 2011, apresentou o programa Roda Viva na TV Cultura e trabalhou para a revista Veja. Escreveu, juntamente com Ivan Lessa, “Eles foram para Petrópolis” (2009), livro epistolar com as correspondências virtuais e públicas entre os dois escritores, foram textos e e-mails trocados durante um ano. Conti também escreveu “Notícias do Planalto” (1999), livro que trata dos bastidores da grande imprensa, analisando como foi a cobertura da ascensão e da queda de Fernando Collor.

O autor escreve um texto sobre João Gilberto (1931-2019) no qual menciona um fictício lançamento de uma coletânea com músicas do cantor, entre elas sambas, valsas e marchinhas. No texto, o autor afirma que o compositor registrou 120 músicas e cantou outras 80, gravadas “em shows, programas de televisão e na casa de amigos” (CONTI/LAUB, 2018, p. 146). Essas últimas eram usadas por João Gilberto como “apostila de estudos” (CONTI/LAUB, 2018, p. 146) para aperfeiçoar sua interpretação. Na vida real, o compositor era conhecido por seu perfeccionismo, chegando a ser diagnosticado com Transtorno Obsessivo Compulsivo, por esse problema, em seus últimos anos de vida, passava os dias recluso em seu apartamento vestindo pijamas e recebendo apenas suas refeições.

Conti cita o processo da gravadora EMI, que detinha os direitos dos três primeiros LPs do cantor. Esse processo duraria anos, até posteriormente à morte de João em 2019. Houve também pedidos de interdição por seus filhos devido aos grandes problemas financeiros pelos quais Gilberto passava.

O tão aguardado CD fictício levaria o nome de “Às 3 da manhã” e não traz nenhuma das músicas que marcaram a Bossa Nova⁶⁷. As possíveis canções sugeridas por Mario Sergio para o CD poderiam realmente ser selecionadas, pois

⁶⁷ Bossa Nova: gênero musical que surgiu no Brasil na década de 1950, inspirado pelo jazz e pelo samba. Um movimento de renovação que nasceu nos redutos da classe média no Rio de Janeiro.

existem arquivos com essas gravações: *Boas festas* (1911) aparece em um vídeo cantada por João Gilberto; Há um áudio em que o cantor está acompanhado de Gal Costa na TV Tupi, em 1972, cantando *Largo da Lapa* (1942); O vídeo do Youtube⁶⁸ de 1984, citado por Mario Sergio, existe realmente, com João interpretando *Uma casa portuguesa* (1953); Também em áudio, há um registro do compositor cantando *Pica-pau* (1942); Em 1977, um vídeo mostra o cantor interpretando *Eu sonhei que tu estavas tão linda* (1941); *Parabéns a você* foi adaptada do inglês por Bertha Celeste em 1942, e é citada por Conti porque sua mãe e João Gilberto fazem aniversário em 10 de junho e o cantor sempre ligava para parabenizá-la; *Lealdade* (1943) é cantada por João em um áudio gravado; *Japão* começou a ser composta em 2004, após a primeira turnê pelo país, escrita em quatro idiomas: português, inglês, francês e japonês, foi interpretada pelo cantor pela primeira vez no Brasil em um show em São Paulo em 2008, ela aparece em um áudio gravado em Tokyo em 2006; *Chão de estrelas* (1937) está registrada no disco “Na casa de Chico Pereira” de 1958; *João Valentão* (1958) aparece no mesmo disco. A gravação desse disco caiu na internet em 2009, com cerca de 30 canções, algumas nunca entraram em qualquer disco ou CD. Chico Pereira era fotógrafo da gravadora Odeon e amigo de João Gilberto. A gravação amadora é interrompida por diálogos informais e descontraídos, parecendo um sarau. *Às 3 da manhã* (1946) foi composta em comemoração pelo fim da Segunda Guerra Mundial vencida pelos Aliados, ela é cantada por João em um áudio gravado no Recife em 2000.

[...] para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo. [...] precisamos adotar o mundo real como pano de fundo. Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. [...] (ECO, 1994, p. 89)

Mario Sergio Conti é reconhecido pelos inúmeros textos nos quais critica políticos e analisa a economia do país, expondo o poder da mídia televisiva sobre a imprensa. Ele costuma expor a maneira como uma mesma emissora (Rede Globo, por exemplo) trata de forma imparcial os políticos e manipula a imagem deles, fazendo com que sejam amados ou odiados. Conti vê em João Gilberto o

⁶⁸ Youtube: plataforma de compartilhamento de vídeos na internet criada em 2005, hoje é uma das subsidiárias do Google.

símbolo de um país em decadência que não valoriza seus artistas, enquanto a mídia o ignora:

João Gilberto é como o recruta que participou da guerra e venceu. Os que ficaram em casa, porém, não celebraram a luta pela afirmação do Brasil. A sua música foi um passo na formação nacional, que, *hélas*, não se completou. Ou só se completou num sambinha, hoje esquecido. (CONTI/LAUB, 2018, p. 148)

O escritor, provavelmente fã do cantor e compositor, cria um CD com músicas de João Gilberto que seriam sua (re)consagração, na esperança de que o desejo daquele possa se concretizar, pois essas canções não foram gravadas oficialmente. Nessa utopia musical, o pai da Bossa Nova poderia reencontrar o sucesso e pagar suas dívidas. A escolha das músicas não é ao acaso, todas tratam de questões inerentes ao ser humano e trazem temáticas universais, como a nostalgia, o amor, a guerra, a certeza da morte, num trabalho intrinsecamente belo e inacabado.

TEATRO

Billy Shake e os robôs

Roberto Alvim (1973) é um dramaturgo brasileiro, formou-se pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), onde também lecionou história do teatro e literatura dramática entre 2000 e 2004. Foi co-fundador do Club Noir de São Paulo e diretor do Teatro Ziembinski, no Rio de Janeiro, de 2005 a 2007. Chegou a Curitiba em 2009 por meio de um projeto do Sesi, que se estendeu até 2016. Ministrou aulas para diretores e atores locais, nesse período começou a ser considerado o novo gênio do teatro brasileiro, apresentado como possível sucessor da geração de José Celso Martinez Corrêa e Antunes Filho. Com a crescente fama, suas aulas tornaram-se cada vez mais concorridas e atraíram alguns dos principais nomes do teatro paranaense. Em 2017, curou-se de um tumor no intestino, acreditando na realização de um milagre após uma funcionária sua, evangélica, orar pela sua saúde, passou do ateísmo para o catolicismo. Através da religião, aproximou-se dos escritos de Olavo de Carvalho e do pensamento conservador e de direita. Em 2019, foi apresentado pelo ministro da Cidadania, Osmar Terra, a Jair Bolsonaro. Nesse mesmo ano, foi convidado pelo presidente para ser diretor geral da

Fundação Nacional de Artes (Funarte), instituição brasileira voltada para a cultura. Ao assumir o cargo na Funarte, fechou o Club Noir. Ainda em 2019, deixou a Funarte ao ser nomeado por Jair Bolsonaro para o cargo de secretário especial da cultura, sob a égide do Ministério do Turismo. Em 17 de janeiro de 2020, foi exonerado após parafrasear Joseph Goebbels, em um vídeo institucional da Secretaria de Cultura, o que gerou diversas manifestações de repúdio no Brasil e no exterior. No vídeo, o secretário da Cultura do governo Jair Bolsonaro faz um discurso com as mesmas palavras de uma fala de Joseph Goebbels, o ministro da Propaganda na Alemanha nazista. Após divulgar a filmagem, Alvim disse que a semelhança se tratava de uma "coincidência retórica", mas a repercussão negativa, que incluiu críticas inclusive de membros do governo, levou-o à perda do cargo. A postura do ex-dramaturgo causou mal-estar entre os artistas de teatro do Brasil inteiro, inclusive em Curitiba, onde criou toda uma história de proximidade com atores e diretores.

Em *Billy Shake e os robôs* (p. 148), Roberto Alvim inventa que Shakespeare teria deixado um último manuscrito autobiográfico pouco antes de morrer. A ficção explicaria algumas lacunas na história do escritor inglês. Alvim começa o texto afirmando que *A tempestade* (1611) não foi o último texto do autor e, ironicamente, contesta o fato ao afirmar que Billy Shake é a última, comprovando com um manuscrito encontrado na antiga casa de Shakespeare. Na história, o protagonista planeja a morte de Marlowe contratando dois homens para realizar o trabalho, faz um pacto com o demônio em troca de sucesso, ele alcança o estrelato, mas foge para Stratford-upon-Avon para não perder sua alma.

A ironia está presente logo no título no texto de Alvim “Billy Shake e os robôs”. William Shakespeare (1948-2010) é o nome artístico de um cantor de Glam rock australiano que era conhecido também como John Stanley Cave ou Billy Shake. Apesar de excelente intérprete, não era compositor, vendeu muitos discos, mas quando não pôde mais fazer shows, por não receber nada pelas composições, ficou sem qualquer renda. Foi preso por manter relacionamento sexual com uma garota de 15 anos de seu fã clube. O alcoolismo e as doenças mentais foram seus principais inimigos na tentativa de voltar aos palcos. Ficou internado no Hospital de Chelmsford em 1978, submetendo-se a terapias do sono e de eletrochoque. Em

suas apresentações, vestia-se como um cidadão elisabetano, com mangas bufantes e brilhosas, contrastando com calças boca de sino, característica dos anos de 1770. Era dono de uma voz aguda, quase feminina. O cantor morreu sozinho e na miséria, por isso poderia ser visto como uma representação de Shakespeare, mas que, ironicamente, não conseguia compor, muito diferente da mente criativa do dramaturgo que se tornou mundialmente famoso.

A peça chamada “A trágica história de Billy Shake” teria sido dirigida por Piotr Krushov, personagem apenas fictício. Esse diretor, aparentemente russo, não existe. Nesse sentido, Umberto ECO defende:

O que estou dizendo parece óbvio, mas não o é se nos ativermos a nosso dogma de suspensão da descrença. Pareceria que, ao lermos uma obra de ficção, suspendemos nossa descrença em relação a algumas coisas e não a outras. E, dado que as fronteiras entre aquilo em que não devemos acreditar são bastante ambíguas. [...] (1994, p. 83)

Porém há outras personalidades citadas por Alvim em seu texto que realmente existiram, com algumas alterações em suas biografias: William Shakespeare (1564-1616) escritor, poeta, ator, diretor, nasceu em Stratford-upon-Avon e chegou a Londres em 1586. Fez parte do grupo teatral Lords Chamberlain's que depois mudou o nome para The Kings Men. Tornou-se sócio do teatro Globe em 1603. Voltou a sua cidade natal em 1610. Escreveu 38 peças, 154 sonetos, dois longos poemas narrativos e alguns versos. No início de sua carreira escrevia comédias, depois passou a escrever também tragédias. Foi reconhecido ainda vivo como grande dramaturgo. Sua vida pessoal possui algumas lacunas: alguns pesquisadores afirmam que ele trabalhou por alguns anos como açougueiro; que o pai passou por dificuldades financeiras e por isso ele não conseguiu completar os estudos; que ele se casou com uma moça mais velha que estava grávida e com quem teve gêmeos; outros teóricos chegaram a afirmar que o autor era homossexual. Nenhuma dessas informações pode ser devidamente evidenciada.

Cristopher Marlowe (1564-1593) foi predecessor de Shakespeare. Bacharel em artes, trabalhou para a rainha Elisabeth I. Era conhecido por seu comportamento violento e má reputação, principalmente por ser ateu. Foi acusado de assassinar William Bradley, mas foi inocentado. Alguns historiadores acreditam

que Marlowe foi morto por Ingram Frizer, em uma pensão, após uma briga pela conta. Sua carreira durou apenas seis anos, mas nesse período escreveu grandes sucessos conhecidos até os dias de hoje. Entre eles *Tamburlaine, o Grande* (1590), *Eduardo II* (1592), *A Trágica História do Doutor Fausto* (1592), *O judeu de Malta* (1592), *Massacre em Paris* (1593), *Dido, a rainha de Cartago* (1594). Os textos de Marlowe trazem reflexões a respeito de desastres, violência, ambição, corrupção. Seus versos são metrificados, mas sem rimas. Estudou latim, grego, francês e teologia. Fez mestrado, mas não recebeu o diploma pelo grande número de faltas, porém a instituição recebeu uma carta da rainha Elisabeth informando que ele faltara devido aos serviços prestados à coroa. Interessante ressaltar que, na história de Fausto, o protagonista vende sua alma ao diabo em troca de conhecimento e poder, um médico que se torna necromante, o pacto aparece também na biografia fictícia de Billy Shake. Há muitas especulações em torno da vida do autor, uma delas é que ele também teria feito um pacto com o diabo, fato que poderia ser comprovado pela acusação de blasfêmia; outra teoria é que o autor teria um romance secreto com Shakespeare, ou ainda que Shakespeare era um pseudônimo de Marlowe, ou o contrário; ou simplesmente que ambos eram colaboradores no trabalho um do outro. Nada disso foi comprovado. Estas discussões suscitam justamente a tese de que Laub não é apenas editor do *Anuário*, mas também seu autor. Ao questionar a verdadeira autoria dos textos de Shakespeare, é possível levantar hipóteses a respeito da irrelevância biográfica dos autores diante da importância de suas obras.

Outra figura citada por Alvim é Richard Burbage (1568-1619) ator e proprietário do teatro Globe, o construiu em 1599. Foi o primeiro a interpretar o papel de Ricardo III, Henrique V, Romeu, Hamlet, Othelo e Lear. Alcançou sucesso aos vinte anos e era dono também do teatro Children of the chapel.

Voltemos à peça fictícia de Billy Shake, sobre ela, Roberto Alvim afirma em seu texto:

E é esta peça que mostrará ao jovem caipira o caminho do sucesso: após eliminar seu rival, era preciso tornar-se um gênio, e para tanto Billy Shake faz seu pacto com Mefistófoles, vendendo a alma em troca de imensurável talento.

O demônio cumpre sua parte no acordo: da noite para o dia, Billy transforma-se no maior autor do teatro londrino, escrevendo 38 obras-primas em sequência e reinando absoluto por vinte anos na cena inglesa do Renascimento. (ALVIM/LAUB, 2018, p. 148)

No intuito de fugir do diabo, Billy volta para sua cidade natal e vive tranquilo trabalhando como açougueiro (supostamente a mesma profissão de Shakespeare em Stratford-upon-Avon). Instigante escolha de profissão para o personagem, pois, evitando ser morto e levado ao inferno, trabalha como carneiro, com sangue, cortando carne para se sustentar. O sucesso de Billy acaba ao receber a visita de Bem Jonson, figura conhecida no cenário inglês.

Ben Jonson (1572-1637), inglês, contemporâneo de Shakespeare, escreveu *O alquimista* (1610), *A feira de Bartolomeu* (1614), *Cada homem em seu humor* (1598), *Sejanus* (1603), *Catilina* (1611), *Volpone* (1605), *Epiceno ou a Mulher Silenciosa* (1609), entre outras. Suas obras tratavam sobre costumes, fantasia, absurdo, moral e religião e apresentavam o desprezo pelo comportamento humano, com temas como catarro, cólera, melancolia e sangue. Seus personagens eram vívidos e apaixonados, havia surpresas, e teorias sobre causa e efeito no enredo. Também publicou traduções, crônicas e cartas, no total foram 16 comédias, 2 tragédias, 25 mascaradas, 1 drama pastoral. Philip Henslowe era um de seus atores favoritos. Inspirou-se em Plauto e os quatro humores da medicina. Foi preso por assassinato, mas como sabia ler a Bíblia em latim, “apenas” foi marcado com ferro como homicida. O autor fornecia máscaras para a corte, juntamente com textos, para executar uma ação dramática. Perdia em popularidade apenas para Shakespeare e passou por algumas tragédias: sua biblioteca pegou fogo em 1623 e sofreu um derrame em 1628. Escrevia em prosa, fato incomum para a época, era mestre na linguagem e caracterização, suas peças foram as primeiras a serem publicadas em obra reunida.

Após o encontro com o amigo, Billy adoece e é levado para o inferno:

Esta é, em linhas gerais, a estranha fábula (autobiográfica?) que Shakespeare nos deixa como derradeiro legado: uma confissão que redefina o modo como passaremos a enxergá-lo de agora em diante. (ALVIM/LAUB, 2018, p. 149)

Há uma necessidade de explicar a genialidade de Shakespeare como algo sobrenatural ou mágico. Para muitos, é difícil aceitar que um escritor possa fazer tanto sucesso após mais de quinhentos anos, com histórias atemporais, que tratam da profundidade do ser humano de maneira tão vívida e que ainda fazem sentido na sociedade atual. Afinal, a essência do ser humano continua a mesma.

Na apresentação criada por Piotr Kruchov para *Billy Shake* há uma novidade tecnológica: os atores são robôs, talvez para não mostrarem sentimentos, pois os problemas humanos poderiam interferir no artista, com robôs, questões pessoais não influenciariam na atuação. Subvertendo a possibilidade de identificação do público com os personagens ao retirar a humanidade do palco. Justamente o que mais caracteriza a construção desses seres dramáticos tão genuínos, é retirado da peça. Parte da beleza do teatro está no fato de ser ao vivo, da oportunidade de se modificar a cada apresentação, de cada público reagir de maneira diferente. A representação realizada por robôs não apenas recoloca a quarta parede, como torna o ambiente frio e indiferente, desumanizado e extremamente distanciado do espectador.

Os atores? Robôs. Sim: máquinas humanoides cuja natureza sintética o diretor não procura mascarar, haja vista a lentidão hierática com que se movem, a natureza mecânica de sua gestualidade e a timbragem metálica de suas vozes pré-gravadas (em inexpressivas tonalidades que remetem à dos aplicativos de telefones celulares). (ALVIM/LAUB, 2018, p. 149)

Roberto Alvim afirma que essa concepção é possível através da realização de um diálogo utópico entre os métodos de Henrich von Kleist e Constantin Stanislavski.

A metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o “presente” recomeça o “passado”, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo. [...] (BLANCHOT, 2005, p. 23)

Vejamos brevemente um pouco da trajetória dos dois artistas: O primeiro, Henrich von Kleist (1777-1811), poeta, romancista, dramaturgo e contista alemão, filho de uma família de tradição militar, atuou no exército, mas abandonou o posto de tenente para se dedicar aos estudos. Coursou direito, física, matemática, latim e

administração na universidade de Viadrina. Interrompeu a carreira acadêmica por imposição da família, para que se casasse com Wilhelmine von Zenge. Após fazer uma viagem a Paris, termina o noivado e fixa-se na Suíça. Nesse período conhece a obra de Immanuel Kant que o faz questionar sua própria existência. Volta a Alemanha e passa a conviver com Goethe e Schiller. Foi preso, acusado de ser espião, durante a reclusão, escreveu *A marquesa de O.* quando foi liberado, instalou-se em Dresden, onde conheceu Caspar David Friedrich e Ludwig Tieck. Juntamente com Adan Heinrich Muller, fundou a revista Phöbus, que não permaneceu funcionando mais que um ano por falta de capital. Também lançou a Folha da Tarde Berlinense, que foi suspensa pela censura. Suicidou-se aos 34 por causa dos problemas financeiros e da depressão, sua amiga Henriete Vogel também queria morrer, assim, os dois o fizeram juntos, atirou nela e depois em si mesmo. O escritor passou por uma grande inquietação com crises e colapsos nervosos. Suas peças são, na maior parte, tragédias, e tratam de questões objetivas em contraste com as subjetivas, com posições fortemente nacionalistas, entre elas: *A família Schroffenstein*, *Pentesileia*, *Catarina de Helibronn ou a prova de fogo*. Sua comédia mais conhecida foi *Jarro quebrado*, dirigida por Johann Wolfgang von Goethe. Por sua obra, foi considerado um precursor em crise, subvertendo as características Românticas que acabaram influenciando a produção de Kafka.

O segundo, Constantin Stanislavski (1863-1938), foi ator, diretor, pedagogo e escritor russo que, desde muito cedo, teve contato com o mundo das artes. Filho de uma família de comerciantes abastados, seu pai montou um pequeno teatro dentro de casa, onde aconteciam apresentações para amigos da família e artistas da época. Stanislavski é mundialmente conhecido pelo seu "sistema" de atuação para atores e atrizes, sugerindo novas técnicas de treinamento, preparação e ensaios, que acabaram sendo utilizadas no cinema e televisão. Trabalhou durante muito tempo como ator amador e, em 1897, juntamente com Vladimir Danchenko, fundou o Teatro de Arte de Moscou, mantendo-se na direção durante quarenta anos. A técnica de interpretação formulada por Stanislavski não constituiu um fenômeno isolado e é, antes de tudo, uma quebra da tradicional maneira de atuar. Nela, o trabalho do ator não equivale

a um estilo de representação, pois é, como qualquer técnica, um meio e não um fim e deve ser absorvida e nunca aparecer na execução. Dessa maneira, a técnica funciona então como estímulo ao processo criador, na qual objetiva a busca de uma unidade teatral, inovando na forma de interpretação dos atores e proporcionando ao espectador uma interpretação da realidade nos palcos, rompendo padrões e baseando-se em sérios e aprofundados estudos sobre expressão corporal, vocal e técnicas de preparação do ator e sua capacidade de atingir o público. Submetendo, assim, sua atuação e direção a um rigoroso processo de autorreconhecimento e reflexão artística. Em cada produção planejava com antecedência a interpretação de cada papel, o bloqueio e a *mise en scène*⁶⁹, ações que envolviam introduzir no processo de produção um período de discussão e análise detalhada do jogo pelo elenco. Suas experiências com o Simbolismo encorajaram uma maior atenção à ação interior e uma investigação mais intensa do processo do ator, abrindo caminhos com o uso de estúdios de teatro como laboratórios para experimentar novas formas de atuação. E também com um processo de ensaio mais fisicamente fundamentado que veio a ser conhecido como o Método de Ação Física, para tanto, minimizava as discussões sobre o texto e encorajava uma “análise ativa”, na qual a sequência de situações dramáticas é improvisada. Nos ensaios, incentivava nos atores a criatividade em cada nova performance, concentrando na busca por motivos internos para justificar a ação e a definição do que os personagens estão procurando alcançar naquele momento. Por meio da experiência, mobilizava o pensamento do ator e ativava outros processos psicológicos emocionais e subconscientes menos controláveis. Com o passar do tempo, os interesses de Stanislavski começaram a se mover em uma nova direção: suas produções se tornaram oportunidades de pesquisa nas quais valorizava mais o processo de ensaio em detrimento do resultado.

Contemporâneo a Stanislavski, Maurice Maeterlink (1862-1949) é citado por Roberto Alvim como proponente na instauração da cena desumanizada. Autor de peças Simbolistas, nasceu na Bélgica, filho de uma família rica. Foi influenciado pelos Parnasianos em seus primeiros poemas. Morou em Paris convivendo com

⁶⁹ *Mise en scène*: palavra de origem francesa. No teatro o conceito se refere a encenação teatral, direção e montagem de um espetáculo.

Stéphane Mallarmé e Auguste Villiers de L'Isle Adam. Conheceu o Romantismo alemão que também influenciou sua obra. Juntamente com a cantora Maurice Leblanc, montou um salão literário frequentado por Oscar Wilde, Anatole France, Auguste Rodin, entre outros. Durante a Segunda Guerra, morou nos Estados Unidos. Foi acusado de plagiar a obra do cientista Eugène Nielen Marais, traduzindo-a do africâner para o francês. Marais tentou mover uma ação contra Maeterlinck, mas não podia pagar pelo processo, ganhando apenas renome pela divulgação do escândalo. Estreou em 1889 com um livro de poesias *Estufas Quentes* e com o drama *A princesa Maleine*, que foi muito elogiado pela crítica. Suas obras apresentam um tom místico e abordam questões sobre o destino humano e os mistérios da natureza e da morte. Ganhou o prêmio Nobel de literatura em 1911.

Outro nome que Roberto Alvim apresenta como explicação para essa conversão do teatro com atores humanos (vivos) para Autômatos é Tadeusz Kantor (1915-1990) artista polonês, pintor, cenógrafo, encenador e criador de happenings e performances. Revolucionou as formas teatrais ao criar um teatro de ação primitiva, defendeu o radicalismo artístico a partir da recusa de qualquer compromisso. No início de sua carreira, acreditava que o teatro era uma criação artificial, que necessitava de desenvolvimento contínuo e de revolução permanente. Para ele, somente através de concepções extremistas é que a mudança aconteceria no teatro, no *happening*⁷⁰, na performance, na pintura e em qualquer espaço não-convencional. Partindo dessas concepções, o ator tende a se distanciar do texto, e é fundamental a desumanização da figura e ação humanas. Para tanto, há a utilização de atores juntamente com bonecos, quase em tamanho real, atuando lado a lado, sem qualquer hierarquia entre eles. Formando, assim, uma atmosfera com mínimos desenvolvimentos cênicos e

⁷⁰ Happening: Termo inglês (literalmente significa “acontecimento”) para uma representação teatral feita de improviso ou em tom informal, sem obediência a um guião previamente definido e apelando muitas vezes à participação activa do público. Os ingredientes suplementares do *happening* podem incluir todo o tipo de artifícios, desde a pintura, a música, o cinema, a dança, a luminotécnica, sons diversos, etc., numa mistura envolvente. O espaço da representação é também informal: um café, uma pequena sala, um hall, ou mesmo na rua. A improvisação também pode ser estruturada e seguir algumas regras de actuação. (Carlos Ceia: “Happening”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9), <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 16/06/2021.

quase sem falas. Para Kantor, a estética circense foi fundamental, pois é dela que o teatro extrai a sua força e, ao mesmo tempo, desmascara todas as camuflagens. Fazendo com que os espectadores sintam certo desconforto e desassossego despertados no momento da apresentação.

O empreendimento teatral é feito de contradições. Ele custa cada vez mais caro, está submetido às áleas econômicas e depende estreitamente das subvenções estatais. Deve assumir sua função de espetáculo atingindo o maior público possível e, no entanto, manter sua função primeira de arte que denuncia e incomoda. [...] (RYNGAERT, 1998, p. 39-40)

Em seu trabalho como pintor e artista plástico, foi influenciado pela obra de Pollock e pelo Dadaísmo. Pintava quadros cheios de silhuetas reduzidas e simplificadas, grotescas e deformadas, o clima sombrio era reforçado por tons frios e textura ríspida, e com pinceladas violentas. Kantor também criou composições semi-tridimensionais nas quais alguns objetos usados e desgastados, formavam relevos. Envolvido em várias atividades artísticas que pudessem representar novos fenômenos da modernidade, inclusive a arte polifônica, baseando seu pensamento na liberdade de expressão, criação e experimentação, independente de convicções político-ideológicas.

Esses três artistas inspiram uma nova visão em relação a função dos atores em cena: Kleist reflete a propósito do teatro de marionetes, clara metáfora da manipulação dos indivíduos; A cena desumanizada, proposta por Maeterlink seria colocada em prática na adaptação "robótica" de *Billy Shake* e Kantor cria autômatos para serem movimentados por atores. No contexto atual, as questões que envolvem sujeito e políticas de identidade adquirem uma relevância ainda maior, pois tocam as produções de escritores contemporâneos, como Laub, por exemplo. A peça fictícia de Shakespeare teria sido escrita no século XVII, mas a montagem proposta seria muito moderna e representaria como as autoridades e a elite continuam manipulando os cidadãos em benefício próprio. Deixamos de ser indivíduos para tornarmo-nos apenas atores de uma vida que nem sempre é a que desejamos, personagens à mercê da Lei, do Pai, da Verdade, com um enredo escrito por poderosos, e nossa peça é dirigida pelo *status quo*. Diante das trombetas da catástrofe, Laub decide partir do romance individual e se estender

para uma obra coletiva, pregando num aparente vazio que beira o incompreensível, de uma babel verbal muito potente que ao mesmo tempo declara sua impotência, que convoca à luta e, simultaneamente, se perde no meio das *fake News* e das múltiplas visões dos fatos.

Tadeusz Kantor fundou companhia teatral Cricot 2 em 1955, o Teatro Zero em 1963, e o Teatro Happening em 1967 e, finalmente, o Teatro da Morte, em 1975. O teatro da Morte é regido por um mecanismo de construção fortemente ligado à memória e à morte. A primeira é o elemento fundador que questiona a legitimidade do visível e celebra o tempo consumado, no qual o trabalho dos artistas estabelece-se na luta entre realidade e ficção, compreendendo a reflexão/recriação de si mesmo. A segunda permite a contemplação da vida em contraste com a presença da morte na manipulação teatral e na compreensão da dimensão pessoal/afetiva relacionada à linguagem cênica e dramática.

Alvim encerra seu texto com uma análise pessimista e derrotista do teatro distópico e funcional do diretor imaginário Piotr Krushov:

Seus robôs colocam-se, assim, como um novo e brutal paradigma (o ultimato do século 21 à atuação): presença e ausência conjugadas de modo impossível para qualquer ser feito de carne e sangue. Suas criaturas high-tech deslizam em cena, com suas vozes monocórdias, por sete horas de espetáculo, iluminadas por trevasas luzes fluorescentes, em estranhos desenhos de escuridão crepuscular que apontam para o apocalipse zumbi. Como se o drama do drama do homem que vendeu sua alma ao Diabo só pudesse ser expresso, em nossa perturbadora contemporaneidade, por seres desprovidos de espírito. (ALVIM/LAUB, 2018, p. 149)

Seria essa uma visão premonitória do futuro das artes cênicas. Como grande parte do *Anuário*, esse texto de Alvim também prevê não apenas a decadência da sociedade, mas também o inevitável apocalipse, antes do renascimento de um novo paradigma social.

É quase um programa de leitura, uma procura de um caminho. Estamos no momento em que as vanguardas estão mortas e são redescobertas. Em um momento em que não é bom, para um autor, revelar invenção formal demais sob pena de ser rejeitado como ilegível e suspeito de um retorno do terrorismo intelectual. Em que é melhor que um texto não perturbe demais a linguagem acadêmica

e manifesta da boa vontade para comunicar. Em que, talvez, o pensamento seja suspeito, se não “ultrapassado”, se não se apresentar imaculado e anódino. (RYNGAERT, 1998, p. 5)

Ironicamente, quem acabou “vendendo a alma ao diabo”, metaforicamente, foi o autor do texto Roberto Alvim, ao se tornar um dos poucos artistas dramáticos a apoiar abertamente Bolsonaro. Dessa forma, ao afirmar que o “teatro está morrendo”, o autor torna-se cúmplice desse assassinato ao compactuar com um presidente abertamente negacionista, defensor do armamento, censor da agência nacional de cinema (Ancine), agressor da ciência e contrário às medidas sanitárias impostas pela Agência Mundial de Saúde e praticadas com sucesso em outros países.

O teatro pode morrer? Sim, mas também morrerão outras formas de arte, os espectadores, os atores, os artistas, todos estão morrendo. Certamente, todas essas personalidades do teatro citados por Alvim devem estar se revirando em seus túmulos indignados com a mudança de postura do autor em relação à governância do país.

O enfraquecimento do personagem enunciador, sua desmultiplicação ou sua supressão pura e simples é uma outra modificação notável. A fala não é mais necessariamente enunciada por um personagem construído, com identidade observável. Ele ainda fala, mas nem sempre se sabe de onde isso vem, por falta de referências sociais, psicológicas, ou simplesmente de identidade afixada. (RYNGAERT, 1998, p. 136)

Na peça fictícia, representada por robôs, não houve aplausos, apenas o silêncio: “O mesmo silêncio reverente dos cemitérios” (LAUB, 2018, p. 149). O mesmo dos antigos e abandonados campos de concentração, das covas coletivas e rasas dos opositores de ditaduras e dos corpos empilhados em câmaras frias pela pandemia do novo coronavírus.

LIVROS

O lado selvagem de Bloom

Camila von Holdefer é crítica literária, ensaísta e tradutora, escreve para o jornal Folha de São Paulo e para a revista Quatro Cinco Um. Nasceu em Novo

Hamburgo em 1989. Estudou Filosofia no intuito de analisar e compreender melhor a literatura, após cursar Biomedicina, Jornalismo e Letras. Escreve para o site de crítica Livros Abertos, trabalha na revisão e redação de textos e faz parte do grupo de pesquisa Social Brains da Unisinos.

Seu texto para o *Anuário* é *O lado selvagem de Bloom*, nele, a autora analisa o livro fictício de Harold Bloom “A Hero in the wild side”, no qual o famoso crítico literário narra uma possível relação com Lou Reed, que, em sua opinião, seria um músico mais interessante para receber o prêmio Nobel de Literatura que foi entregue a Bob Dylan. Ainda, segundo Camila, esse seria o último livro da carreira de Bloom.

Harold Bloom (1930-2019) foi professor, crítico literário e autor de mais de quarenta livros. Lecionou humanidades na Universidade de Yale e inglês na Universidade de Nova York. Um dos mais influentes críticos literários e, ao mesmo tempo, distante das convicções de seus colegas acadêmicos, pois defendia os poetas Românticos, a literatura formalista, o conceito de cânone ocidental e o currículo tradicional que englobasse os autores clássicos. Para ele, importava a figura humana por trás dos textos, sendo contrário à morte do autor, muito oposta à tese aqui proposta de que é necessária a morte metafórica do autor empírico em prol da autoria reivindicada por Laub. Em suas análises, Bloom deixava claro que a leitura nos tornaria mais sábios, defendendo que, na ausência de sentido na realidade, a literatura seria a única capaz de nos dar uma perspectiva mais humana. Assim, por meio do contato com a literatura e seu esplendor estilístico, alcançaríamos a força intelectual e a sapiência para enfrentar a vida. Ítalo Calvino discordaria:

O clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber) mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro (ou que de algum modo se liga a ele de maneira particular). E mesmo esta é uma surpresa que dá muita satisfação, como sempre dá a descoberta de uma origem, de uma relação, de uma pertinência. [...] (CALVINO, 1993, p. 12)

A opção por um texto que cita um ativista opositor aos estudos culturais, é uma ironia de Michel Laub. Todo o *Anuário* está cheio da nova arte, da nova

literatura, das músicas das favelas, das falas dos negros e pobres. A chamada cultura popular, utilizada como plataforma de denúncia social, era execrada por Bloom. No Brasil, historicamente, há exemplos da cultura popular na música, por exemplo a Bossa Nova que, mesmo classificada como MPB, é considerada um estilo de música elitizado, em contraposição ao Samba que, no mesmo período, crescia nas comunidades e retratava a difícil realidade do morador desses lugares. Outro exemplo é o da Jovem Guarda, que buscava apenas entreter os jovens, fazendo-os esquecer o que os Tropicalistas não cansavam de lembrar em suas letras: a política, o patriarcado, a marginalização, a censura, o capitalismo, as diferenças e injustiças sociais.

Bloom, ao se opor aos estudos culturais, mostra-se radical e polêmico, pois é uma visão muito reduzida em relação a essa linha de pesquisa. O autor sempre defendeu que a leitura dos cânones não tem nenhuma natureza política ou ideológica, mas estética, que favorece a sobrevivência temporal desses autores. E ainda, que os novos autores somente alcançarão independência qualitativa ao se distanciarem dos precedentes que os influenciaram. Eles devem lê-los para se inspirarem para então construir sua própria personalidade como escritores.

Essa visão sugerida por Bloom não é ingênua, muito menos simples, pois exige uma postura cética em relação à tradição intelectual e artística, haja vista a forma como o crítico passou a escrever seus livros, ele apropriou-se de uma linguagem mais adequada ao leitor comum, aquele sem qualquer intimidade com a teoria literária. A mudança deu bons frutos e fez com que o escritor angariasse um público leitor muito maior, até por que, naquele momento, Bloom não tinha mais suas ideias acolhidas por seus pares nas universidades, pois se debruçavam sobre os teóricos consagrados e abandonavam a criação artística e literária dos cânones. Resumindo, estavam mais preocupados em estudar teoria literária do que os textos literários em si. Nesse sentido, Maurice Blanchot defende a literatura ficcional:

[...] se o livro é a possibilidade do mundo, devemos concluir que está também agindo no mundo, não apenas o poder de fazer, mas esse grande poder de fingir, de trapacear e de enganar de que toda obra de ficção é produto, tanto mais evidente quanto mais evidente quanto mais esse poder estiver ali dissimulado. [...] (BLANCHOT, 2005, p. 138)

Apesar de polêmico, não se pode negar a importância e excentricidade de Harold Bloom, um crítico que, ao eleger os cem maiores gênios da literatura mundial de todos os tempos, incluiu Machado de Assis, único brasileiro, a essa lista, condecorando-o sábia e amplamente como um escritor inteligente e cômico, evasivo e hipnotizador, subversor dos valores e inegavelmente incomparável e inimitável.

Voltemos ao texto de Camila, o título do livro fictício escrito por Bloom é *A Hero in the Wild Side*, este é o nome de uma música de Lou Reed: uma história sobre prostituição com vários personagens. Holy é um travesti; Candy é uma negra que veio de uma ilha (provavelmente Cuba); Joe fazia michê; Fada-do-açúcar viciou-se em drogas; Jackie era um rapaz bonito com problemas mentais que começou a fazer programas. Todos eles sucumbiram à vida de meretrício, à mercê da violência e insegurança das ruas.

[...] Essas milhares de pessoas que atravessam os muros de uma sociedade que perdeu toda a transparência, toda a capacidade de deixar a luz passar a fim de permitir que outros corpos, que outras almas, encontrem seu caminho; esses seres visíveis em carne e em imagem que deambulam por nossas ruas ou passam em nossas telas de TV são aqueles a quem se nega o *status* de cidadão de pleno direito. (GILI, 2017, p. 8-9)

Lou Reed (1942-2013) fez parte, como cantor e guitarrista, da Banda Velvet Underground. Formada em 1964, com curtíssima carreira, a banda foi reconhecida pela crítica apenas anos depois, influenciou outras bandas, principalmente de punk rock. O disco “The Velvet Underground and Nico” de 1966, um clássico alternativo, é, hoje, considerado uma obra-prima. O grupo inovou com temas obscuros como condutas sexuais subversivas, prostituição, uso de drogas, doenças, overdoses, sadomasoquismo e morte. Misturava solos de guitarra, backing vocals, viola, guitarra avestruz (com cordas afinadas com a mesma nota), xilofones, baterias frenéticas, aceleração e desaceleração da música, melodias com sons dissonantes e barulhos estranhos, como de vidro quebrando, por exemplo. Era dona de um estilo experimental, mas pouco vendável e chegou a ser censurada em vários lugares. Faziam parte da banda, além de Lou Reed, John Cale (instrumentista), Maureen Tucker (baterista), Sterling Morrison (guitarrista) e a alemã Nico (cantora).

Apadrinhados por Andy Warhol⁷¹, uniam em suas apresentações música, filme, dança e Pop art⁷². Tom Wilson, produtor de Bob Dylan assinou contrato com o grupo em 1967.

Reed saiu da banda em 1969 e retornou com um disco solo em 1972. Foi considerado o 81º melhor guitarrista de todos os tempos, suas letras faziam referência a sua identidade sexual, sempre com cunho social, criticando a desigualdade e a pobreza. O cantor e compositor era bissexual e teve um relacionamento com uma mulher trans chamada Rachel. Formou-se na Universidade de Syracuse, onde estudou língua inglesa. O artista começou a escrever muito cedo e em 1964, com o grupo The Ostrich, fez sucesso com paródias de músicas populares.

Em carreira solo, seu disco não alcançou sucesso comercial, mesmo elogiado pela crítica. O álbum *Berlim*, de 1973, foi recebido com horror pela imprensa e pelo público devido a temas como violência, prostituição e suicídio, mas essa crítica sofreu mudanças com o tempo. Nos anos de 1980, Reed deixou para trás a vida turbulenta com atitudes autodestrutivas e turnês intermináveis e passou a ter uma vida mais tranquila, fato que se refletiu em suas composições, porém a produção dessa nova fase foi muito criticada. Em 1989, lançou o disco *New York*, no qual expõe os problemas sociais, a poluição, o racismo e as controvérsias políticas. Nos anos 2000, lançou a peça POEtry e o CD "The Raven", ambos homenageando seu ídolo Edgar Allan Poe. Encerrou sua carreira com o álbum "Lulu" logo depois de ter sido incluído no Hall da fama do rock.

Camila von Holdefer inicia seu texto depreciando a produção de Bob Dylan, mas ela não afirma isso categoricamente, para tanto, ela coloca as palavras na boca de Bloom, entre aspas, o que acredita e defende. É importante salientar a escolha do crítico como bode expiatório, um autor cercado de polêmicas e que

⁷¹ Andy Warhol (1928 - 1987) foi um pintor e cineasta norte-americano, e um dos grandes representantes do movimento de *pop art*.

⁷² Pop Art é a abreviatura em inglês de Popular Art, um movimento artístico que surgiu em meados dos anos 1950, com o objetivo de "abraçar" e desconstruir imagens pertencentes às culturas de massa feitas para as grandes multidões. As principais características desse movimento eram imagens extraídas de mídias e produtos populares, imagens de celebridades ou personagens fictícios em histórias em quadrinhos, anúncios, revistas ou fotografias de jornais, utilizando cores muito fortes e brilhantes.

provavelmente não é fã de nenhum dos dois músicos, pelo menos nunca escreveu sobre eles em seus textos. A ensaísta admite que os leitores poderiam ficar confusos com essas possíveis alegações de Bloom, mas continua a construção de seu texto pautada em alguns acontecimentos reais, como o nome dos álbuns do cantor, o título das músicas, na tentativa de trazer credibilidade a sua defesa.

Ao mesmo tempo que deixa leitores atordoados, sem saber como encaixá-lo na visão conservadora de Bloom, o livro traz uma valiosa perspectiva sobre a produção do ex-vocalista do Velvet Underground. (HOLDEFER/LAUB, 2018, p. 150)

Ou ainda:

É difícil entender como um dos maiores e mais rígidos entusiastas de uma noção estreita de cânone se tornou o defensor de um letrista da estirpe de Lou Reed. Bloom evita expor ou comentar essa contradição, que é tanto maior na medida em que, em um movimento dialético, altera simultaneamente a imagem do músico e do crítico. (HOLDEFER/LAUB, 2018, p. 150)

A questão a ser refletida é se a ironia da autora está na escolha de Bloom, na defesa de Reed, ou as duas coisas. Camila elogia o músico, suas canções, a coerência da sua obra e afirma que ele é um dos grandes poetas de língua inglesa, em contrapartida, no mesmo ritmo, deprecia Bloom, reiterando a deselegância do crítico e sua atitude ranzinza. Talvez esse fosse o desejo da autora, que todo o talento de Bloom pudesse ser canalizado para outras temáticas, que ele abandonasse, por um período, os cânones e se abrisse a novas manifestações. Com esse intuito, Camila diz que no primeiro capítulo do livro fictício, Bloom compararia Reed a Tomás Antonio Gonzaga, um cânone sem dúvida. Essa comparação serviria como comprovação da qualidade e da aproximação do músico com os clássicos. O hipotético crítico ainda daria mais exemplos dessa familiaridade usando Melville e Shakespeare.

O Bloom da resenha é um personagem fictício, uma criação da autora, com personalidade e pensamento próprio. Assim, quem chega a essas conclusões a respeito da qualidade criativa de Reed, é a própria autora. É ela quem percebe as intertextualidades, as influências nas habilidades artísticas do músico. Em consequência, podemos concluir que a discordância com a premiação de Dylan

pelo Nobel é da autora. Mas, para não admitir isso claramente, Camila incube ao famigerado crítico defender suas percepções. Uma dupla idealização, tanto em relação às ações de Bloom, quanto à inserção das ideias da autora. As associações apresentadas acerca dos dois cantores dependem também do conhecimento a respeito da vida e obra de Dylan.

Bob Dylan (1941), neto de judeus que migraram de Odessa e Lituânia para os EUA no início do século XX, ficou famoso com músicas que defendiam os direitos civis e atacavam a Guerra do Vietnã, com temáticas voltadas à política, às questões sociais e a reflexões filosóficas e literárias. Começou a escrever aos dez anos de idade, autodidata, aprendeu sozinho guitarra e piano. Estudou na Universidade de Minnesota, mas a abandonou no primeiro ano. Seu interesse inicial foi pelo Rock and Roll, mas encontrou na música *Folk* sentimentos mais profundos como tristeza, desespero e fé, com uma visão mais séria em relação à existência. Sua militância floresceu a partir de seu segundo disco, o qual trazia canções de protesto que questionavam, entre outras coisas, o *status quo* social e político e a iminência de uma possível guerra nuclear. As letras compostas por Dylan estavam repletas de fluxo de consciência, imaginação, algumas com tom irônico e surreal. Com o passar do tempo, deixou de lado as músicas de protesto e passou a criar letras mais introspectivas e pessoais, falando sobre amor e desilusões, tendendo para um ritmo mais Rock and Roll. Após o divórcio com Sara Lounds, converteu-se ao Cristianismo e começou a escrever músicas Gospel, lançando três álbuns com essa temática. Ao sair dessa fase, retomou a carreira artística e foi reconhecido pela crítica com indicações e prêmios Grammy e turnês com sucesso de público. Com a consolidação financeira, importa-se menos com o número de vendas e foca no que realmente gosta: o *Folk*. O equilíbrio alcançado em suas produções o coloca na liderança dos mais vendidos nos Estados Unidos e mantém a música “Like a Rolling Stone” na lista das 500 melhores músicas da história. Em 2016 foi escolhido para o Nobel de Literatura, não compareceu à cerimônia de premiação e recebeu o laureamento apenas quatro meses depois. Na palestra sueca do prêmio, citou *Moby Dick* de Herman Melville e *Odisseia* de Homero como influências em suas canções, afirmando que, diferente da literatura que é feita para ser lida e às vezes apresentada, como as peças de Shakespeare, suas composições são criadas para

serem ouvidas e cantadas. Sua mais recente composição é “Murder most foul”, uma canção sobre o assassinato de John F. Kennedy, com “apenas” 17 minutos de duração. No decorrer da vida, Bob Dylan também encontrou tempo para se dedicar à pintura e à escrita de livros.

Coincidentemente, a autora, Camila von Holdefer, tem um outro texto publicado em 2019⁷³ no qual volta a tratar de Melville e sua mítica baleia. Esse é o autor citado por Bob Dylan e por Lou Reed, que escreveu *Bartleby* (1853), a narrativa sobre o escrivão que preferia não fazer seu trabalho e que impõe o não sobre quaisquer outras significâncias. O título da música de Reed, “Last Great American Whale”, é uma homenagem, irônica, a *Moby Dick*, e também uma crítica às questões ambientais e à impotência do homem em relação à força da natureza.

Voltando ao romance de Melville, o capitão Ahab é obcecado pela baleia, a ponto de estar inapto para contar a própria história, assim, quem narra é o marinheiro Ismael. O livro não carrega a bandeira da ecologia, nem tampouco da crueldade, é uma obra sobre a dependência do homem, escravo das necessidades do progresso, que sente a eterna obrigação de dominar o ambiente em que vive. O embate entre a cachalote e Ahab é a trama que segura o livro, embora o enfrentamento entre homem e baleia somente se realize no final, no qual o capitão vence matando e esquartejando o bicho. Como pano de fundo temos a vivência no mar pelos marinheiros, as dificuldades do oceano, a distância de casa, os perigos e mistérios que assolam a alma dos marujos. Nada disso é suficiente para impedir a caça às baleias, por seu óleo, essencial para iluminar as cidades e na construção civil, do mesmo modo, não aflige os clientes que buscam, na carne do mamífero, substância para a própria alimentação.

Ao escrever a música, Lou Reed mostra não somente que conhece as grandes obras da humanidade, como também as analisa e as transforma em letras palpáveis e digeríveis, tornando popular os clássicos sem perder a essência que

⁷³ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/moby-dick-fala-sobre-o-odio-de-um-homem-a-sua-propria-limitacao.shtml> acesso em 07/04/2021.

esses títulos carregam. Com nova linguagem e moderna interpretação prova que o anacronismo está presente também nas músicas. Na letra, a baleia é a protagonista, defensora das minorias, liberta o chefe indígena que matou o prefeito para vingar a morte do filho, e acaba morta por um colecionador de armas. Nesse contexto, os homens não respeitam a natureza e a destroem, mas em algum momento suas ações são punidas. A música termina com uma afirmação chocante e verdadeira de que as coisas não são para a maioria, esclarecendo que há divisão de classes, alguns poucos privilegiados e inimputáveis, como no exemplo do prefeito e do indígena.

[...] Tolerar uma condição intolerável pode abater qualquer um, dividir uma comunidade, dizimar um ambiente social, mas pode também, paradoxalmente, desembocar na criação de condições tais que aqueles que até então aceitavam algo pelo qual nunca deveriam ter passado comecem a se mobilizar para rejeitar essa condição, apostando numa vida mais possível de se viver. São pessoas que foram excluídas, negadas, rebaixadas, mas que, a partir de um levante, extraem força umas das outras, da aliança que se originou na recusa comum ao intolerável, aliança que emerge sob a forma do corpo, com uma força política que vem justamente de seu volume crescente. (BUTLER, 2017, p. 25)

Em muitas partes do mundo, há perseguição a imigrantes, negros, indígenas, comunidades LGBTQIA+, enfim, os diferentes continuam sendo tratados com diferença e acusados de serem culpados por toda a desgraça, como Ahab culpa Moby Dick, a baleia que difere das outras.

Do mesmo álbum, *New York*, temos a música “Romeo had Juliette” (citada no texto de Camila) que conta a história de Romeo Rodriguez e Juliette Bell, dois latinos que se encontram em Nova York. Imigrantes buscando oportunidades de sucesso e realização na “América”, encontram um relacionamento e tornam-se vítimas de seus próprios desejos. Diferente da peça elisabetana na qual o casal é impedido de ficar junto e termina morto, na música, os amantes se entregam carnalmente e acabam em gozo. O cenário são as ruas do Harlem, com consumidores de *crack*, a máfia italiana e policiais mortos.

A globalização havia prometido uma mobilidade sem precedentes na história da humanidade. Ela provou ser uma variante global do Jogo do Ganso. Os movimentos são febris, mas todos os participantes permanecem sendo quem eram no início da partida.

Os ricos permanecem ricos e os pobres, na chegada, permanecem com as mesmas oportunidades da largada. Os ocidentais permanecem ocidentais em todos os lugares, os africanos continuam a ser excluídos e punidos no Ocidente. Se esses movimentos conseguem alterar a sociedade ou a geografia mundial, é como se estas fossem os dois lados de um mesmo Cubo de Rubik: a natureza e o número de cores permanecem os mesmos, mudando apenas suas posições recíprocas. (COCCIA, 2018, s/p)

A letra diz que Romeu tinha Julieta, eles transam, ele sente o cheiro dela, segura suas coxas e juntos atingem o êxtase. Uma noite de sexo, como no texto de Shakespeare, mas aqui não há a benção do padre, nem o manto do casamento para os redimir. Eles não morrerão por amor, a noite termina dentro de um carro, e talvez não se repita, o romance acaba quando ambos dividem seus fluidos corporais. Não há romantização, a idealização do amor não cabe no banco de trás de um carro alugado, amanhã Romeo ficará com outra Juliette, o verbo no passado “had” indica isso, foi apenas uma noite, Juliette provavelmente encontrará outro Romeo e o amor estará limitado ao texto dramático do escritor inglês. A música traz a modernidade dos relacionamentos nas grandes metrópoles onde não há espaço para amor, apenas a necessidade de suprir o desejo físico dos jovens.

As intertextualidades são percebidas por Camila von Holdefer, embora nem todas sejam tão explícitas. Os álbuns de Lou Reed também fazem referência a outros autores que poderiam ser discutidos por Bloom:

[...] No primeiro capítulo, Bloom diz que há ecos evidentes de Tomás Antônio Gonzaga, vulgo Dirceu, em pelo menos três álbuns de Lou Reed. Marília seria Rachel, com quem Lou Reed namorou durante alguns anos. (HOLDEFER/LAUB, 2018, p. 150)

A alusão é bem genérica, a provável Marília/Rachel poderia ser representada por muitas outras protagonistas de inúmeras obras, a menção não está clara e não é específica, derrubando a hipótese colocada por Camila nas possíveis palavras de Bloom. Talvez o objetivo seja justamente refutar o fictício crítico, que no texto representaria um personagem, um alter ego idealizado por Camila. Outra referência comprova essa teoria: “Em um dos pontos altos do livro,

o autor defende que *Songs for Drella*, feito em parceria com John Cale em homenagem a Andy Warhol, é “um dos melhores romances de formação já escritos” (HOLDEFER/LAUB, 2018, p. 150). Este álbum foi financiado por Andy Warhold, que obrigou a banda Velvet Underground a incluir a cantora Nico no disco. Andy era um famoso artista plástico da *Pop art*, foi ilustrador e publicitário e trabalhou com grandes estrelas de Hollywood. Não podemos dizer que o álbum é uma homenagem, ele foi patrocinado e por isso há influência do artista, o dinheiro pôde comprar um lugar no disco.

The Raven, outro álbum de Reed, é uma homenagem ao lúgubre Edgar Allan Poe, baseado no poema de mesmo nome no qual o eu-lírico narra em 108 versos seu desespero pela perda da amada, por meio do diálogo com um corvo que adentra a casa e pousa sobre o busto de Atenas. O clima é sombrio e triste, carregado de melancolia e solidão, marcado pelo fato de estar chovendo, o sentimento do eu-lírico se reflete na condição climática do lado de fora da casa. O rigor estilístico estrutural do poema se contrapõe ao conteúdo mitológico e sobrenatural, trazendo a temática da loucura a partir da repetição “nevermore”, todas as perguntas feitas pelo narrador ao corvo recebem a mesma resposta: “nunca mais”. Nunca mais o eu-lírico terá sua amada, nunca mais será feliz, nunca mais se lembrará, nunca mais conseguirá manter sua mente equilibrada. O álbum de Reed apresenta uma sonoridade que poderia servir como fundo musical ao poema, como uma trilha sonora triste e nefasta, o ritmo é, na maior parte das músicas, lento e monótono, a música “Edgar Allan Poe” é a mais animada, talvez para contrastar com o clima do restante do disco, embora saibamos que parte da vida obscura do poeta e as controvérsias em torno de sua morte se reflitam em boa parte de sua obra.

Então, por que razão Bloom, o escritor fictício de Camila von Holdefer, prefere Lou Reed a Bob Dylan? Ambos têm uma produção parecida, relacionada ao rock, às críticas sociais, aos problemas políticos. Talvez a preferência da academia sueca por Dylan seja pelo fato de ele ter ficado mais famoso e ter vivido uma vida com menos exageros, não seria um bom exemplo laurear um músico que, apesar de sua contribuição artística, sucumbiu ao mundo do álcool e das drogas. Nesse caso, a preocupação de Bloom se debruçaria sobre a obra e não a biografia

dos autores, base das primeiras aulas de literatura nas universidades, focar no texto e não no autor, analisar a obra e não a biografia, como professor de literatura, Bloom saberia diferenciar essas questões, por isso, ficcionalmente, se pudesse escolher, preferiria Reed, porque “cada vez que o artista é preferido à obra, essa preferência, essa exaltação do gênio significa a degradação da arte, o recuo diante de sua potência própria” (BLANCHOT, 2005, p. 286).

Para respaldar suas reflexões no livro que teria escrito, Harold seria resenhado por um autor norueguês que, apesar de erudito, também não estaria imune ao poder das canções do cantor popular. Karl Ove Knausgard (1968) é considerado um dos maiores escritores da Noruega. Nascido em Oslo, estudou História da Arte e Literatura na universidade de Bergen. Recebeu dois prêmios, um em 1998 (Prêmio Crítica) e um em 2009 (Prêmio Brage). Lançou *Ute av verden* (Fora do mundo) em 1998; em 2004, *En tide for alt* (Um tempo para tudo); *Om høsten* (No outono), 2015; *Om vinteren* (No inverno), 2015; *Om varren* (Na primavera), 2016 e *Om sommeren* (No verão), 2016. A coleção *Min Kamp* (Minha luta) tem seis volumes e foi escrita entre 2009 e 2011, é considerada autobiográfica e trata da escrita e fama do autor, narra acontecimentos do cotidiano, resgatando seus sentimentos, suas angústias e coisas banais que fizeram parte de sua vida, infância e adolescência, bem como a maneira como a produção dessa série impactou sua vida e os bastidores da criação. Muito diferente do *Mein Kampf* (1925), “Minha luta”, de Hitler, esses volumes contam um pouco da luta de Knausgard, os grandes e pequenos acontecimentos e conquistas, e trazem fluxos de consciência, explorando o objetivo da linguagem e a importância de contar sua própria história e, somente nesse ponto, se aproxima do escritor nazista alemão. Para Karl, escrever é uma das maneiras de entender o mundo que nos rodeia e, após o primeiro livro, a função tornou-se um prazer e também um escape, para se perder e se encontrar enquanto escreve e lê, num misto de exaustão e alívio. Assim, o autor classifica essa produção como autoficção que apresenta sentimentos e pensamentos e não normas, porque nem tudo o que foi escrito aconteceu realmente.

Las autoficciones parten, como ya he dicho, de algún tipo de identificación nominal del autor con el protagonista del relato, pero

insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta identidad ambigua, calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género, pues, a pesar de que autor y personaje son la misma persona, el texto no postula casi nunca una exégesis autobiográfica explícita, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin camuflaje apenas o con algunos elementos ficticios. (ALBERCA, 2006, p. 120)

Karl Ove Knausgard pode ter sido enganado pela própria memória, apenas sob sua perspectiva única, como ele se lembra: uma liberdade que não obrigatoriamente cruza com a verdade. Por isso, o livro não é somente sobre Knausgard, também trata de questões fundamentais na vida de qualquer ser humano que necessita se autodescobrir e se reconhecer nas experiências de outrem: frustração, dificuldades, trabalho, família, socialização, a vivência comum, simples atrelada a qualquer indivíduo. O último livro do autor norueguês é totalmente ficcional, narrado sob o ponto de vista de nove personagens diferentes, bem distante, em forma e conteúdo, da coleção *Minha luta*.

No decorrer do texto, Camila von Holdefer cita diversas falas atribuídas a Harold Bloom, nas quais o escritor defende a qualidade produtiva do cantor Lou Reed. O que podemos concluir é que, se o livro está apenas no imaginário da ensaísta, essas opiniões são dela e não de Bloom. E, por consequência, também seriam compartilhadas por Michel Laub, que publicou os textos no *Anuário*.

LIVROS

LANÇAMENTOS

Joca Reiners Terron (1968) nasceu em Cuiabá e vive em São Paulo. É poeta, prosador e designer gráfico, foi criador e editor da cultuada editora Ciência do Acidente que resgatou nomes importantes da literatura brasileira do final do século XX, como Glauco Mattoso, José Agrippino de Paula, Manoel Carlos Karam e Valêncio Xavier, pela editora publicou o romance *Não há nada lá* (2001) e o livro de poemas *Animal anônimo* (2002). É autor também dos volumes de contos *Hotel Hell* (2003), *Curva de rio sujo* (2003) e *Sonho interrompido por guilhotina* (2006). *Do fundo do poço se vê a lua* (2010) foi vencedor do prêmio Machado de Assis na

categoria melhor romance. Escreveu *A tristeza extraordinária do leopardo-das-neves* (2013) e *Noite dentro da noite* (2017) finalista do Prêmio Jabuti de Literatura na categoria Romance. Estudou Arquitetura na UFRJ e formou-se em Desenho Industrial na UNESP. Em 2013 Terron organizou a coleção *Otra Língua*, dedicada a publicação de autores hispano-americanos e suas respectivas obras antes desprezadas pelo mercado brasileiro. A obra do autor circula por diferentes gêneros e referências, dissolvendo os limites entre prosa e poesia, e incorporando linguagens variadas, como o desenho e a história em quadrinhos, recursos gráficos e ilustrações, material visual como elemento narrativo ao texto, ao mesmo tempo em que incorpora instâncias difusas, em processo de diluição e desmontagem. Escreve sobre a pandemia, a dificuldade de resistir sendo escritor, a naturalização do horror e a banalidade da morte. Seguindo tendências inauguradas pela ficção brasileira nos anos 1960 e 1970, décadas de experimentalismo e de transgressão de cânones, a obra de Joca Terron é marcada pela pluralidade de vozes e pela metalinguagem, em sintonia com tendências contemporâneas de fragmentação do discurso romanesco e de recusa às formas tradicionais do romance realista, imagens dos impasses e da crise da narrativa. Seus escritos mobilizam frequentemente a crítica e têm recebido considerável atenção da imprensa e de certos círculos acadêmicos.

O *Anuário* traz algumas resenhas de livros fictícios que representam um futuro distópico não tão distante de acontecer, seriam produções que poderíamos encontrar às pilhas na entrada de grandes livrarias e, infelizmente, tornar-se-iam grandes *Best sellers*, haja vista o fato de tantos livros ruins, escritos por qualquer pessoa e não escritores, ainda piores, que vendem aos milhares e deixam seus autores ricos. No Brasil, principalmente, onde não há o hábito de leitura, onde os clássicos não são valorizados nem vendidos, onde, como dizia Antonio CANDIDO:

[...] no momento em que a literatura brasileira conseguia forjar uma certa tradição literária, criar um certo sistema expressivo que a ligava ao passado e abria caminhos para o futuro, - neste momento as tradições literárias começavam a não mais funcionar como estimulante. Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, ou novamente reequipados, para nós, - como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da literatura literária

(por assim dizer), estes veículos possibilitaram, graças à palavra oral, à imagem, ao som (que superam aquilo que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrava numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participasse de maneira mais fácil dessa quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro. E para quem não se enquadrava numa certa tradição, o livro apresenta limitações que aquelas vias superam, diminuindo a exigência de concentração espiritual. (1967, p. 160)

O livro chegou tarde a um país no qual a televisão chegou cedo. Assim, muita porcaria é consumida, a dita literatura de massa passou longe dos clássicos, e até a literatura de entretenimento, colocada como uma passagem do leitor para o leitor, extrapola todos os limites da (falta) de inteligência humana. Essa relação em nada influencia a qualidade de novos artistas engajados na crítica social e produtores de cultura popular da periferia.

Relacionando com *Diário da queda*, um livro que trata, entre outras coisas, das vicissitudes do processo de criação (o filho não tem sucesso, somente a partir do momento que atende ao mercado editorial com um livro sobre a memória e mercantiliza sua criação) e da maneira como articular a metalinguagem, se depara com uma questão antiga: a criação transpassa a ficção, e hoje, através da mídia, afeta a vida das pessoas, essas são as *fake news*. Voltemos à introdução desse trabalho o “Pentateuco” (livro sagrado dos judeus) e partindo para o maior genocídio de todos os tempos (o massacre de seis milhões de judeus na Segunda Grande Guerra) e passando pelo romance de Laub, no qual os personagens ainda sofrem os resultados da *shoah*, chegamos a uma grande *fake News* que serviu de base e justificativa para toda a política de Hitler contra judeus: *Os protocolos dos sábios de Sião*

Só depois da Guerra Mundial e após a derrota da Rússia e das Potências da Europa Central, o livro adquiriu grande fama. Foi traduzido em quase todas as línguas vivas tornando-se, para as largas esferas dos anti-semitas de todos os países, uma verdadeira revelação dos escopos ocultos do judaísmo. Nesses pretensos protocolos consultivos, relata-se com nímio esmero tudo o que os judeus fizeram até agora e o que devem fazer no futuro, para conquistar para si o domínio mundial. Bem entendido, todo leitor inteligente e sem idéias preconcebidas logo reconhece que este livro é uma obra insensata de fancaria, que não merece nem análise, nem refutação. [...] O correspondente em Constantinopla do periódico londrino *The Times* descobriu, por acaso, que esses

Protocolos, apenas com poucas modificações insignificantes do estilo, são uma cópia literal de uma brochura editada em 1864 como sendo da autoria de Maurice Joly, com o título: "Dialogue aux Enfers entre Machiavel et Montesquieu, ou la politique de Maduavel au XIV siecle, par un contemporain". Essa brochura antimachiavélica é dirigida contra os planos de domínio mundial de Napoleão III, por conseguinte não tem absolutamente nada de comum com os judeus, nem com o judaísmo; além disso, a mesma foi publicada 33 anos antes do primeiro Congresso Sionista em Basileia. Os plagiários, na sua cópia fiel da brochura, substituíram as palavras: os planos de domínio mundial de Napoleão III, pelas palavras: *os planos de domínio mundial dos judeus*. Os artigos do correspondente do The Times apareceram em agosto de 1921 e, mais tarde, em separata, sob o título *The Truth about the Protocols; a literary forgery* (A verdade a respeito dos Protocolos; uma falsificação literária). (LEITE, 2001, p. 148-149)

O romance de Michel Laub, pode ser visto apenas como uma história de sobrevivência à Auschwitz e as implicações disso na vida dos descendentes homens dessa família, mas após uma leitura mais minuciosa, percebe-se que a história do Genocídio é o ponto de partida para discutir o processo de criação e a ideia de memória e esquecimento, de quanto uma pessoa que sofreu um trauma deve lembrar e o que deve ser esquecido, e mais, o que deve ser narrado. Para tanto, o romance é construído estruturalmente com a disposição de três narrativas que representam a voz de cada uma das gerações da família. Elas são trazidas ao leitor por meio do filho, ele apresenta os manuscritos do avô e o diário do pai, intercalando com a narrativa principal contada por ele mesmo.

Existem três autores, mas somente um narrador que se reconfigura através do ato da criação. Os demais autores morreram, resta ao protagonista organizar os arquivos metaliterários e dar-lhes significado por meio do ato da criação. Esses textos servem para que o narrador tenha outras visões sobre a vida. São confissões autobiográficas abissais que são retomadas em cada relato, pelo avô, pelo pai e pelo filho. As narrativas não coincidem, elas se refletem de modos diferentes. Assim, como artista, Laub é o pequeno Deus que cria um mundo segundo sua interpretação.

Mas o próprio do escritor é, em cada obra, reservar o indeciso na decisão, preservar o ilimitado junto ao limite, e nada dizer que não deixe intacto todo o espaço da fala ou a possibilidade de dizer tudo. E, ao mesmo tempo, é preciso dizer uma única coisa, e somente ela. (BLANCHOT, 2005, p. 149-150)

O protagonista tenta transformar o vazio que sentia por toda sua vida e preenchê-lo por meio da ficção. Não há uma inspiração que o leva a escrever, mas uma necessidade, a obra nasce da possibilidade de o filho dizer não ao pai e ao avô, como uma forma também de emancipação.

[...] o ser vivo que se fez absolutamente presente a si mesmo no ato de enunciação, no ato de dizer eu, faz retroceder a um passado sem fundo as suas vivências, não podendo mais coincidir imediatamente com elas [...]. (AGAMBEN, 2008, p. 127)

Há a continuidade das gerações através do tema da filiação. Dessa forma, o narrador pode, como dizia Benjamin, “recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)”. Acessando os manuscritos do pai e do avô, ele pode experimentar outras vivências, viver, de certa forma, outras vidas, ou ainda: “o narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer”. Neste caso, ele tem a oportunidade de ler e relacionar esses escritos com sua essência. E por fim, “o narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (BENJAMIN, 1994, p. 221), mas diferente do pai e do avô, ele deixa de se consumir pela história de seus antepassados quando decide finalmente escrever.

Um texto não se lê consigo mesmo, mas em série, a narrativa principal existe porque se baseia, deliberada ou indeliberadamente, nos relatos do avô e do pai, um se espelha de modo deformado no outro. Assim, não apenas escrever, o autor deve também lapidar seu texto para que atenda às exigências de seu leitor, é um compromisso muito alto para ser cumprido, seu texto deve ser tomado e transformado em ouro. Dessa forma: “*não há sentido verdadeiro de um texto*. Não há autoridade do autor. Seja o que for que tenha *pretendido dizer*, escreveu o que escreveu. O texto é uma máquina que qualquer um pode usar à sua vontade” (VALERY, 1999, p.168).

Joca Reiners questiona essa autoridade, principalmente pelo fato de seus narradores fictícios conseguirem escrever as resenhas sobre livros produzidos após muito tempo. Nos lançamentos há um intervalo entre o hoje e o fim do século XXI que poderia ser preenchido pelas lutas travadas durante o apocalipse, semelhantes a outras guerras que impediriam a produção artística nesse período.

Resta aos resenhistas fictícios tomarem para si a figura do danado que tem por obrigação escrever para se redimir e também desafiar o poder imposto: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural” (BENJAMIN, 1994, p. 208). Os homens morrerão, desistirão de procriar, ficando a responsabilidade da criação literária para PCs, AIs, robôs e outras tecnologias. Assim, o sentido da vida somente será revelado a partir da morte da humanidade, pois “só a última etapa do desaparecimento, a de já haver enfrentado a própria morte, oferecia algum apoio e ajuda” (KOSELLECK, 2006, p. 258). O fundo do poço dos personagens é uma metáfora que se repete, figurativamente, na morte do romance como o conhecemos.

A consciência se torna o lugar não de uma presença, mas de um atraso, de uma ausência, de uma lacuna. A testemunha (narrador), um observador ‘eterno’ cuja função se limita a repetir e a mostrar reiteradamente o sistema do qual o *Eu* é a parte instantânea que se julga o todo, tomando para si a função de narrar uma história inenarrável. Nesse sentido, o objetivo de Joca estaria no que essa produção para o *Anuário* poderia dizer e não o que ela aparentemente é. Por meio de um espelho desfocado, discute o papel das palavras, questionando principalmente valores que poderiam vir a ser comuns no fim do século XXI.

[...] El grado cero no es, pues, un signo, sino una signatura que, en ausencia de un significado, continúa operando como exigencia de una significación infinita que ningún significado puede colmar. (AGAMBEN, 2010, p. 104)

[...] La signatura, separada en el origen y desde el origen en posición de suplemento, excede todo sentido en una incesante diffrance y cancela su misma huella en un puro autosignificarse [...]. (AGAMBEN, 2010, p. 105)

As resenhas vão apresentar uma literatura pós-apocalíptica que servem de cenário para a própria criação literária, mas, nesse caso, dessubjetivada, os resenhistas experimentam, através da escrita, uma responsabilidade e uma vergonha.

Para começar a análise especificamente das resenhas de Joca Reiners Teron é importante ressaltar que o autor brinca com situações nas quais as informações não são ou não podem ser comprovadas, em que mentiras são legitimadas e as fontes nunca são fidedignas. A fim de comprovar essa teoria, o autor cria diversos anagramas com seu próprio nome para assinar cada uma das resenhas. A primeira é a única na qual o nome original do autor é colocado como resenhista. O anagrama do nome mostra que ao expor uma informação, ela pode sofrer várias influências e alterações, para cada texto há uma voz diferente pertencente ao mesmo autor, da mesma forma que as notícias se modificam dependendo do público alvo, da filosofia e do objetivo de quem está transmitindo, alterando o que for necessário para enfatizar seu ponto de vista, omitindo ou enfatizando a parcialidade do emissor.

No Zoo

Nim Chimpsky Jr.

O primeiro lançamento seria o livro *No zoo*, escrito por um chimpanzé, Nim Chimpsky Jr. O possível pai desse primata realmente existiu: Nim Chimpsky (1973-2000) foi um chimpanzé que aprendeu 125 sinais da Linguagem Americana de Sinais, teve seu nome inspirado em Noam Chomsky que teorizou que a linguagem é exclusiva dos humanos, o que o experimento esperava refutar. Nim nasceu no Institute for Primate Studies em Norman, Oklahoma, no início dos anos 70 e morreu, aos 26 anos, vítima de um ataque cardíaco. Altamente inteligente, ele foi escolhido para ser objeto de um experimento de linguagem na Universidade de Columbia, chamado Projeto Nim, que visava descobrir se os chimpanzés poderiam ou não usar a gramática para criar frases se aprendessem a linguagem de sinais e fossem alimentados em um ambiente semelhante ao humano. A experiência colocou em xeque parte da teoria Darwinista e questionou o quanto os animais nascem de uma certa maneira, como espécie e como indivíduos, enquanto os cientistas tentam inibir sua natureza para colher os resultados na história.

A resenha inicia com a afirmação de que a consciência humana chegou à exaustão no início do século XXI, o que explicaria o lançamento desses livros

escritos por não humanos. É uma previsão de como e para onde caminha a produção literária devido à necessidade do politicamente correto, do renascimento da falsa moralidade pautada na religião e na pudicícia. Os escritores de vanguarda que trazem à discussão temas polêmicos não mais terão licença poética para refletir sobre questões controversas. Assim, provavelmente, desistirão da produção escrita, essa ficará a cargo de macacos, por exemplo:

[...] Aqui nos trouxe a filosofia animal e seus desdobramentos em pesquisas linguísticas: ao primeiro romance escrito por um primata não humano. Contudo, nem a homologia genética mais delirante poderia antecipar a autoficção de Chimpsky Jr., tão assemelhada à nossa, na qual relata seu doloroso e controverso divórcio, seu conseqüente alcoolismo e o suicídio do amigo Buba Mico, ocorridos nas dependências do Instituto em Ciência e Tecnologia em Biomodelos. [...] (TERRON/LAUB, 2018, p. 151)

Para não ofender a nova decente e pundonorosa sociedade brasileira desse século, um primata toma para si a voz de alguém que envergonharia os demais respeitáveis cidadãos. Com vícios, separações, autocídio e fracasso, reiterando que a vida devassa, mesmo para um macaco, só poderia acabar em destruição. O resenhista se coloca no texto dizendo que a vida de Chimpsky se assemelha “à nossa”. Sua posição fica clara principalmente por ser o único texto assinado com o nome original do autor, os demais textos, assinados por anagramas, podem não representar seu pensamento, mas sim a visão de personagens criados por ele, como heterônimos de si mesmo.

[...] o Livro nunca deve ser olhado como estando verdadeiramente ali. Não podemos tê-lo em mão. Entretanto, se é verdade que não há presente, se o presente é necessariamente inatual e, de certa forma, falso e fictício, ele será o tempo por excelência da obra irreal, não mais aquele que ela exprime (este é sempre passado ou futuro, salto sobre o abismo do presente), mas aquele em que ela se afirma na evidência que lhe é própria, quando, pela coincidência de sua própria irrealidade com a irrealidade do presente, ela faz existir uma pela outra, numa luz de relâmpago que ilumina, a partir da obscuridade da qual é apenas a concentração ofuscante. (BLANCHOT, 2005, p. 337)

O macaco fictício é humanizado por sua descendência, seu pai desenvolveu a comunicação, e Chimpsky Jr. passa para a escrita, numa alegoria da capacidade humana que muitas vezes é utilizada de forma contraditória, o macaco desenvolve plenamente a linguagem ao escrever um livro de 1100 páginas,

enquanto muitos humanos não sabem escrever, são analfabetos funcionais e podem, num futuro próximo, ser substituídos por robôs. A editora é Entretanto, a história é escrita por um macaco, “entretanto”, pode ser uma produção mais valiosa que a de muitos humanos. Mesmo assim, o resenhista dá apenas três estrelas para o livro. Talvez, em comparação com outras produções chimpanzescas, existam melhores opções. Diante de lançamentos inusitados, escritos por inumanos, o autor sente mais semelhança com o chimpanzé, único artista engajado entre os escritores citados nas resenhas. O título do livro é uma referência ao local onde Chimpsky viveu, ironizando o fato de que a vida no zoológico parece mais lógica e organizada do que fora dali, em um mundo delirante e estúpido.

Sem horas

Arce Roten Serrijón

Em um início de século marcado pela expansão de terraplanistas, faz todo sentido que um livro narre histórias de pessoas que devem se adequar ao fato de o dia ter apenas 16 horas, esse é o tema do livro fictício *Sem horas*: “O tsunami que devastou a Costa Oeste em 2020 alterou a rotação da Terra, e a percepção do ritmo cicladiano se extinguiu. O dia passa a ter dezesseis horas” (TERRON/LAUB, 2018, p. 151). O fictício livro traz à discussão um dos males de nosso século, a falta de tempo, a correria do dia-a-dia:

[...] as horas começam a diminuir drasticamente, expedientes de meia hora, almoços de cinco minutos, vidas humanas inteiras não passam de alguns segundos, o tempo entra em espaço negativo, a história se desconjunta. Obra-prima dramática do realismo neurológico. (TERRON/LAUB, 2018, p. 151)

Se um dia com 24 horas já é considerado curto, imagine com 8 horas a menos, esse é o período que uma pessoa normalmente deveria dormir, ou trabalhar. Nessa distópica realidade, o cidadão deverá abrir mão de dormir ou de trabalhar, não haverá mais jantares em família, nem contato social, muito menos coletivização ou coleguismo ou até empatia. O tsunami aqui é a tecnologia que separou as pessoas e instituiu relações apenas virtuais, as únicas que caberiam nessa nova era com o tempo mais curto.

Quando tudo é impossível, quando o futuro arde, entregue ao fogo, quando não há mais morada senão no país da meia-noite, então a fala profética que diz o futuro impossível diz também o "porém" que quebra o impossível e restaura o tempo. (BLANCHOT, 2005, p. 116)

O tamanho do livro também coopera para a economia de horas, são apenas 64 páginas, muito diferente do livro de Chimpsky Jr. com 1100. Obviamente que os livros seriam os primeiros a perecer, mesmo com 24 horas, a maior parte da população não tem o hábito de ler, a leitura foi vencida por smartphones, videogames, televisores, por isso a produção de livros cada vez menores e menos desafiadores para os leitores. A correria da vida moderna não permite que assalariados possam trabalhar o dia inteiro, enfrentar ônibus lotados, seis dias por semana e ainda ler um livro, ainda mais um hermético, quando chegam em casa. Sobra tempo apenas para um banho, uma refeição e cama. O capitalismo venceu, o proletário dá a vida pelo trabalho, em troca de um salário miserável e, agora, sem qualquer perspectiva de aposentadoria, muito menos de uma velhice digna.

O autor do fictício livro e o resenhista são heterônimos de Joca Reiners Terron, sinal de que ambos, tal qual o escritor, dialogam e concordam. A novela é sufocante, realmente, com 16 horas, talvez não sobre tempo nem para respirar. A vida atola as pessoas sobrecarregadas num círculo repetitivo e cada vez mais curto no qual cada ser humano passa a ser apenas um pontinho, uma engrenagem, um lampejo do que poderia ter sido. O heterônimo utilizado é catalão, nascido na região nordeste da Espanha, conhecida por seus balneários, se Joca escrevesse esse livro, ele mesmo se daria cinco estrelas, isso quer dizer que, ou o livro seria realmente excelente, ou ele apenas se auto-favoreceria, porque, afinal, são todos a mesma pessoa: um grande paradoxo.

O livro é sem autor porque se escreve a partir do desaparecimento falante do autor. Ele precisa do escritor, na medida em que este é ausência e lugar da ausência. O livro é livro quando não remete a alguém que o tenha feito, tão puro de seu nome e livre de sua existência quanto do sentido próprio daquele que o lê. [...] (BLANCHOT, 2005, p. 335)

O título *Sem horas* é uma cacofonia, representa a vida com menos horas, se cada dia teria 8 horas a menos, uma pessoa que morresse aos 65 anos, viveria pouco mais de 40 anos, são 33% a menos de existência; mas pode significar

também “Cem horas”, tem o mesmo som, essas horas sumiram se perderam, ou foram desperdiçadas, mal utilizadas, ou ainda descontadas, como se cada dia vivido a pessoa pagasse com a própria vida, existindo cada vez menos e contando menos um dia. O indivíduo deixa de existir, ele vive, mas sem qualidade. Essa despersonalização do homem é buscada em muitos governos que não querem ser questionados, o cidadão cansado, doente, mal remunerado, não tem tempo para reivindicar qualquer direito, ele apenas habita aquele corpo, aquele local, e pode facilmente ser substituído quando não alcançar as metas previstas.

A editora seria Tilt, que quer dizer inclinar, uma representação da nova inclinação do eixo da Terra. Na gíria popular, a palavra também é utilizada para dizer que uma pessoa está maluca ou que perdeu a noção; no mundo dos videogames significa que o jogo travou ou ocorreu um erro, seria essa a justificativa para o que aconteceu com o planeta, foi um erro que deixou as pessoas fora de si, como se a vida tivesse travado.

[...] Na verdade, em geral achamos que, ao ouvirmos ou lermos qualquer tipo de relato, devemos supor que o sujeito que fala ou escreve pretende nos dizer alguma coisa que temos de aceitar como verdadeira e, assim, estamos dispostos a avaliar seu pronunciamento em termos de verdadeiro ou falso. Da mesma forma, comumente pensamos que só em casos excepcionais – aqueles em que aparece um sinal ficcional – suspendemos a descrença e nos preparamos para entrar num mundo imaginário. [...] (ECO, 1994, p. 125)

O termo “núcleo supraquiasmático do hipotálamo” (TERRON/LAUB, 2018, p. 151) citado como assunto central do livro faz referência ao NSQ: centro primário de regulação dos ritmos circadianos mediante a estimulação da secreção de melatonina pela glândula pineal. A mudança no período diário afetaria esse mecanismo, desregulando os ciclos de sono e vigília e distorcendo o horário em que ficamos mais ou menos ativos em função do momento do dia. É uma explicação científica que sustentaria a base do livro e traria mais credibilidade à produção, com uma história plausível e comprovável.

Cthulhu Was My Dad

XP Horrorcraft

O título da resenha está em inglês como estratégia de marketing para divulgação em outros países. O resenhista inicia o texto afirmando a natureza alienígena dos cefalópodes, esses animais possuem os pés (podes) presos à cabeça (céfalo). Fazem parte dessa classe de moluscos os polvos e as lulas, considerados predadores marinhos, para respaldar sua hipótese, utiliza as declarações de Peter Godfrey-Smith.

Peter Godfrey-Smith nasceu na Austrália, em 1965, é professor emérito de filosofia na City University de Nova York e professor de história e filosofia da ciência na Universidade de Sydney. Desenvolve trabalhos principalmente em filosofia da biologia e filosofia da mente, e também tem interesses em filosofia geral da ciência, pragmatismo, e algumas partes de metafísica e epistemologia. Trabalhou na Universidade de Harvard, Universidade de Stanford, Australian National University, e as CUNY Graduate Center. Recebeu o Prêmio Lakatos pelo livro de 2009, *Populações Darwinianas e Seleção Natural* em que discute os fundamentos filosóficos da teoria da evolução, tentando desafiar a veracidade teórica de evolução por seleção natural. Em 2016, publicou o livro *Outras mentes: o polvo, o mar e as origens profundas da consciência*, no qual explora a origem da consciência e inteligência no reino animal, especificamente como ele evoluiu em cefalópodes em comparação com mamíferos e pássaros. O resenhista sugere que o filósofo viveria 103 anos, de 1965 a 2068, a provável expectativa de vida para os idosos do final do século XXI.

Cthulhu é o nome de uma entidade cósmica maligna criada pelo escritor de terror americano H.P. Lovecraft, que apareceu em 1928 no conto *O chamado de Cthulhu*, a criatura seria cultuada por uma seita que pretende desencadear o apocalipse ao trazê-la para o nosso mundo. Uma referência extremamente óbvia ao título do *Anuário*. Em tradução livre, o nome do livro seria “Cthulhu foi meu pai”, esse monstro parecido com um polvo gigante, com a cabeça cheia de tentáculos, que possui asas e garras, seria um ancestral, antecedendo a vida na Terra: “um polvo é o mais próximo que chegaremos de encontrar inteligência alienígena” (TERRON/LAUB, 2018, p. 151). XP Horrorcraft, o escritor fictício, poderia ser filho de Lovecraft, mas que, diferente do pai que escrevia com paixão (love), conhece apenas o terror, por ser um computador (XP) e não possuir sentimentos:

Em seu novo romance, *XP Horrorcraft*, o Stephen King da literatura feita por inteligências artificiais, ficcionaliza a histórica batalha científica, sempre com o ardor de um freezer e a inteligência característica de um molusco. (TERRON/LAUB, 2018, p. 151)

Stephen King é uma referência em terror, seus livros sempre venderam aos milhões e a maioria rendeu ainda mais dinheiro com adaptações para o cinema, assistidas em todo o mundo. O robô que escreve o livro busca esse sucesso e essa realização profissional, principalmente o dinheiro que renderia. Se um molusco é a maior inteligência alienígena encontrada, a inteligência artificial superaria as dificuldades pelas quais um escritor humano passa, como bloqueio criativo e inadequação ao público.

[...] A arte é poderosamente voltada para a obra, e a obra de arte, a obra que tem sua origem na arte, mostra -se como uma afirmação completamente diversa das obras que se medem pelo trabalho, os valores e as trocas, diversa mas não contrária: a arte não nega o mundo moderno, nem o da técnica, nem o esforço de libertação e de transformação que se apóia nessa técnica, mas exprime, e talvez realize, relações que precedem toda realização objetiva e técnica. (BLANCHOT, 2005, p. 288)

Assim, o robô estaria focado em escrever o que o leitor quer e ainda obter lucro, mesmo sem qualquer sentimentalismo próprio dos humanos. A editora é Borges Wannabe, que publica livros escritos por Ais, mas que na verdade desejava publicar Borges. É um robô que queria ser (*want be*) um autor realmente bom, mas que, parecido com muitos *best sellers*, está fadado à insignificância cultural e literária. O mercado editorial continua ditando as regras, essas produções fictícias comprovam isso, são livros que seriam facilmente vendidos por seu apelo midiático, principalmente os que inovam ao se relacionarem com novas tecnologias, ou que citam pessoas famosas. Não há preocupação com a qualidade, muito menos com o peso artístico ou cultural, nem tampouco incitam qualquer reflexão, sem engajamento político ou função social.

Guglagens: Antologia de poesia guglada

Vários

O título faz referência ao site de busca Google, o maior e mais utilizado para pesquisa na rede. Os autores são Vários, mais de mil, reunidos nessa fictícia

coletânea, provavelmente de poemas curtos, pois o livro tem apenas 160 páginas. A editora é tão relevante quanto uma notícia de site sensacionalista sem conteúdo: “Caetano Estaciona Carro no Leblon Edições”. Novamente há menção a um futuro próximo, o fim do século XXI se aproxima: “Parece ter sido ontem, mas foi anteontem – há mais de cinquenta anos, portanto” (TERRON/LAUB, 2018, p. 152). O tempo, que normalmente é o maior crítico de arte, não perdoaria cinquenta anos de produção poética de qualidade questionável, criada a partir de nuvens de palavras em sites de pesquisa.

Angélica Freitas, autora já mencionada aqui⁷⁴ por ter um poema publicado no *Anuário*, é citada pelo resenhista como a grande inauguradora desse estilo de publicação: “através da publicação dos clássicos *3 poemas com o auxílio do Google*, de Angélica Fritas (há dúvidas acerca da grafia correta do sobrenome)” (TERRON/LAUB, 2018, p. 152). Embora ele mesmo afirme que talvez não seja assim que se escreva o nome da poetiza, fica clara a intenção de Joca Reiners de homenageá-la justamente para questionar a verdadeira autoria da produção literária em prosa e verso.

Um escritor é aquele que impõe silêncio a essa fala, e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós. Se, nesse Tibete imaginário onde já não se descobririam em ninguém os sinais sagrados, toda literatura cessasse de falar, o que faria falta é o silêncio, e é essa falta de silêncio que revelaria, talvez, o desaparecimento da fala literária. (BLANCHOT, 2005, p. 321)

O silêncio do autor, muitas vezes, é uma marca de algo que ele quer ressaltar, em seu silêncio mais discursos são presenciados do que nas palavras efetivamente proferidas, por isso a obra tem vida própria, desvincilhada do escritor. Barthes, ao desenvolver o conceito de morte do autor, previa que fatalmente, com o tempo, haveria o apagamento do rastro de autoria e o desprotagonismo do autor:

[...] o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a figura do Autor. Finalmente, fora da própria literatura (a bem dizer tais distinções se tornam superadas), a linguística acaba de fornecer para a destruição do Autor um instrumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona

⁷⁴ *Pagando uma conta no banco* (Laub, 2018, p. 101)

perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la. (BARTHES, 2004, p. 60)

Em um futuro não tão distante, não fará diferença qual nome assina uma obra, principalmente se não há necessidade de buscar qualidade literária. Com tantos anônimos “guglando” na rede, criando poemas apenas reunindo palavras aleatórias em sites de busca e inteligências artificiais criando livros, inevitavelmente, não somente o autor, mas também o trabalho, essencial para a escrita e a produção intelectual e literária, assistirá sua própria morte no fim do século XXI, sucumbindo à “pixelização da primeira pessoa” (TERRON/LAUB, 2018, p. 152). Talvez por isso o resenhista classifique o livro com apenas uma estrela, pois:

Quanto ao estilo, ele seria a parte obscura, ligada aos mistérios do sangue, do instinto, profundidade violenta, densidade de imagens, linguagem de solidão na qual falam, cegamente, as preferências de nosso corpo, de nosso desejo, de nosso tempo secreto e fechado a nós mesmos. (BLANCHOT, 2005, p. 301)

No final do texto o resenhista cita um dos possíveis autores dos poemas, um híbrido, ou bissexual, ou assexual: “em alguns deles, como XY, a palavra implodiu ao ponto do suspiro: a poesia é inteiramente composta de emojis, como queria Nabokov, um regresso ao hieróglifo” (TERRON/LAUB, 2018, p. 152). Biologicamente, o gene que indica o X está presente em todos os indivíduos, o Y aparece quando, no momento do desenvolvimento, são formados o aparelho reprodutor e gerados os hormônios, por isso todos têm mamilos, por exemplo. Assim, não importa geneticamente, muito menos fisicamente ou psicologicamente, o gênero do autor. O texto é autossuficiente.

Vladimir Nabokov (1899-1977) é citado na resenha, ele nasceu em São Petersburgo, hoje Leningrado, Rússia. Filho de uma família abastada teve uma professora francesa e uma governanta inglesa, tornando-se trilingue antes mesmo de ler e escrever em russo. Ainda na adolescência, começou a escrever suas primeiras poesias, com a ajuda do professor de literatura, ainda com 17 anos, teve

seu primeiro livro publicado, *Poems* (1916), uma coleção com 68 poemas escritos em russo. Em 1919, após a Revolução Russa, mudou-se com os pais para a Inglaterra e graduou-se pela Universidade de Cambridge. Seus primeiros nove romances foram escritos em russo, mas ele conseguiu proeminência internacional após começar a escrever prosa em inglês. Em 1940 mudou-se para os Estados Unidos, obtendo a cidadania norte-americana em 1945. Em 1959 foi para a Suíça e morreu em Montreux. Sua primeira novela, *Mashenka*, foi escrita em 1926; A principal obra desse período é o romance *O Presente*, de 1937, no qual cria a fórmula que marcará seus escritos posteriores: o uso da paródia com objetivos sérios; *Lolita*, (1955) seu mais notado romance em inglês, gerou muita polêmica entre os leitores, mesmo sendo aclamado pelos críticos, ficou em quarto na lista dos 100 melhores romances da Modern Library; *Fogo Pálido* (1962) foi classificado 53.º na mesma lista, e sua memória, *Fala, Memória* (1951), foi listado em oitavo na lista do editor das maiores não-ficções do século XX. O autor foi finalista para o National Book Award for Fiction por sete vezes.

O fato de o resenhista citar esse escritor diz muito sobre sua concepção de literatura, Nabokov ficou conhecido por ser poliglota, e ter publicado vários trabalhos sobre tradução, o que permitiria a ele entender todo tipo de linguagem utilizada na escrita, até mesmo símbolos e emojis. A relação também pode estar no pseudônimo V. Sírin, que o autor utilizava antes de ir para os Estados Unidos. Na mitologia eslava, Sírin é uma das aves do paraíso, com cabeça de donzela, que às vezes voa para a terra e canta canções proféticas sobre o deleite futuro, o que não acontece nesses livros pós-apocalípticos, não haverá qualquer deleite no futuro próximo se depender desses autores fictícios. A menção a um tradutor pode ser um indício do questionamento da própria tradução, no latim a palavra *tarduzir* tem a mesma raiz da palavra *trair*, cada vez que um texto é traduzido, ele também, de alguma forma, é traído. A linguagem é infinitamente rica para apenas mudar o idioma sem acrescentar, ou retirar, qualquer interpretação pessoal. Ao traduzir, o texto é, antes de tudo, reescrito, e isso fatalmente o tornará um novo texto. Nele estarão as impressões do tradutor, a interpretação para a escolha de cada palavra, suas preferências linguísticas. E isso acontece no *Anuário*, muitos textos não são apenas revisados e reeditados, mas são também traduzidos, para uma língua

amplamente rica e que não é a mesma de Portugal, nem de países africanos de língua portuguesa. Marcos Bagno em *Português ou Brasileiro? Um convite à pesquisa* (2001) analisa justamente essas questões que diferenciam o português de Portugal e o português do Brasil, defendendo que aqui se fala “brasileirês”, e isso com certeza influencia as traduções.

CosmoChina

A. Srenier Norret

O livro resenhado seria um tipo de romance policial no qual apresenta o protagonista como:

[...] o investigador macauense João C. João tem crises paranoicas disparadas a cada vez que vê um chinês, o que simplesmente o impede de existir, já que vive encontrando chineses no mercadinho, no quiosque, de *yakissoba*, na lavanderia e na pastelaria. (TERRON/LAUB, 2018, p. 152)

A xenofobia é o pano de fundo. A China há muitos tem ganhado cada vez mais espaço no comércio mundial, mesmo não sendo um modelo de condições trabalhistas, a indústria do país é a que mais produz no mundo, com um crescimento na média de 10% ao ano. Novamente, Joca Reiners parece ter previsto o que aconteceria: o novo coronavírus surgiu na China e se espalhou para o mundo, por isso, muitas pessoas paranoicas começaram a culpar e a evitar cada chinês que encontravam pela rua. Donald Trump afirmou que o vírus foi criado em laboratório e cortou acordos comerciais com o país. Aqui no Brasil, a família Bolsonaro está sempre acusando, em suas redes sociais, a China de criar o vírus para buscar algum tipo de benefício, como lucro, mesmo depois de cientistas afirmarem que é improvável essa possibilidade.

Como sempre em policiais *metanoir*⁷⁵, a paranoia tem seu fundíssimo de razão, certo dia todos os chineses da galáxia têm seus chips internos acionados, catam a metralhadora escondida

⁷⁵ O *roman noir* francês nasceu da necessidade de dar, a um público que apreciava tal gênero de histórias, romances franceses e não aqueles em que se falava em *gangsters*, Chicago, proibição, Máfia etc. Bom ou mau, conforme o gosto de cada um, ele hoje pesa na balança, tendo entre si grandes escritores. Escritores que muitas vezes começaram na *Série Noire* usando pseudônimos estrangeiros, pois o público não os aceitava. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 152-153)

sob o balcão e dominam o universo num piscar de olhos puxados. (TERRON/LAUB, 2018, p. 152)

O Estado sempre encontra uma maneira de manipular e comandar grupos específicos pelo desconhecimento de classe, de sociedade, de política e negar o acesso a itens básicos de sobrevivência como comida, água e esgoto. Cordeirinhos são mais fáceis de serem manipulados, os chineses aqui são uma representação de grupos sociais comandados pelo sistema no qual basta dizer algo, mesmo mentiroso, para que todos sigam. Essa posição se reflete em alguns comportamentos preconceituosos de pessoas que replicam certos hábitos. O investigador leva seu pavor por chineses ao extremo, baseado em preconceitos disseminados por líderes que deveriam respeitar todas as nações sem procurar desentendimentos inúteis. O livro foca em chineses, mas poderiam ser outros excluídos e martirizados historicamente, como judeus, gays, negros, rotulados pela ignorância e pela estupidez e que em algum momento se rebelariam.

[...] Se elas se põem de pé em público, onde não estão autorizadas, ou quando o direito de se reunir foi suspenso ou proibido, e, mais, se forem presas, elas estarão colocando em prática os princípios da desobediência civil sob o risco de perseguição e prisão. Pode-se fazer isso sozinho ou em grupo; num levante, porém, indo contra o poder, essas pessoas expõem a intenção de contestar uma forma persistente de injustiça ou de derrubar o regime assentado nessa injustiça. (BUTLER, 2017, p. 24-25)

O resenhista termina o texto com um pedido: “Fuja dos livros do sr. Norret assim como um cão fugiria de chineses famintos” (TERRON/LAUB, 2018, p. 152). Numa alusão a seus hábitos alimentares, pois na China o consumo de cachorros é comum, o personagem pretende vencer a guerra partindo dessa relação inusitada deles com a comida ao descobrir que a vulnerabilidade de seus inimigos se deve a outro hábito comum entre eles, o de comer arroz. Atacá-los pelo estômago seria a estratégia utilizada pelo protagonista para vencê-los. Como milhares de pessoas sucumbidas pela fome, facilmente manipuláveis por programas de governo assistencialistas que objetivam apenas um próximo mandato. Assim, o resenhista defende que as produções desse falso escritor não merecem ser publicadas, vendidas ou lidas, e essa especificamente recebe apenas uma estrela.

Meu tio Marcelo era uma freira

César Aira-Bot

Entre os autores desses livros fictícios selecionados pelos resenhistas há apenas um que poderia ser um escritor que existiu de verdade: “como se sabe, antes de morrer o Prêmio Nobel argentino César Aira cedeu seu cérebro à ciência, e o Instituto de Neurociência Pringlense o instalou num androide modelo Renzi RP-1000” (TERRON/LAUB, 2018, p. 152). O romance contaria a história de um argentino que, ao perder um familiar, passa a trocar correspondências com um tio exilado no Uruguai. O exílio pode ser devido a perseguições políticas, religiosas e de gênero. Ao encontrá-lo pessoalmente é surpreendido pelo novo gênero do tio que agora é mulher devido a uma conversão religiosa:

[...] ao visitá-lo, descobre que o tio na verdade é uma tia argentina, cuja conversão religiosa se deu após chupar um sorvete de morango estragado, assim como ficamos todos nós, leitores azedados por esses disparates arremessados ao infinito. [...] (TERRON/LAUB, 2018, p. 152)

Essa constatação pode explicar o título do livro, o tio era Marcelo, mas após a aceitação de uma religião que não se nomeia, torna-se uma freira e, provavelmente, com todos os dogmas inerentes ao cargo comum na Igreja Católica: castidade, pobreza e obediência. Em um futuro distante não seria tão chocante a possibilidade de uma mulher trans se tornar uma serva religiosa da igreja, renunciando à vida em sociedade e dedicando-se inteiramente aos serviços da congregação. Atualmente, o Papa Francisco tem se mostrado muito liberal e moderno em relação aos temas mais delicados e depreciados há séculos pelo catolicismo. O fato de o tio Marcelo ser argentino, conterrâneo do Papa, talvez seja um indício de que compactuam de ideias semelhantes. Nesse sentido, o futuro pode estar mais próximo do que pensamos.

César Aira (1949) é escritor e tradutor argentino, e um expoente da literatura contemporânea. Publicou mais de oitenta livros breves de contos, romances e ensaios. Ficou conhecido também pelo ritmo de publicação quase frenético, de dois a quatro livros de comprimento de novela todo ano. Lecionou na Universidade de Buenos Aires e na Universidade de Rosário. Aira traduziu e editou livros da França, Inglaterra, Itália, Brasil, Espanha, México e Venezuela.

Além de sua ficção, e o trabalho de tradução, Aira também escreve crítica literária, incluindo estudos monográficos de Copi, da poeta Alejandra Pizarnik, e do escritor britânico do século XIX Edward Lear. Também foi o executor literário das obras completas de seu amigo, o poeta e romancista Osvaldo Lamborghini (1940-1985). Aira propõe elaborar uma vanguarda estética para improvisar uma maneira de sair dos impasses em que se colocou ao escrever, buscando em seu próprio trabalho, um constante impulso na narrativa ficcional. Assim, suas produções podem saltar radicalmente de um gênero para outro, e muitas vezes implementam temas da cultura popular e gêneros considerados "subliterários" como ficção científica e novelas de televisão. Seus romances quebram as expectativas, pois, na maior parte deles, os finais são abertos.

A história seria a bilionésima obra escrita pelo robô que sustenta o cérebro de César Aira, que merecidamente teria ganhado o prêmio Nobel em algum momento de sua vida. Quase um pecado transferir uma mente brilhante como a dele para um processador que lê e decodifica o código binário. Por isso, o resenhista pede ao final do texto: "Alguém desligue esse robô" (LAUB, 2018, p. 152), e classifica o pequeno livro de 48 páginas com apenas uma estrela. No futuro não haverá escritores competentes, sendo necessário reciclar cérebros dos bons que já morreram.

Ao renome, sucede a reputação, como à verdade, a opinião. O fato de publicar – a publicação – toma-se essencial. Podemos tomá-lo num sentido fácil: o escritor é conhecido pelo público, é reputado, procura valorizar-se porque precisa daquilo que é valor, o dinheiro. Mas o que desperta o público, o qual concede o valor? A publicidade. A publicidade toma-se ela mesma uma arte, é a arte das artes, é o mais importante, pois determina o poder que dá determinação a todo o resto. (BLANCHOT, 2005, p. 361)

A publicidade seria responsável em manter o padrão de vendas, com uma produção literária em série bancada por uma grande campanha de marketing. O autor/robô seria César Aira-Bot, numa referência à palavra *reboot*⁷⁶ em inglês que

⁷⁶ Bot, diminutivo de *robot*, também conhecido como Internet bot ou web robot, é uma aplicação de software concebido para simular ações humanas repetidas vezes de maneira padrão, da mesma forma como faria um robô. No contexto dos programas de computador, pode ser um utilitário que desempenha tarefas rotineiras ou, num jogo de computador, um adversário com recurso a inteligência artificial. Bots também podem ser considerados ilegais dependendo do seu uso, como

significa reinício. A editora é a Rebimboca da Parafuseta, uma ferramenta cuja função é desconhecida, mas que poderia ser utilizada para consertar o desprezível robô.

Síndrome do eterno retorno

Kunitz Kunitz

O livro resenhado seria escrito no fim do século XXI com inacreditáveis 600 páginas, o título remete ao eterno retorno teorizado por Nietzsche:

Se é permitido imaginar um mundo como uma grandeza de força definida e como um número definido de sentros de força – qualquer outra representação permanece vaga e, portanto, inutilizável – segue-se que o mundo deve atravessar um número calculável de combinações, no grande jogo de dados que é a existência. Num tempo infinito, toda combinação possível seria realizada pelo menos uma vez; mais ainda, seria realizada um número infinito de vezes. E como, entre essa combinação e seu primeiro retorno, seria necessário que fossem realizadas todas as combinações possíveis e que cada uma dessas combinações determinasse toda a sequência das combinações de sua série, ter-se-ia demonstrado a existência de séries absolutamente idênticas; o mundo seria um ciclo que já se teria repetido uma infinidade de vezes e cujo jogo se desenrolaria ao infinito. – Essa concepção não é necessariamente mecanicista, pois nesse caso, não terminaria no retorno eterno de casos idênticos, mas num estado final. Visto que o mundo não atingiu esse estado, o mecanismo deve aparecer-nos como uma hipótese imperfeita e somente provisória. (NIETZSCHE, 2010, p. 391)

É essa repetição que os personagens aguardam, confiam que pensamentos retrógrados do século XX e XXI poderão ser retomados. É justamente do eterno retorno que o filho do romance de Laub quer se desvencilhar, e que no *Anuário* lutamos e nos levantamos para impedir. O eterno retorno é a entropia, o

por exemplo, fazer diversas ações com intuito de disseminar spam ou de aumentar visualizações de um site. O seu uso mais frequente, entretanto, está no Web crawler, em que um script realiza buscas automáticas, analisa informações de arquivos e servidores em uma velocidade extremamente alta, muito superior à capacidade humana. Além desses usos, o bot pode ser implementado em sites em que há comunicação com o usuário, como sites de jogos ou simplesmente onde é necessária comunicação semelhante à humana. O uso mais recente de Internet bots foca na publicidade, como o Google AdSense, que exhibe a propaganda mais adequada a cada pessoa dependendo de seu comportamento na Internet.

que o universo caminha naturalmente para acontecer, a mudança somente se concretiza se lutarmos contra o ciclo repetitivo, sozinho, por conta, nada pode se transformar. O autor fictício é Kunitz Kunitz, que representa os personagens de pai e filho machistas que querem manter seus domínios e garantir o retorno do patriarcado juntamente com o retorno do cometa Halley. A história fictícia acompanharia a vida desses dois homens:

[...] Em 1910 [...] viram o cometa Halley pela primeira vez, e o pai promete ao filho regressar após a morte na terceira vinda do cometa, em 2061. Entre jornadas duplas de subempregos, o masturbado Kunitz filho aguarda, e eis que Kunitz pai regressa na cauda do cometa, masturbando-se. [...] (TERRON/LAUB, 2018, p. 153)

Interessante ressaltar que esses dois homens são pobres e frustrados por uma vida dedicada ao trabalho, sem qualquer valorização. Se em um futuro próximo será comum o trabalho realizado por robôs, faz sentido que o mesmo trabalho realizado por humanos seja dispensável e mal remunerado. Resta aos dois o único entretenimento gratuito e imponente da masturbação. O símbolo fálico concretizado no órgão sexual masculino delimita a marcação do terreno como um macho alfa faria para se impor perante às fêmeas da comunidade. O jato de gozo faz relação com a cauda do cometa que é o falo.

O cometa Halley tem uma órbita de 75, 76 anos, perto da idade média de expectativa de vida, e realmente passou aqui em 1910 e também em 1986, embora o texto não cite esta data, e voltará em 2061. O ponto mais distante da Terra acontecerá em 2023. O astro reluzente está preso a seu eterno retorno e tem sido visto desde os primórdios da humanidade e volta novamente e sempre para o mesmo lugar. O mesmo acontece na história fictícia:

[...] o romance judaico maculinista de talhe realista não dá sinais de exaustão. O último de Kunitz, por exemplo, recupera a delicadeza de personagens viris dos seus primeiros romances, ao relatar a história de um onanista chamado Kunitz que sobrevive à opressão feminista por 150 anos, subjugado por todo tipo de humilhação, apenas com a esperança de rever o pai, também chamado Kunitz. [...] (TERRON/LAUB, 2018, p. 153)

Para esses dois personagens, o feminismo é um fantasma que os persegue. Eles não entendem que o feminismo não prega que as mulheres são

melhores que os homens, mas que devem ter os mesmos direitos, as mesmas responsabilidades e, principalmente, valorização e respeito. O movimento *Me too*⁷⁷, por exemplo, luta pelo fim do assédio no local de trabalho, fato que tem sido cada vez mais denunciado. Pelo lado bom, se no fim do século XXI, os Kunitz estão desgostosos com a situação da mulher na sociedade, é porque, em algum momento, estes movimentos feministas atingiram seus objetivos, trilharam um longo caminho para acabarem questionados por dois ignorantes machistas e onanistas⁷⁸.

A editora é Herzog, uma referência ao escritor brasileiro de origem judaica Vladimir Herzog (1937-1975), jornalista iugoslavo naturalizado brasileiro, professor e cineasta. Estudou Filosofia na USP e iniciou a carreira de jornalista em 1959, no jornal O Estado de S. Paulo. Foi assassinado em 25 de outubro de 1975 durante o regime militar no Brasil, após ser chamado para prestar esclarecimentos na sede do DOI-Codi sobre suas conexões com o Partido Comunista Brasileiro (PCB). A versão oficial da época, apresentada pelos militares, foi a de que ele teria se enforcado com um cinto, e divulgaram a foto do suposto enforcamento, mas outros presos que estavam no local apontaram que ele foi assassinado sob tortura. O fato tornou-se um importante instrumento para a retomada da democratização do país. Após sua morte, oito mil pessoas se reuniram na Catedral da Sé, no centro de São Paulo, esse ato foi considerado como a primeira grande manifestação de protesto da sociedade civil contra as práticas da ditadura militar. O assassinato dele suscitou protestos em prol da redemocratização, os Kunitz esperam que a volta do cometa Halley suscite o levante machista.

⁷⁷ Movimento Me too: Somos um braço independente inspirado e influenciado pelo movimento fundado por Tarana J. Burke nos Estados Unidos, idealizado no Brasil pela advogada Marina Ganzaroli, a fim de dar visibilidade às denúncias de abuso sexual há muito silenciadas. O objetivo da campanha #MeTooBrasil é amplificar a voz de sobreviventes, dar visibilidade aos milhares de relatos de abuso sexual silenciados e dar suporte para que estas meninas e mulheres saibam que não estão sozinhas. A união de esforços por meio da parceria com o projeto Justiceiras proporcionará apoio e orientação às sobreviventes e a tomada de providências necessárias junto às autoridades competentes e encaminhamento à Ouvidoria das Mulheres do Conselho Nacional do Ministério Público, para juntas acabarmos com o abuso sexual no Brasil, principalmente aqueles cometidos com abuso de autoridade, hierarquia no trabalho, superioridade econômica e liderança religiosa ou espiritual. Disponível em <https://metoobrasil.org.br/> acesso em 19/06/2021.

⁷⁸ Onanismo: interrupção do coito antes da ejaculação; automasturbação manual masculina; quiromania.

A sociedade caminha a passos lentos para o fim do machismo, mas, segundo o resenhista, num futuro próximo, estaremos andando para trás, os homens tentariam resgatar os velhos hábitos misóginos que teriam sido oprimidos por feministas. O resenhista, como bom chauvinista, elogia o sexismo da fictícia obra como um “romance comovente, que recupera a luta masculinista pelo direito ao onanismo” (TERRON/LAUB, 2018, p. 153), classificando-o com quatro estrelas, uma obra-prima da macheza contemporânea restaurada no século XXII. Sobre essa necessidade de restauração:

[...] o impessoal se furta à escolha. Cego para possibilidades, ele não é capaz de re-petir o vigor de ter sido, mantendo e sustentando apenas o “real” que sobrou do vigor da história do mundo, as sobras e os anúncios simplesmente dados. Perdido na atualização do boje, o impessoal compreende o “passado” a partir do “presente” a temporalidade da historicidade própria, ao contrário, enquanto instante que antecipa e re-pete, é uma *desatualização* do hoje e uma desabituação dos hábitos impessoais. Carregada dos despojos do “passado” que se lhe tornaram estranhos, a existência impropriamente histórica busca, por sua vez, o moderno. A historicidade própria compreende a história como o “retorno” do possível e sabe, por isso, que a possibilidade só retorna caso, num instante do destino, a existência se abra para a possibilidade, numa re-petição decidida. (HEIDEGGER, 2005, p. 198)

Algo parecido ocorre em *Diário da queda*, a possibilidade de nascimento traz o fim de todos os ressentimentos presos na família há gerações. Há a perspectiva de um retorno, mas um retorno transformado, metamorfoseado pela nova expectativa de vida. Para o neto restará ler os clássicos escritos por seus antepassados, mas sem politizá-los para tentar relacioná-los com seus próprios problemas ou questionamentos. Não característicos da sua vida particular, mas típicos de muitos leitores que se veem, de certa forma, espelhados nas eventualidades dos personagens.

O eterno retorno é, de facto, uma última coisa, mas ao mesmo tempo também a impossibilidade de uma última coisa: a eterna repetição do fechamento da verdade num estado de coisas é, enquanto repetição, também a impossibilidade desse fechamento. (AGAMBEN, 1999, p. 47-48)

O romance de Laub é uma biografia fictícia que permite aos leitores futuros, também fictícios, entenderem as dimensões de relações desses personagens entre si e compreendê-los, para modificarem sua visão em relação aos textos deixados

pelo avô, pelo pai e pelo filho. Revivendo essas experiências intensas, pode ser possível dominar a própria existência e as emoções nascidas desse contato. Por meio de contrastes gritantes entre as vidas de cada personagem e os artefatos ímpares deixados como legados, alcança-se uma provocação existencial e um consolo literário. Esse objetivo também é buscado por meio da história fictícia dos Kunitz, o filho é sobrecarregado pelas concepções do pai e se vê na eterna repetição machista defendida por seu progenitor mesmo depois de sua morte, mas está estagnado, na espera do possível renascimento do pai através do cometa.

Variável

Jeno Rancor Retries

O livro é escrito por outro heterônimo de Joca Reiners, mas o resenhista afirma que o escritor lança seu segundo romance sem nenhuma expectativa de público leitor e o classifica com apenas duas estrelas. Diferente do heterônimo/autor anterior (*Sem horas – Arce Roten Serrijón* p. 151), denigre sua própria produção: “apesar da linguagem expressiva, Retries sucumbe diante do cotidiano entediante de seu personagem” (TERRON/LAUB, 2018, p. 153). Se houvesse possibilidade de ter uma personalidade diferente e ser um autor alternativo, poderia se tornar um escritor ruim ou que não conquistaria grande público.

Não se trata de novidade a qualquer preço: novidade técnica, de forma ou de visão. Não se trata tampouco de obras sempre imponentes e bem-sucedidas revelando as grandes individualidades de que o nome admirado de Balzac e o nome amado de Stendhal nos fazem desejar, em vão, o retorno. Naturalmente, os dons são muito úteis; a potência criativa, às vezes embaraçosa, é uma ajuda que não podemos dispensar, nem que seja apenas para a ultrapassar. Mas o que está em jogo é outra coisa, uma exigência excessiva, uma afirmação rigorosa e exclusiva que se dirige num único sentido, com a paixão que torna necessária a tentativa impossível [...]. (BLANCHOT, 2005, p. 159)

A exigência não somente de questionar a autoria, mas também a função da arte e a necessidade de transpor os limites e as regras para produzir obras que façam refletir, questionar e modificar sistemas seculares de distinção e injustiça. Assim, os autores escolhidos por Laub para esse capítulo do *Anuário*, todos eles,

em cada temática, teatro, música, literatura, ultrapassam o rigor e propiciam um espaço de discussão no qual os principais beneficiados são os leitores.

O título é o nome do fictício personagem Variável:

[...] O autor entrega mais narrativa pós-histórica, baseada na extraordinária vida de Variável (2018-2042), líder do Movimento Antinatalista Mundial. Nascido biologicamente homem, de identidade de gênero feminina e orientação homossexual, Variável removeu o aparelho reprodutor aos 21, abdicando dos desejos, para apregoar a extinção humana por meio da abstinência. [...] (TERRON/LAUB, 2018, p. 153)

A trama do romance faz sentido, se estão reutilizando cérebros e produzindo robôs, não há necessidade de continuar procriando, inclusive seria uma boa maneira de garantir os recursos mínimos para a sobrevivência da população mundial que restou. A natalidade é um tema que aparece em *Diário da queda* como esperança de quebra do infortúnio familiar vivida pelo avô, pelo pai e pelo filho, mas, na resenha, essa crença desaparece. A Nova Canaã esperada após o apocalipse será uma terra sem crianças, substituídas por robôs, e devido também à infertilidade causada por séculos de desmatamento, poluição, danos ao ar e à água que certamente causarão muitas doenças:

[...] A reprodução é o movimento supremo da transmissão, no qual não se transmite apenas uma identidade, senão também a possibilidade mesma de ser. A definição, nesse sentido, é exata, mas desde que levada ao seu extremo. A reprodução está por toda parte, em todo gesto seu, material ou espiritual: a vida não faz senão produzir-se em imagens de si, emitir imagens. Da mesma maneira, em toda imagem o vivente multiplica a si mesmo. (BLANCHOT, 2005, p. 95)

Em relação à sexualidade, o protagonista é a representação da diversidade que abre mão da possibilidade de concepção ao retirar o pênis, porque sabe que seria insano trazer um bebê para esse mundo pós-apocalíptico. Variável teve uma vida curta, apenas 24 anos (número historicamente atrelado a gays por ser, no jogo do bicho, o veado). Também por isso a escolha de não ter filhos, ainda haveria muito preconceito em relação à sexualidade, e mais a impossibilidade de viver o suficiente para ver algum descendente sobreviver.

O fato de o personagem se relacionar com uma lhama indica que sua fé na humanidade havia morrido há muito mais tempo. O animal é albino, por falha genética causada pelas transformações ambientais ou porque o personagem prefira a raça branca, uma indicação de um possível racismo. Jackson é o nome do astro do pop Michael Jackson que, por causa do vitiligo, tomou tantos remédios que ficou com a pele branca e morreu por overdose de propofol. A lhama pode ser branca por ter o mesmo problema médico, que indicaria o uso dos remédios com o mesmo objetivo, retirar as manchas da pele. Nesse sentido, a lhama é humanizada em detrimento dos reais humanos que perderam todas as características que os tornavam seres individuais.

Mitologia – Poesia reunida

Jair Bolsonaro

O título faz referência à forma como os apoiadores de Bolsonaro o chamam: mito. O livro escrito pelo presidente é uma coletânea de poesias, publicado pela Imprensa do Exército Brasileiro, a quem o capitão reformado forneceu seus serviços por 15 anos (1973-1988). Ele é o único escritor que realmente existe, diferente dos outros, que foram inventados ou reciclados. Essa situação mostra que a ficção apresentada na resenha, infelizmente, é a mais provável de se tornar realidade.

A longa tradição de poetas presidentes da República no Brasil não passa de amostragem corriqueira de nossa indisposição diante da filosofia ou demais categorias do pensamento. Aqui, poetas não são expulsos da República, mas costumam almejar (alguns conseguem) seu posto máximo. (TERRON/LAUB, 2018, p. 153)

Um presidente cético, descrente na ciência, ignorante intelectualmente, chulo em suas palavras e falsamente autointitulado cristão e conservador. Esse é o herói da direita elitizada do país e dos aspirantes a novos burgueses. Certamente que, em um futuro pós-apocalíptico, os poetas com pensamentos afins ao do mito poderão falar abertamente sem o risco de serem censurados e os opositores serão exilados, calados, assassinados. A regressão ao golpe militar é apoiada pela maioria de seus eleitores, e seria facilmente reimplantado a partir da omissão dos representantes do estado de direito.

O livro fictício teria intragáveis 800 páginas:

[...] A partir deste denso volume, a poesia do capitão Bolsonaro, mandatário da nação por três décadas, passa a circular com seu verdadeiro nome, reunindo livros anteriormente publicados sob o pseudônimo de Çuíno. (TERRON/LAUB, 2018, p. 153)

Interessante o pseudônimo escolhido pelo autor, çuíno (ou suíno, no correto) é uma ofensa aos porcos que há séculos morrem para servir à mesa e matar a fome da população. O porco é o “mito”, um anti-herói que deprecia a imagem do herói apresentado pelos poetas gregos, enaltecidos e humanizados por Shakespeare, naturalizados e abasileirados por Mario de Andrade. Todos eles, se pudessem, reviriam os olhos, contorcer-se-iam nos túmulos e morreriam (novamente) de vergonha.

Pela vontade de Bolsonaro e de seus correligionários, o Supremo já teria sido extinto e o militarismo tomaria conta das ruas, e se isso realmente acontecesse, não seria de se espantar que, semelhante a outros ditadores, ele permaneceria facilmente por 30 anos no poder, deixando o posto para os não menos incapacitados, filhos (donos de um longo histórico de inutilidade na política).

A temática dos fictícios e nojentos poemas seriam os bastidores do poder, a prevaricação política, o ataque à esquerda, aos negros, às mulheres, à comunidade LGBTQIA+ e todos aqueles que, segundo a concepção do “mito”, representariam a decadência da instituição familiar, cristã e tradicional brasileira:

[...] Dos sonetos de sua fase inicial, dedicados a instilações incendiárias ao sensualismo de caserna entre iguais às experimentações pornoconcretas de gabinete com símbolos pátrios, nada faltou (TERRON/LAUB, 2018, p. 153)

O resenhista termina o texto citando uma frase em inglês “*Oh, captain my captain, our faithful trip is done*”⁷⁹ (TERRON/LAUB, 2018, p. 153), uma referência ao fato de Bolsonaro encontrar chão fértil para suas insanidades patrióticas em solo

⁷⁹ A frase faz referência ao poema *O captain! My Captain!* de 1865, escrito após o assassinato de Abraham Lincoln. No original a palavra utilizada no verso é “fearful”, que quer dizer temeroso, na citação a palavra é faithful que significa fiel. Walt Whitman (1819-1892) é um dos mais importantes escritores americanos do século XIX, seu livro “Leaves of Grass”, que ele editou e expandiu ao longo de sua vida, é uma obra-prima da literatura americana.

americano quando da presidência de Donald Trump, a quem prometeu fidelidade e para qual bandeira prestou juramento⁸⁰. Por isso a ironia em classificar a coletânea com cinco estrelas, entre todas as publicações possíveis para o período final do século XXI, essa é a que mais assusta e nos faz refletir de que forma devemos agir nas próximas eleições para que a ficção não se torne realidade. É impossível não relacionar essa obra, escrita por um ex-capitão do exército, com outra extremamente política e publicada realmente: *Minha luta*, de Hitler. Qualquer pessoa com o mínimo de perspicácia consegue encontrar vínculos entre esses dois homens.

Pode-se dizer que, quando o escritor cuida hoje de política, com um entusiasmo que desagrada aos especialistas, ainda não cuida de política mas da relação nova, mal percebida, que a obra e a linguagem literárias gostariam de despertar, no contato da presença pública. É por isso que, falando de política, já é de outra coisa que ele fala: de ética; falando de ética, é de ontologia; de ontologia, é de poesia; falando enfim de literatura, "sua única paixão", ele o faz para voltar à política, "sua única paixão"[...]. (BLANCHOT, 2005, p. 365)

O alemão é o modelo a ser alcançado por Bolsonaro, o espelho no qual ele se reflete, por isso a sensação de que Michel Laub assina efetivamente todos os textos do *Anuário*. No romance *Diário da queda*, ele descreve os traumas familiares resultantes da ação do ditador alemão e aqui na resenha é como se ele alertasse, ou previsse, que a história poderia se repetir na figura do "mito". Enquanto na Alemanha nazista, seis milhões de judeus foram mortos pelas ações de Hitler, na República fascista de Bolsonaro, quinhentas mil vidas se perderam⁸¹ por sua omissão. Todos os autores são animais, computadores, robôs, sites de busca, e Bolsonaro é colocado ali como estando no mesmo patamar desses outros, quer dizer, muito abaixo de qualquer parâmetro humano.

Caso Shakespeare, tal como César Aira, tivesse seu cérebro congelado e transferido para um computador ele diria a esse respeito que "não é mão, nem pé, nem braço, nem rosto, nem outra parte qualquer pertencente a um homem [...] que

⁸⁰ Evento no qual Bolsonaro bateu continência para a bandeira dos EUA em Dallas, em 16/05/2019, onde recebeu o prêmio de personalidade do ano, oferecido pela Câmara de Comércio Brasil-Estados Unidos.

⁸¹ Em 19 de junho de 2021 foram confirmadas quinhentas mil mortes por causa da covid19.

há em um nome” (SHAKESPEARE, 1978, p. 42), justamente porque o autor morreu, não literalmente, mas metaforicamente, no sentido de que o autor perderia a autoridade sobre sua produção. Efetivamente o que acontece no *Anuário*.

O afastamento do Autor (com Brecht, poder-se-ia falar aqui de um verdadeiro “distanciamento”, o Autor, diminuindo como uma figurinha bem no fundo do palco literário) não é apenas um fato histórico ou um ato de escritura: ele transforma radicalmente o texto moderno (ou – o que dá na mesma – o texto é, doravante, feito e lido de tal forma que nele, em todos os níveis, ausenta-se o autor). O tempo, primeiro, já não é mais o mesmo. O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora* [...]. (BARTHES, 2004, p. 60-61)

Esses são textos que problematizam a metalinguagem, a autoria e a ficção, eternamente enunciados no presente no qual são lidos, despertentes a seus escritores que se ausentaram a partir do momento em que são publicados em coletânea. O Almanaque de Laub planeja uma experiência diferente para cada momento temporal em que contata o exterior do próprio livro, nesse caso o leitor. Essa relação independe de autoria empírica e primeira de cada obra em separado, isso não importa mais, o que se enfatiza é a junção construída por Laub que se amplia a cada leitura e a cada contexto.

ARTES VISUAIS

Tudo se agita

Germano Dushá (1989) é escritor, curador e gestor cultural. Formado pela Escola de Direito de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas e pós-graduado em Arte: Crítica e Curadoria pela PUC-SP, trabalha principalmente com projetos de arte independentes e experimentações curatoriais, nas intersecções entre arte contemporânea, literatura, filosofia e política e contribui com diversas publicações, como Flash Art International, Kaleidoscope, Brasileiros e ARTE!Brasileiros. É co-

fundador do Coletor (plataforma itinerante e independente voltada para o encontro e desenvolvimento de práticas artísticas contemporâneas) do Observatório (espaço autônomo de exposição e discussão de arte contemporânea no Centro de São Paulo) e do BANAL BANAL (plataforma digital de exposições de arte contemporânea), também participa de programas expositivos de arte e produção textual contemporânea objetivando a abertura de espaços de reflexão e diálogo. Em seus textos, apresenta uma visão crítica em relação à manipulação midiática e propõe reflexões sobre contextos sociais, a partir do que é divulgado em televisores, rádios, jornais, portais de notícias e timelines em redes sociais. O escritor trabalha com produções intermediárias, com foco nas *fakenews* por meio de reflexões metalinguísticas.

No *Anuário*, o texto de Dushá *Tudo se agita* é, aparentemente, uma resenha a respeito de novas e modernas performances nas artes. Após uma leitura mais atenta, descobrimos uma singular obra de ficção na qual o autor narra apresentações de atores, em locais conhecidos da cidade de São Paulo, inspirados por grandes nomes do cenário artístico. A fictícia resenha é narrada em terceira pessoa e, por se tratar de ficção, podemos dizer que a voz aqui não obrigatoriamente é de Germano Dushá, mas de um personagem que narra esta análise, e que as opiniões colocadas no texto não requerem conformidade com o pensamento do autor. O que importa é que Michel Laub escolhe esse texto para fazer parte de seu *Anuário*, essa escolha diz muito sobre as concepções do editor que, ao dar aval ao texto, compactua com as afirmações ali colocadas também como autor, não apenas desse texto do *Segundo caderno*, mas de todas as obras que fazem parte do *Anuário*.

[...] aquele que escreve tem o dever de sustentar com paixão, verdade e maestria, e que, no entanto, ele nunca pode surpreender, e menos ainda quando se propõe a respondê-la, pergunta à qual ele pode, no máximo, dar uma resposta indireta pela obra, obra da qual nunca se é mestre, nunca se está seguro, que só deseja responder a ela mesma e que só toma a arte presente ali onde ela se dissimula e desaparece. (BLANCHOT, 2005, p. 294-295)

No início do texto de Dushá, há a citação de um vídeo gravado com celular. Nele, artistas simulam uma situação de desordem pública e violência gratuita, com o intuito de chocar os que passam por ali. Segundo o texto, nas redes sociais,

muitas pessoas comentam a respeito de uma cena inusitada, banheiros de uma galeria de arte estavam com o chão “colorido” com merda. Duas questões importantes são tratadas aqui, a primeira é a influência dos novos mecanismos de comunicação como WhatsApp e Facebook, nos quais qualquer cidadão pode divulgar o que bem entender e comentar de acordo com sua opinião, seja ela qual for. A segunda, é a banalização da violência, todos os dias nos deparamos nos meios de comunicação com inúmeros casos de agressão, feminicídios, latrocínios, crimes de trânsito, brigas que acabam em tiro e morte, ficamos anestesiados e passamos a enxergar esses acontecimentos como sendo normais. Mas não são situações naturais, todas as vidas devem ter um significado e não podem apenas fazer parte de estatísticas. Precisamos nos rebelar contra uma política que visa apenas ao lucro e não realiza redistribuição de renda. Em países de primeiro mundo, onde não existem pessoas abaixo da linha da pobreza, onde indivíduos são devidamente tratados como cidadãos, as taxas de violência são menores. Não há fórmula mágica, mas existem caminhos, apenas não são interessantes para a manutenção da elite capitalista que se mantém no topo da pirâmide social.

Os limites da arte também são questionados no texto, na primeira situação, os transeuntes teriam certa dificuldade em entender a simulação até perceberem que aquilo não era real, mesmo acontecendo em frente a uma galeria de arte que existe de verdade, e que talvez servisse de pista para demonstrar que a cena se tratava de uma performance. Na segunda, a frase motivacional, “Merda!”, normalmente exclamada aos artistas antes de suas apresentações, é efetivamente concretizada e compartilhada entre os visitantes da exposição. O cocô, excretado pelo corpo como resultado de uma seleção natural do que consumimos, é exposto como arte, reiterando as concepções do *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de ANDRADE:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. [...] Mas não foram cruzados¹¹ que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti. [...] A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura - ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia

carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. (1928, p. 6-7)

Ao devorar a produção artística de outros países, poderíamos assimilar a cultura alheia, trazendo-a para dentro de nós. O objetivo era absorver, deglutir, processar e misturar essa cultura, principalmente a europeia, conferindo-lhe um caráter nacional, para dar origem ao que é nosso, mesmo que após a “digestão” o resultado fosse merda. O cheiro, o asco, o nojo, também lembram a poesia de Augusto dos Anjos (1884-1914), em poemas como “O Deus verme” e “Psicologia de um vencido”, nos quais o verme é o protagonista, do mesmo modo que a dedicatória de Brás Cubas (Machado de Assis, 1881): “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas”. Um poema famoso de Paulo Leminski também valoriza essa relação de dejetos, em *Merda e Ouro*:

Merda é veneno.
 No entanto, não há nada
 que seja mais bonito
 que uma bela cagada.
 Cagam ricos, cagam pobres,
 cagam reis e cagam fadas.
 Não há merda que se compare
 à bosta da pessoa amada. (LEMINSKI, 1987, p. 21)

No fim somos todos iguais e exalamos o mesmo perfume e nos tornamos os mesmos estercos. Nosso resíduo em vida é matéria fecal e em morte, o verme. Embora existam muitas desigualdades sociais, causadas principalmente pelo Capitalismo, todas as pessoas possuem igual sistema biológico de digestão, mas enquanto alguns utilizam banheiros higienizados, com água tratada para lavar as mãos e dar descarga, muitos não têm acesso a água limpa ou sistema de coleta de esgoto, quando muito utilizam um banheiro para fazer suas necessidades.

O grupo que apresenta as atividades apontadas no texto é formado por anônimos, talvez por medo de represália e para não sofrer alguma perseguição pelos menos esclarecidos. As ações do grupo lembram facções fictícias presentes por exemplo no filme “Clube da luta” (1999) ou em vídeos de *Flash mob*⁸² publicados na internet, nos dois casos, o público é afetado pelo inesperado e confrontado com as próprias convicções. A resenha de Germano menciona o fato de o grupo ser responsável pela impressão e distribuição de panfletos que denunciam a vida pregressa dos protagonistas da vida cultural, o material traz uma cópia de um quadro de Anne Vallayer-Coster (1744-1818) conhecida pintora, especialista em desenhar natureza-morta, estudou pintura e escultura na Academia Real e foi professora de desenho de Maria Antonieta. A referência talvez seja justamente para lembrar que, diferente dos quadros da artista, estamos vivos e não estamos presos a uma tela, por isso devemos agir como nossa condição permite, tomando atitudes e não nos calando diante de tantas atrocidades que acontecem todos os dias na vida de muitas pessoas. Esse é o chamado feito por Michel Laub, com o *Anuário* ele instaura o desconforto e intima os cidadãos indignados a tomarem parte nesse contexto desastroso.

[...] Seres humanos fazem levantes em grande número quando se indignam ou estão fartos de se sujeitar, ou seja, o levante é a consequência de uma sensação de que o limite foi ultrapassado. Sentiram-se privados por muito tempo de algo indispensável à vida digna ou livre [...]. (BUTLER, 2017, p. 23)

A Galeria Luisa, onde uma das performances teria ocorrido, existe realmente, o que traz certa veracidade aos acontecimentos fictícios. Ela está localizada em São Paulo desde 1974, dando sempre espaço para artistas contemporâneos. Com o objetivo de promover um intercâmbio intelectual entre o Japão e o resto do mundo, atraindo visitantes para experiências diferenciadas e atividades inovadoras, foi criada pelo governo japonês para propagar a cultura milenar até as perspectivas inovadoras do futuro. São Paulo foi uma das três localidades escolhidas, juntamente com Londres, na Inglaterra, e Los Angeles, nos Estados Unidos, para receber o projeto. A performance consistia em apontar miras

⁸² *Flash mob* é o encontro de um grande número de pessoas, que num curto intervalo, combinam uma apresentação num local público e com uma ação concertada, e dispersam depois rapidamente.

à laser para as testas de três homens que passavam por ali, eles demoraram para entender a situação e ficaram furiosos pelo constrangimento. Embora insólita, o resenhista aprova a forma como o grupo artístico atua.

Daqui já está claro: este trabalho é um dos poucos assuntos relacionados à arte contemporânea que ainda valem a atenção na cidade de São Paulo. Há nele uma evidente autorreferência que atira violentamente em direção ao meio comercial e institucional de arte em seus aspectos mais peculiares. No entanto, se em geral anedotas desse pequeno circuito interessam apenas a quem dele faz parte, o absurdo desses eventos transborda a fronteira. É humano e anárquico demais. A elegância do pensamento justapõe-se ao humor cortante, a gravidade da crítica justapõe-se à bagunça desimpedida. O gesto literal opera um corte preciso e profundo no plano material que é capaz de abrir diversas camadas de sentidos. (DUSHÁ/LAUB, 2018, p. 154)

A análise de uma cena fictícia, mas totalmente plausível, é positiva. O defensor do grupo acredita que falta essa postura de rompimento com um arquétipo que exige ser transposto. A subversão está em extrapolar o absurdo e estimular interpretações despadronizadas. O grupo chama para si a responsabilidade (necessária) de sobrepor produções artísticas superficiais preocupadas apenas com o retorno financeiro e o sucesso midiático, fato que nem sempre está ligado à qualidade das obras. No texto, os grupos Fluxus e 3Nós3, e os artistas Chris Burden, Hélio Oiticica e Rogério Duarte são citados como bons exemplos de impulsionadores das atividades performáticas subversivas (no bom sentido) e insurgentes, pois:

[...] O vivente não está simplesmente no mundo, uma vez que o próprio mundo está intencionalmente no vivente. Assim, cada vez que se emite conhecimento, não se pode deixar de verter uma parte de si no mundo, de ser alienado, de deixar escapar a própria interioridade no mundo exterior [...]. (COCCIA, 2010, p. 53)

Fluxus foi um movimento artístico de cunho libertário, caracterizado pela mescla de diferentes artes, primordialmente das artes visuais, mas também da música e literatura. George Maciunas (1931-1978), artista lituano radicado nos Estados Unidos, batiza o movimento com uma palavra de origem latina, *fluxu*, que significa fluxo, movimento, escoamento. O termo, originalmente criado para dar título a uma publicação de arte de vanguarda, passa a caracterizar uma série de performances organizadas por Maciunas na Europa, entre 1961 e 1963.

Centrado num grupo de artistas europeus, americanos e asiáticos, esteve ativo entre década de 60 e 70. Declarava-se contra o objeto artístico tradicional como mercadoria e se proclamava como a antiarte, exprimindo uma ideia de ciclo e de perpetuação da atividade artística. As suas manifestações preferidas eram os *hapennings* (fusão de arte, dança e teatro executada para audiências públicas ou privadas), as performances interativas, onde o público era convidado a participar, o vídeo e a poesia, nas quais pretendia negar as barreiras entre os campos e expressões artísticos, procurando potencializar e estimular a criatividade latente no ser humano, com a intenção de negar o objeto artístico, colocando-se contra a utilização da arte como mercadoria. Muito similar ao projeto Dadaísta, procurava levar a arte a um público vasto, através de atividades que eliminavam a tradicional prática artística, antecipando a *Performance* e a Arte Conceitual. Dentre os artistas que integraram este movimento destacam-se Nam June Paik, artista coreano-americano que desenvolveu trabalhos em vídeo e performances musicais. Com artistas como Emmet Williams, Dick Higgins, Al Hansen, Charlotte Moorman, Yoko Ono e o alemão Joseph Beuys, entre eles John Cage, comprometido com a exploração de sons e ruídos tirados do cotidiano, que determinam lugar central na definição da atitude artística do Fluxus. Com o intuito de romper as barreiras entre arte e não arte, dirigindo a criação artística às coisas do mundo. Além da música experimental, as principais fontes do movimento podem ser encontradas num certo espírito anárquico de contestação que caracteriza os *ready-mades*⁸³ de Marcel Duchamp (1887-1968) e em sua crítica à institucionalização da arte, e na *action painting*⁸⁴ de Jackson Pollock (1912-1956), com ênfase no processo de criação ancorado no gesto e na ação, aos trabalhos de Robert Rauschenberg (1925-2008) ligados ao teatro e à dança; às esculturas *junk*⁸⁵ de David Smith e Richard Peter Stankiewicz (1922-1983), feitas da combinação de refugos e materiais descartáveis. As realizações do Fluxus justapõem não apenas

⁸³ Ready-mades: O termo foi criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para nomear objetos industrializados retirados de seu contexto cotidiano e utilitário, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados como museus e galerias.

⁸⁴ Action painting: termo criado por Harold Rosenberg, ou pintura gestualista, tem as suas origens mais diretas no movimento surrealista e no desenho automático, é considerada uma técnica artística extremamente autoral, teve como principal representante Jackson Pollock.

⁸⁵ Esculturas junk: termo criado por Lawrence Alloway, em 1961, para descrever obras de arte feitas a partir de sucata, metal, madeira, papel, restos de máquinas e de panos, defendendo que qualquer objeto ou material pode servir para a construção da obra de arte.

objetos, mas também sons, movimentos e luzes numa convocação simultânea aos sentidos da visão, olfato, audição e tato, numa sinestesia controlada e, ao mesmo tempo, corrompida. O espectador é requisitado a participar dos espetáculos experimentais, em geral, descontínuos, sem foco definido, não-verbais e sem sequência previamente estabelecida. As performances e os happenings apresentam inflexões distintas, podendo adquirir tom minimalista ou acento mais teatral e provocador. Aquelas concebidas por Beuys na Alemanha, se particularizam pelas conexões que estabelecem com um universo mitológico, mágico e espiritual, nelas chamam atenção o uso frequente de animais, como por exemplo, as lebres em *The Chief - Fluxus Chant* de 1963, num apelo às experiências anteriores à linguagem articulada e ao reino dos instintos que os animais representam. Integrantes do Fluxus estiveram presentes na 17ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1983, contando com uma ala dedicada à exposição de obras e documentos. Alguns críticos apontam parentescos entre o Grupo Rex, criado em São Paulo por Wesley Duke Lee (1931-2010), Nelson Leirner (1932), Geraldo de Barros (1923- 1998), Carlos Fajardo (1941), José Resende (1945) e Frederico Nasser (1945), com o movimento.

O grupo 3NÓS3 é outro que realiza ações que questionam os espaços da cidade de São Paulo desde 1979, ano em que é fundado, até 1982. Formado pelos artistas plásticos Mario Ramiro (1957) e Rafael França (1957-1991), graduados em artes plásticas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Em 1979, Mario Ramiro e Rafael França planejam, junto com a artista plástica Marília Gruenwaldt, uma exposição na estação São Bento de metrô. Hudinilson Jr. (1957-2013), formado em artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) integra o grupo a convite de Ramiro, com quem trabalha na prefeitura de São Paulo. A exposição, composta por carimbos feitos por Marília e xilogravuras dos outros artistas, inclui oficinas oferecidas ao público. Na ocasião, França, Ramiro e Hudinilson Jr. se aproximam dos punks que, ao fugirem da repressão policial, escondem-se no metrô e participam das oficinas. Interessados neste contato direto com o público, os três artistas passam a se encontrar e estudar textos sobre arte conceitual. Desses encontros, surge a ideia de fazer intervenções artísticas nos espaços públicos da cidade, participando de um movimento mais

amplo, quando artistas brasileiros propõem novas linguagens, como os *happenings* e as instalações com a participação do público. Rompendo os limites entre arte e vida, os artistas ocupam ruas, parques e fazem uso de materiais não convencionais, como plástico e terra, desafiando com suas “Interversões” e realizando apresentações em espaços públicos durante a madrugada. Com enérgico cunho questionador e político, por vezes associado ao vandalismo, os integrantes rastreiam a localização dos policiais pela cidade e fotografam as obras antes de serem retiradas pelas autoridades. Em 1980, no cruzamento das avenidas Paulista e Consolação, instalaram uma grande faixa de polietileno para cobrir a entrada de um túnel, o material colorido espalhado pela cidade gerou efeitos intrigantes, pois transformou lugares despercebidos por motoristas e pedestres, gerando estranhamento e uma nova percepção do espaço urbano. Assim:

[...] Uma imagem não é uma percepção em ato, nem o objeto percebido, mas sim a forma do objeto enquanto pura perceptibilidade e percepção em potência, capaz ainda de se estabelecer fora da alma. É objetiva porque não representa um modo do sujeito. É uma sensação em ato no exterior do órgão de percepção. No entanto, permanece como potência ativa de toda percepção subjetiva. (COCCIA, 2010, p. 50)

Chris Burden (1946-2015) foi um artista americano que trabalhou em performance, escultura e arte de instalação. Ficou conhecido por produzir algumas das obras mais chocantes da história da arte americana do século XX nas quais criava instalações, obras de arte públicas e esculturas. Artista performático e conceitual preocupava-se com uma arte baseada em ideias e ações, em vez de objetos criados para atender o mercado de arte elitista e capitalista. Seu primeiro trabalho performático significativo foi “Five Day Locker Piece” (1971), criado para sua tese de mestrado na Universidade da Califórnia, envolveu o fato de ele ficar trancado em um armário por cinco dias. Diante do domínio geral da violência nas imagens da mídia que mostravam soldados americanos feridos e mortos no Vietnã, ele quis retratar a realidade da dor para o público em um momento em que as pessoas se tornaram insensíveis e anestesiadas. Para tanto, produziu uma série de performances polêmicas nas quais o foco era a ideia de perigo pessoal como expressão artística. Nessas apresentações, sujeitou-se frequentemente a várias situações de violência e impacto sobre o próprio corpo, com o intuito de chocar e

provocar reações na audiência, abordou alguns medos e tabus íntimos, de carácter individual ou coletivo. Entre seus trabalhos mais notáveis estão: *Shoot* (1971), no qual conseguiu que um amigo lhe desse um tiro no braço com um rifle de pequeno calibre a uma distância de cerca de cinco metros; Em 1973, criou *747*, uma performance que apresentava o artista disparando vários tiros de pistola diretamente contra um avião a jato de passageiros Boeing 747 enquanto decolava do Aeroporto Internacional de Los Angeles, o único espectador foi o fotógrafo Terry McDonnell, que filmou o ato; *Deadman* (1972), em que Burden deitou no chão coberto com uma lona e um conjunto de sinalizadores de estrada até que os transeuntes presumiram que ele estava morto e chamaram os serviços de emergência; Em *Match Piece* (1972) o artista lançou fósforos acesos em uma mulher nua deitada entre ele e um conjunto de duas televisões em uma sala coberta com papel pardo; Viveu por 11 dias sem comida e apenas água em uma praia deserta na Baja Mexico, na obra intitulada *BC Mexico* (1973); Em *Fire Roll* (1973), ateou fogo em um par de calças e então rolou sobre elas para apagá-las; *Honest Labor* (1979), no qual cavou uma grande vala; Em *Velvet Water* (1974), passou cinco minutos tentando respirar água enquanto espectadores assistiam ao vivo; No *Você acredita na televisão* (1976), enviou um grupo de observadores ao terceiro andar de um prédio, onde os monitores de televisão mostravam o andar térreo, e então acendeu um fogo no andar térreo, forçando o público a perceber que as telas representavam a realidade, ou mostravam um térreo intacto, forçando-os a perceber que as telas não representavam a realidade; e em *TV Hijack* (1972) manteve a entrevistadora Phyllis Lutjeans sob a ponta de uma faca e ameaçou matá-la se parassem de transmitir ao vivo, para concluir a peça, ele exigiu que lhe fosse dada uma cópia da gravação, que por fim foi destruída, sobre o ocorrido, Lutjeans afirmou saber que era uma obra de arte e que o incidente não prejudicou sua amizade com o artista; Em *Doomed* (1975), ficou deitado em uma galeria no Museu de Arte Contemporânea de Chicago sob uma folha de vidro inclinada perto de um relógio de parede em execução, o artista planejou permanecer nessa posição até que um funcionário do museu priorizasse seu bem-estar sobre a integridade artística da peça. Após 40 horas, a equipe do museu consultou médicos, mas apenas 5 horas e 10 minutos depois disso, o funcionário do museu Dennis O'Shea colocou um jarro de água ao alcance de Burden, momento em que

ele levantou, quebrou o vidro e acertou o relógio com um martelo, encerrando assim a peça. A canção de David Bowie , *Joe the Lion* (1977) , foi inspirada no *Trans-Fixed* (1974) , nessa performance, Burden se crucificou no teto de um fusca. E Laurie Anderson intitulou sua canção *Não é a bala que te mata, é o buraco* em homenagem a Chris Burden.

Hélio Oiticica (1937-1980) foi pintor, escultor, artista plástico e performático de tendências anarquistas. É considerado um dos maiores artistas da história da arte brasileira, buscando a superação da noção de objeto de arte como tradicionalmente definido pelas artes plásticas, em consonância com a Teoria do não-objeto⁸⁶ de Ferreira Gullar. O artista carioca alçou o espectador à posição de participante, instigando um novo comportamento que o conduzisse ao “exercício experimental da liberdade”, como articulado por Mário Pedrosa⁸⁷, uma fusão entre elaborações teóricas, textos, comentários e poemas. Nesse sentido, a meta era a passagem do observador de arte contemplativa para a arte que afeta comportamentos, que tem uma dimensão ética, social e política, conforme o texto "A Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda", publicado em 1967 no catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira ocorrida no MAM-RJ. Sua obra ficou marcada por um forte experimentalismo e pela inventividade. Entre as obras mais importantes do artista está a série de guaches sobre papel denominada *Metaesquemas*, iniciada em 1957, apresenta o conflito entre o espaço pictórico e o extrapictórico, prenunciando a posterior superação do quadro e marcando o início da transição da tela para o espaço ambiental que aconteceria em 1959. Em *Bilaterais*, apresenta chapas monocromáticas pintadas com têmpera ou óleo e suspensas por fios de nylon; e os *Relevos Espaciais* marcam suas primeiras obras tridimensionais. Colaborou com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira produzindo os *Parangolés*: tendas, estandartes, bandeiras e capas de vestir que fundem elementos como cor, dança, poesia e música e defendem a manifestação cultural coletiva. Nesse período, concretiza sua posição como artista engajado, tendendo para a ideia de uma obra diversa e ao mesmo tempo única

⁸⁶ Teoria do não-objeto: um objeto sem função, que não é escultura, nem pintura, nem relevo, mas integralmente perceptível.

⁸⁷ Mário Pedrosa (1900-1981) foi crítico de arte, jornalista e professor, dedicou-se ao estudo da economia, filosofia e estética, ingressou no Partido Comunista Brasileiro em 1926 e interessou-se por questões sociais e pelo marxismo.

para ser experienciada, construída, usufruída e, ao mesmo tempo, capaz de afetar o público, convidando-o a ser parte da obra e mesclando arte e vida. Lia Nietzsche desde a adolescência e, influenciado pelo filósofo, buscou a desobediência criativa, a negação das regras, a destruição dos valores repetidos, para tanto, incorporou a sua proposta estética um programa ético-comportamental de desregramento para diminuir as desigualdades sociais típicas brasileiras e confrontar o que acreditava como um inaceitável arianismo na cultura brasileira. Também desenvolveu projetos de construção de instalações públicas labirínticas que uniam os conceitos de duração da cor de Henri Bergson (1859-1941), e de lazer descondicionado de Herbert Marcuse (1898-1979), numa justaposição entre ética e estética. Dessas instalações, ficou marcado o labirinto Tropicália, trazendo para dentro do prédio modernista de Affonso Eduardo Reidy a arquitetura das favelas, no qual defende a participação do espectador e a síntese de problemas artísticos, sociais e políticos, construindo um ambiente que reúne natureza e cultura, utilizando páginas de jornais trabalhadas com lápis de cera, areia e pedriscos que lembravam o ambiente da favela.

[...] Não se trata da faculdade de encarnar as formas em objetos, mas sim daquela de fazê-las viver momentaneamente fora das coisas e fora dos sujeitos. Os projetos, os desenhos, a música: grande parte das atividades espirituais humanas vivem, antes de tudo, dessa capacidade de fazer estacionar as formas nos meios antes que elas entrem novamente no mundo das coisas. Não é apenas o pensar, a capacidade de ter uma idéia capaz de mover o próprio corpo que define a vida humana, mas também a força de liberar essa idéia, de fazê-la ter uma vida própria, a habilidade de carregá-la em um meio. Do mesmo modo, aquilo que distingue um animal de uma planta ou de um objeto inanimado não é a capacidade de causar efeitos, de agir imediatamente sobre as coisas, mas a faculdade de produzir sensível. (COCCIA, 2010, p. 48)

Rogério Duarte Guimarães (1939-2016) foi designer, ilustrador, artista gráfico, músico, compositor, poeta, tradutor, professor e escritor. Estudou arte industrial com o alemão Max Bense (1910-1990), um dos mestres da semiótica e da poesia concreta, fato que influenciaria seu trabalho no futuro. Trabalhou como diretor de arte da UNE e da Editora Vozes. Foi o autor de vários cartazes para filmes de seu amigo Glauber Rocha, como *Deus e o diabo na terra do sol*, em 1964, o cartaz se transformou em referência e símbolo do cinema nacional, bem

como do início da pós-modernidade no Brasil; e *A idade da terra*, para o qual também criou a trilha sonora. Gilberto Gil, Caetano Veloso, João Gilberto, Jorge Ben e Gal Costa estão entre os vários artistas com os quais colaborou, sendo considerado um dos criadores do movimento Tropicália no qual mantinha o rigor e o conhecimento técnico e, ao mesmo tempo, fazia uma síntese entre o racionalismo e a profusão tropical. Influenciado pela Arte Pop, insere o design gráfico em capas e cartazes, em um campo antes ocupado pela pintura e pelo desenho, transformando-o em veículo de comunicação de massas. Rogério foi também um dos primeiros a ser preso e torturado, juntamente com seu irmão Ronaldo Duarte, e a denunciar publicamente o regime militar. O caso mobilizou artistas e mereceu ampla divulgação no jornal carioca *Correio da Manhã*, que publicou uma carta coletiva pedindo a libertação dos "Irmãos Duarte". Após a prisão, foi internado em hospitais psiquiátricos até 1971. Com o endurecimento da ditadura e a promulgação do AI-5, Rogério foi para a clandestinidade e iniciou a sua fase "transcendental" tornando-se hinduísta. Aprendeu sânscrito e traduziu o *Baghavad Gita* em versos, lançado por ele anos mais tarde, acompanhado de um CD com a participação de vários artistas, e sob o título de *Canção do Divino Mestre*. Ligado a movimentos da contracultura, participou de publicações como o jornal *Flor do Mal* (1970) e a revista *Navilouca* (1974). Entre 1972 a 1975 foi diretor de arte da revista *DIA* (Desenho Industrial de Audiovisuais), passando a ocupar o mesmo cargo até 1978 na *Desígnio*. Também é de sua autoria o livro *Tropicaos* (2003) no qual fala da prisão, tortura e de sua versão sobre o movimento tropicalista. Com esse trabalho, seu papel como um dos grandes teóricos da história do design no Brasil foi então resgatado, dando novas dimensões históricas à sua figura. Nos últimos anos, Rogério dedicou-se às aulas universitárias, ao estudo aprofundado da música, e ao hinduísmo. Morreu devido a um câncer ósseo e no fígado. Todos esses artistas e grupos citados no decorrer da resenha serviram de espelho e de objetivo para os novos performers.

Mas a verdade é que vão além. Somam história da arte com pegadinha, arte conceitual com ativismo. Se valem das estratégias de militantes, e também parecem com as bagunças à toa mas muito bem pensadas que viralizam no Youtube. Trata-se antes de uma iniciação à alegria selvagem do que uma pretensa educação política. E vão além, também, porque são anônimos. Menos por uma questão ideológica do que pela autonomia de poder existir sem

autoria. Não é possível haver interesse na biografia dos autores, nem mesmo pela curiosidade, pelo fuxico. Ou seja, o fato é absoluto, não se altera diante da revelação da identidade de quem fez. Nada mudaria. O que está feito, está feito. É universal, atemporal. (DUSHÁ/LAUB, 2018, p. 155)

Essas correntes estéticas, juntamente com os artistas mencionados, formam uma constelação na qual qualquer grupo artístico performático poderia se inspirar, pela qualidade técnica, pela subversão dos arquétipos, pelo vanguardismo e ruptura de conceitos pré-estabelecidos que não podem mais ocupar a cena diante da necessidade de apresentar e discutir anseios sociais e políticos, de empoderamento e enfrentamento dos estigmas vigentes, a fim de revolucionar não apenas espaços artísticos, mas também o modo como concebemos a cidadania, a democracia. Os artistas trazem consigo o preceito de não mais se submeterem ou dobrarem-se a manipuladores que desejam nossa inércia.

O panfleto distribuído pelo grupo fictício de performers é de natureza morta, porque não importa a vida pessoal dos artistas, apenas a sua arte, é a morte do autor na prática, o assassinato do nome transforma a obra em imortal. Michel Laub colabora com esse assassínio ao discutir a autoria, ele é o autor de *Diário da queda*, no qual há uma pretensão inicial de levante e é também, na mesma dimensão, indiscutivelmente autor do *Anuário*, mas nessa obra o levante ganha proporção porque carrega, além das visões dos artistas que assinam primeiro cada obra, a marca desse tempo, do agora. O grupo Anonimus já citado aqui é um exemplo de que o nome é irrelevante, diante de uma produção despretensiosa e sem amarras que objetiva apenas rebelar-se. Como afirmou DIDI-HUBERMAN em seus *Levantes*:

[...] Todo mundo, ou quase, sabe não haver muitas ilusões que se sustentem na obscuridade, a menos que nos projetem à força alguns bilhões de fantoches, como em paredes de uma caverna platônica cheia de telas de plasma. Uma coisa é não se criarem ilusões na obscuridade ou diante dos fantoches do espetáculo imposto, outra, porém, é dobrar-se na inércia mortífera da submissão, seja ela melancólica, cínica ou niilista. (2017, p. 14-15)

O título da resenha é retomado no final: “Tudo se agita”, numa clara referência à Física, mais especificamente à primeira Lei de Newton que diz que um corpo em movimento tende a ficar em movimento. Da mesma maneira, nossas

moléculas necessitam sair da inércia, se agitarem para atingirem maiores temperaturas e liberarem energia, nosso corpo e intelecto reclamam pela revolução e pela turbulência diante de tanta previsibilidade, principalmente no mundo das artes, porque, de alguma forma, isso vai se refletir no mundo onde queremos viver.

GASTRONOMIA

Situação de risco e choro

Alexandra Moraes (1982) é jornalista e quadrinista. Atua há mais de dez anos no jornal Folha de São Paulo, ocupando hoje o cargo de editora-adjunta digital da Ilustrada. Criou em 2009 a série de tirinhas *O Pintinho*, desenhada no Paintbrush, se tornou conhecida pelos quadrinhos de humor com divertidas narrativas entre uma galinha e um pintinho, e conta com mais de 40 mil seguidores no Facebook, sendo extremamente compartilhada na web. Os quadrinhos renderam três livros, *O Pintinho*, *O Pintinho 2* e *Pinte o Pintinho*, todos publicados pela Lote 42. O humor nestas tirinhas transcende o traço e cria empatia com sua simplicidade e com ideias fortes inspiradas inicialmente pelo nascimento do filho da autora e sua reflexão sobre diálogos que poderia ter com ele no futuro, numa linguagem essencialmente de internet. As histórias contam situações do cotidiano do brasileiro, discutindo coisas banais até questões existenciais sobre o objetivo da vida. Importante refletir a respeito da escolha de Laub por essa autora, que é reconhecida por sua produção lúdica, voltada para questões de relacionamento entre mãe e filho, mas escreve de maneira sarcástica um texto fictício a respeito do (des)tratamento e boicote a crianças em restaurantes, impedindo que tenham acesso a algo essencial: alimentação e lazer.

A resenha de Alexandra Moraes é um híbrido de reportagem e entrevista. Nela, a autora levanta a discussão sobre a presença de crianças em restaurantes e, para embasar seus argumentos, utiliza inúmeras informações e relatos fictícios de personagens entrevistados, também fictícios. Os restaurantes citados não existem, mas poderiam representar qualquer local onde os proprietários estão preocupados com o serviço oferecido a seus clientes e com a dificuldade em cumprir a lei. Toda a situação relatada é insólita: lugares que proíbem a presença

de crianças ou que possuem um espaço, mas de forma clandestina apenas para garantir aos pais momentos de prazer sem terem que se preocupar com os filhos, ou ainda, para que outros frequentadores não sejam incomodados pelos filhos de outrem. O narrador afirma que a maioria dos estabelecimentos não tem autorização para manter espaços como esses: “Criança é garantia de problema. Se alguém vê criança em restaurante hoje em dia, liga para a Inspeção” (MORAES/LAUB, 2018, p. 155)

A Legislação vigente em relação à Vigilância em Saúde é a Lei 13.725/2004 que institui o Código Sanitário do Município de São Paulo⁸⁸; O Decreto 50.079/2008, que regulamenta disposições da Lei nº 13.725, disciplina o Cadastro Municipal de Vigilância em Saúde e estabelece os procedimentos administrativos de vigilância em saúde; Portaria 2.215/2016 – SMS.G, que dispõe sobre o Cadastro Municipal de Vigilância em Saúde e os procedimentos administrativos decorrentes da constatação de infração sanitária. Para fiscalizar, a inspeção sanitária é uma das medidas nas ações da Vigilância Sanitária que tem como objetivo promover e proteger a saúde da população, com ações capazes de eliminar, diminuir ou prevenir riscos à saúde e de intervir nos problemas sanitários decorrentes da alimentação. As áreas de atuação da Vigilância de Alimentos do Município e a formação da equipe técnica são: Investigação de Surtos de Doenças de Transmissão Hídrica e Alimentar em estabelecimentos envolvidos com doenças transmitidas por água e alimentos; Curso de Boas Práticas de Manipulação de Alimentos obrigatório nas empresas dispensadas da obrigatoriedade de possuir responsável técnico legalmente habilitado, ou seja, para micro empresas – ME, empresas de pequeno porte – EPP, microempreendedores individuais – MEI e empresas registradas como Sociedade Limitada – Ltda, optante pelo Sistema Tributário Simples, salvo nas condições discriminadas no item 16.1.2 da Portaria SMS.G 2.619/2011; Projetos e programas que visam conhecer os riscos à saúde associados à produção, comercialização e consumo de alimentos. Há também um roteiro para verificação de restaurantes que inspeciona o recebimento e compra de matérias primas, o armazenamento dos alimentos em locais adequados, bem como

⁸⁸ Disponível em https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/saude/vigilancia_em_saude/vigilancia_sanitaria/alimentos/index.php?p=7035 acesso em 30/04/2021.

freezers e câmaras frias; controle de qualidade dos equipamentos, limpeza e desinfecção; manipulação de alimentos e resíduos; condições de higiene e documentação exigida para manter-se funcionando.

Em relação ao Estatuto da criança e do adolescente⁸⁹, na Lei da Primeira Infância Lei nº 13.257, de 08 de março de 2016; no Art. 5º: Constituem áreas prioritárias para as políticas públicas para a primeira infância a saúde, a alimentação e a nutrição, a educação infantil, a convivência familiar e comunitária, a assistência social à família da criança, a cultura, o brincar e o lazer, o espaço e o meio ambiente, bem como a proteção contra toda forma de violência e de pressão consumista, a prevenção de acidentes e a adoção de medidas que evitem a exposição precoce à comunicação mercadológica. E no Art. 17º: A União, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios deverão organizar e estimular a criação de espaços lúdicos que propiciem o bem-estar, o brincar e o exercício da criatividade em locais públicos e privados onde haja circulação de crianças, bem como a fruição de ambientes livres e seguros em suas comunidades.

No texto, o órgão responsável pela fiscalização é a “Inspeção”, uma junção entre conselho tutelar e vigilância sanitária, que atende denúncias sobre ambientes inadequados para a exposição de crianças. O termo utilizado é “risco e choro” (que também dá título ao texto), porque além de as crianças estarem em risco em locais mal preparados para atendê-las, também são colocadas em situação vexatória ao ficarem chorando sem qualquer amparo de um monitor responsável e, conseqüentemente, atrapalhando o momento de alimentação dos demais adultos de quem não são aparentados.

O narrador cita a fictícia votação de um projeto de lei na Câmara dos Deputados que pretenderia tornar crime a prática de expor crianças a situação de

⁸⁹ Eca - Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/centrais-de-conteudo/crianca-e-adolescente/estatuto-da-crianca-e-do-adolescente-versao-2019.pdf> acesso: em 30/04/2021.

“risco e choro”, e mostra, como exemplo, um laudo de interdição que teria sido lavrado pela Vigilância Sanitária:

[...] “más condições de higiene física, com a presença de contaminantes como lágrimas e restos de sangue perto de um escorregador, e inexistência de higiene mental, expondo frequentadores de diferentes idades e ruídos de rematada insalubridade”. (MORAES/LAUB, 2018, p. 156)

O apocalipse do título do *Anuário* pode realmente acontecer, pois as crianças não são valorizadas, pelo contrário, são vistas como empecilhos para a vida social adulta. No romance de Laub, *Diário da queda*, a criança que representaria o futuro não nasce antes do término do livro, por isso a visão da vida desse bebê como uma esperança não se concretiza. De modo parecido, no conto já analisado nessa tese *A fome é uma coisa molhada*, de Daniel Pelizzari, o futuro está em risco: as crianças sumiram ou estão morrendo, no texto de Alexandra, elas são boicotadas, censuradas. Esse texto lembra a concepção familiar em *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos, pois nela, as duas crianças são negligenciadas e expostas continuamente a situações perigosas, não são valorizadas nesse núcleo e, sem nomes, são chamadas simplesmente de Irmão Maior e Irmão Menor, justamente porque lhes é negada a cidadania e a esperança de futuro.

O delegado responsável pelas investigações, citado na resenha de Alexandra, parece desconhecer a legislação vigente, afirmando que:

[...] suponha que eu esteja jantando num restaurante e chega um casal com dois filhos pequenos. O menor não tolera leite, o maior não aguenta ficar sentado por mais de dois minutos. A criança vai sair da cadeira e circular pelo ambiente, em clara exposição. Permitir isso em nome de uma hora, duas horas de diversão dos pais é inadmissível. (MORAES/LAUB, 2018, p. 156)

É uma maneira terrível de enxergar essa situação, mas existem realmente adultos, principalmente os sem filhos, que acreditam que não são obrigados a suportar crianças mal-educadas que não são contidas pelos pais. É verdade também que ninguém pode ser coagido e tolerar a pirraça de crianças que não conhecem limites.

Em outro trecho da resenha, há o suposto testemunho de uma mãe que não quis se identificar e que tenta justificar o fato de levar os filhos a restaurantes:

“Precisamos sair quando não temos congelados em casa. Tem dia em que a funcionária falta, chego cansada”, diz M., mãe de dois filhos que prefere não se identificar por medo de ser hostilizada nas redes sociais. “Existe uma perseguição principalmente às mães, isso fica bem claro nos grupos. Fotos são usadas como denúncia, quem leva filho pequeno para comer fora é exposto.” Ela conta que substituiu as saídas por pedidos de delivery. (MORAES/LAUB, 2018, p. 156)

Dois aspectos importantes devem ser notados nessa fala: o primeiro é o fato de que mulheres de classe alta têm filhos, mas não se preocupam em saber cuidar deles, terceirizam o trabalho, para isso contam com babás, cozinheiras, arrumadeiras, professoras, qualquer pessoa que possa ser paga para fazer o papel que a mãe não pode, ou não quer. Talvez por isso que, quando saem com as crianças, não conseguem fazer com que obedeçam e se comportem, porque não praticam essas ações em casa, não sabem lidar com as birras dos filhos. Há também aqueles pais que tentam compensar a falta física que fazem na vida dos filhos comprando-lhes presentes caros e fazendo-lhes todas as vontades.

A segunda questão importante tratada aqui é que esse texto foi publicado em 2018 e, diante da situação que passamos hoje com a pandemia do coronavírus, parece uma previsão do que viria acontecer. Assim, a voz do narrador da resenha pode ser vista como um oráculo do futuro trágico que nos afetaria com mais de quinhentas mil mortes no Brasil devido à covid 19. Com a necessidade do distanciamento social para diminuir a contaminação, a alimentação por delivery ganhou força, crianças foram impedidas de acompanhar adultos em restaurantes, supermercados, lojas, farmácias, etc. Prezando a saúde de alunos e profissionais da educação, as escolas foram fechadas, e os pais se viram na posição de terem que educar os próprios filhos, tarefa que alguns nunca haviam desempenhado. Assim, fizeram uma infeliz descoberta: eles estavam criando pequenos monstros, sem limites, sem educação, mimados e desobedientes.

A grande cadeia de casamentos é forjada de puros acasos, e quem descende do acaso nunca terá nascido privilegiado. *Inter faces et*

*urinam nascimur*⁹⁰, este não será por muito tempo o antigo suspiro pelos precários primórdios fisiológicos do tornar-se pessoa no afunilamento materno; a sentença torna-se agora axioma antropológico e lema na campanha contra nascimentos desiguais. Os acasos da procriação e os canais de nascimento são resumidos numa única contingência comum. Vir à luz é tudo. Agora ter nascido se apresenta como motivo suficiente do direito universal do nascimento, que em todo caso só se deixa dizer *expressis verbis*⁹¹ na Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 como uma “dignidade” que a todos cabe, sem exceção. [...] (SLOTTERDIJK, 2002, p. 89-90)

Embora a resenha não traga à discussão crianças de classe baixa, pois essas dificilmente saem com os pais para comer fora, devido muitas vezes às dificuldades financeiras, nesse círculo também são encontrados problemas na educação dos pequenos. Na maior parte desses núcleos, a mãe é a chefe da família e se desdobra para cuidar e sustentar os filhos, para tanto, trabalha o dia todo, a semana inteira e não consegue se dedicar à formação deles. Nesse contexto, outro problema se destaca: a maior parte das famílias são formadas por muitas crianças, os pais costumam ter três, quatro, cinco, até seis filhos, que, sem condições de receberem o mínimo necessário, tornam-se alvos fáceis para bandidos que veem nelas a típica mão-de-obra barata para o crime organizado. Triste futuro das crianças, ou são rejeitadas e ignoradas, ou são temidas e excluídas. Desse modo, a fala do fictício deputado Leopoldo do Nó faz todo sentido: “As pessoas têm que pensar antes de ter filhos” (MORAES/LAUB, 2018 p. 157). Ter filho não é somente parir, dar comida, casa, roupa, é também ser responsável por aquela vida, pela formação intelectual, pelo caráter, pelos valores, e não criar como um pet que quando cresce e o dono enjoa, abandona em qualquer lugar. Por isso a fantasiosa dificuldade, segundo o texto, em receber crianças em locais públicos, muitos estabelecimentos não estariam preparados para isso e, ainda de acordo com a resenha, arriscariam ser multados e também não disponibilizariam mais investimento para adequar esses espaços com pisos emborrachados e para servirem comida própria para criança, por exemplo. Mas o texto encerra com uma visão otimista e também um conselho: “não podemos desprezá-las. É coisa de gente sem coração.” (MORAES/LAUB, 2018, p. 156). Ainda há esperança,

⁹⁰ nascemos por entre as fezes e a urina

⁹¹ expressamente

principalmente por meio da educação, com investimentos efetivos na formação básica integral, atividades artísticas e esportivas acessíveis, acompanhamento psicológico para a família e uma grande campanha nacional de planejamento familiar e finança pessoal.

CINEMA

ESTREIAS

Curadoria de Vinicius Perez

Vinicius Perez (1990) mora em Porto Alegre e pela última década tem executado um trabalho assíduo na internet, parodiando blogs de moda, por exemplo. Produz textos sobre mídia, artes, filmes, redes sociais e fez artigos de jornalismo literário sobre temas que vão de ufologia até o Rodeio de Barretos, escreveu um híbrido de HQ/conto sobre a vida de Danton Mello, Ilustrado por sua namorada, Niece Borges, a saga conta a história de um dia na vida do irmão mais novo do Selton, com participações especiais de Fernando Meirelles, Lima Duarte e Gerald Thomas. Trabalhou em roteiros para Otto Filmes, Iconoclast e Barry Company e atualmente escreve seu primeiro romance. No *Anuário*, Perez cria uma coletânea de resenhas sobre filmes fictícios, são seis textos que narram possíveis sequências, biografias, comédia e cinema amador, todos com bom humor e muita ironia. O primeiro deles é chamado carinhosamente de Glaubio, apelido que uma menina, personagem de um filme fictício, teria dado para Glauber Rocha.

Glaubio

Glauber de Andrade Rocha (1939-1981) foi cineasta, ator e escritor brasileiro, um dos integrantes mais importantes do cinema novo⁹², com o princípio de "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", deu uma identidade nova ao cinema brasileiro, apontando um caminho para o cinema político-revolucionário e propondo um cinema alinhado à realidade socioeconômica do chamado "Terceiro Mundo". Cineasta de temperamento

⁹² Cinema novo: corrente artística nacional liderada principalmente por Rocha e grandemente influenciada pelo movimento francês Nouvelle Vague e pelo Neorealismo italiano.

polêmico, o baiano de Vitória da Conquista já sabia, aos seis anos de idade, qual seria a sua profissão. Ainda adolescente, desenvolveu uma carreira de poeta e ator. Abandonou o curso de Direito em Salvador para trabalhar como crítico de cinema e documentarista. Glauber traduziu, de modo explícito, a célebre formulação do poeta russo Vladimir Maiakóvski (1893-1930): “não existe arte revolucionária sem forma revolucionária”. O diretor foi reconhecido por se apropriar de inovações formais do cinema moderno europeu para filmar a realidade dos chamados “países subdesenvolvidos”, utilizando-se da câmera na mão, a montagem descontínua, a teatralização do espaço e da encenação, a presença cênica da natureza e o improviso do ator, incorporando-o às manifestações da cultura popular, sobretudo as religiosas, e às alegorias políticas, distanciando os filmes do cinema comercial. Atacou a linguagem clássica narrativa de Hollywood que a burguesia paulistana vinha tentando importar nas duas décadas anteriores, sobretudo pelos estúdios da Vera Cruz. Visava a um cinema de cunho nacional, em que a estética deixasse entrever a carne dilacerada do povo, sendo acusado de hermético e difícil, com um estilo que se opôs ainda à linguagem mais didática do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) que, entre outras coisas, buscava a revolução social do Brasil. Esse projeto artístico e engajado, desenvolvido por Glauber Rocha, encontra semelhanças com a concepção política-social apresentada por Laub no *Anuário*.

Antes de estrear na realização do longa-metragem (*Barravento*, 1962), premiado no Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary na Tchecoslováquia em 1964, Glauber Rocha realizou vários curtas-metragens, ao mesmo tempo que se dedicava ao cineclubismo e fundava uma produtora cinematográfica. Em 1965, Glauber Rocha participou da criação da Mapa Filmes, junto com Walter Lima Jr., tornando-se líder do movimento que pregava um cinema autenticamente nacional voltado para uma temática social e preocupado com a linguagem brasileira. No Rio de Janeiro o grupo é encabeçado por Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade, e em São Paulo por Roberto Santos. Nesse mesmo ano, Glauber foi preso com outros intelectuais, durante um protesto contra o regime militar em frente ao Hotel Glória. Em 2014, documentos revelados pela Comissão da Verdade indicaram que o governo militar pretendia

matar Glauber Rocha, que se encontrava exilado em Portugal. O relatório foi produzido pela Aeronáutica, e o descrevia como um dos líderes da esquerda brasileira, sua monitoração era feita através de entrevistas que ele concedia a publicações europeias, criticando o governo militar e a repressão promovida por ele, o regime via seus depoimentos como um ataque ao país.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) são os três filmes mais icônicos do diretor, nos quais uma crítica social feroz se alia a uma forma de filmar que pretendia podar radicalmente o estilo importado de Hollywood, pretensão compartilhada por outros cineastas do Cinema Novo. Em 1965, com *Deus e o diabo na terra do sol*, ele conquistou o Grande Prêmio no Festival de Cinema Livre da Itália e o Prêmio da Crítica no Festival Internacional de Cinema de Acapulco. Foi com *Terra em Transe* que tornou-se reconhecido, conquistando o Prêmio da Crítica do Festival de Cannes, o Prêmio Luis Buñuel na Espanha, o Grande Prêmio do Júri da Juventude de Melhor Filme do Festival Internacional de Cinema de Locarno, e o Golfinho de Ouro de melhor filme do ano, no Rio de Janeiro. *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, recebeu prêmio de melhor direção no Festival de Cannes e, outra vez, o Prêmio Luiz Buñuel na Espanha.

Seus filmes, festejados pela crítica, não tiveram êxito comercial. *Deus e o diabo na terra do sol* mostra um Brasil faminto, oprimido, injustiçado e religioso, retratado de uma forma bastante inovadora do ponto de vista estético, associando a miséria do sertão à exploração do trabalho do sertanejo e ao fervor religioso e contrapondo, nessa divisão, Deus e Diabo como forças sociais em conflito. O filme sintetiza o retrato de uma longa época de crença dos intelectuais na utopia iluminista de igualdade universal que tomou conta do mundo até os anos 1960. No enredo, Antônio das Mortes é o espelho ficcional de Glauber, personagem que mostrará ao casal Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães) que a saída da miséria não vem pelas mãos da religião (o Beato Sebastião, que encarna o messianismo nordestino) nem da violência (o cangaceiro Corisco, que submete os mais fracos). O diretor mostra que o enfrentamento da miséria não se dá pela crença no tempo mítico, circular, mas por uma saída pela tangente, tão bem sintetizada na cena final do filme, essa atmosfera é completada pela teatralidade

vinculada à literatura de cordel e baseada na improvisação dos atores. Em *Terra em transe*, fez uma crítica ao populismo, com a falsa imagem do mito salvador e as entranhas das ambições políticas. Mostra as forças sociais em conflito, desta vez no Brasil da primeira metade da década de 1960, exibindo aspectos grotescos da realidade brasileira e a distância entre política institucional e população, por causa disso teve a exibição proibida no país. As duas obras mostram que apesar de ser um cineasta controverso e incompreendido no seu tempo, vigiado tanto pela direita como pela esquerda brasileira, conseguiu demonstrar sua visão apocalíptica de um mundo em constante decadência.

[...] Para uns, o levante pressupõe um desmoronamento (do capitalismo) que termina razoavelmente bem; para outros, cede-se a um princípio catastrófico do qual se renasce de alma pura! O apocalipse é central, necessário – todos concordam. A subjetivação desaparece e, com ela, a capacidade de lutar para mudar o mundo, de se rebelar em levante não pelo prazer do gesto, mas pela urgência de uma ação transformadora. (NEGRI, 2017, p. 40-41)

Na década de 70, filmou, no Quênia, *O leão de sete cabeças*, e na Espanha *Cabeças cortadas*, que teve sua exibição no Brasil proibida pela censura até 1979. Na Universidade Columbia, em Nova York, apresentou a tese "Eztetyka do Sonho". No Chile filmou um documentário sobre os brasileiros exilados, que não foi concluído. Como jornalista, Glauber colaborou com o Pasquim, a Folha de S. Paulo e o Jornal do Brasil, entre outros, além de uma breve passagem pela televisão, no programa Abertura, da Rede Bandeirantes, em meados dos anos 1970. Publicou o romance *Riverão Suassuna* em 1977, e realizou os documentários *Di Cavalcanti* e *Jorge Amado* no cinema, sendo o primeiro filmado durante o velório do pintor Emiliano di Cavalcanti no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em outubro de 1976, e premiado em Cannes, no mesmo ano, com o prêmio Especial do Júri. O seu último filme é *A idade da terra*, de 1980, filme-testamento de quase três horas de duração. Durante a projeção, ficaria a critério do projecionista da sala de cinema decidir a ordem de exibição de cada rolo do filme, o estilo remetia às vanguardas do início do século 20 que, sem preconceitos e separação das artes, ajudaram na formação da linguagem cinematográfica. Em agosto de 1981, foi internado em Lisboa com problemas bronco-pulmonares, em coma, foi transferido para o Rio de Janeiro, onde morreu no mesmo mês.

A produção de Michel Laub é necessária e inegavelmente atual. Ele escolhe este texto justamente para resgatar os aspectos sociais criticados por Glauber Rocha, que sempre defendeu a arte como mecanismo de conscientização. O cineasta discute, por meio de seus filmes, temáticas que aparecem propositadamente no *Anuário*, a violência institucionalizada, a política segregacionista, a manipulação religiosa, a divisão de classe, a manutenção do desemprego e da pobreza, o falso moralismo, a subserviência da mulher e a hipocrisia em relação às práticas sexuais.

Impossível escrever sobre cinema sem mencionar Glauber Rocha e sua maneira única de dirigir, nesse filme inventado no texto de Vinicius Perez, o diretor aparece como amigo imaginário da personagem Fernanda, uma criança que está passando por um momento difícil: os pais estão se divorciando por discordâncias políticas, provavelmente um é de esquerda e o outro é de direita. Após assistir a um filme, a menina cria esse amigo que, como representante da esquerda, contrário ao regime militar e expositor das mazelas sociais, pode trazer sentido à vida dessa criança e claramente fazê-la tomar uma posição, ou no mínimo abrir-lhe os olhos para a realidade da vida adulta, sem arco-íris e unicórnios. Como num filme de Glauber, a menina passa a ver a vida em preto e branco, e cumprindo sua função social, o amigo: “acompanha Fernanda em suas aulas e passeios na rua, sempre apontando para mendigos e criticando a Embrafilme” (PEREZ/LAUB, 2018, p. 157)

A Embrafilme ou Empresa Brasileira de Filmes S.A. foi uma empresa de economia mista estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Foi criada através do decreto-lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969, como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima e vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura e como braço do Instituto Nacional do Cinema (INC). Enquanto existiu, sua função foi fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Enquanto viveu, a Embrafilme funcionou com um orçamento médio anual de cerca de US\$ 12 milhões, desse total, entre US\$ 8 milhões e US\$ 9 milhões (70%) eram investidos na produção de filmes. Nos anos 70 e 80, os filmes custavam entre US\$ 500 mil e US\$ 600 mil. A empresa lançava anualmente, em média, 25 filmes. A estatal ajudou a colocar no mercado mais de 200 filmes brasileiros entre 1969 e 1990. Em 1975, no auge da atuação da

Embrafilme, o Brasil chegou a ter 3.276 salas de cinema e um total de 275 milhões de ingressos vendidos. Já em 1995, sem a agência, eram 1.033 salas e 85 milhões de ingressos vendidos. Setenta por cento de suas ações eram do governo e o restante de outras entidades e sócios minoritários, entre eles o produtor Luiz Carlos Barreto. Os diretores da empresa foram os cineastas Roberto Farias, Gustavo Dahl, Celso Amorim e Carlos Augusto Machado Calil.

No final dos anos 80, houve uma forte campanha de oposição à empresa, acusada de clientelismo, desperdício e má administração. A intenção era convencer a opinião pública de que o cinema não devia ser matéria de Estado. Diversos fatores foram apontados para justificar o declínio da Embrafilme, desde a redução da capacidade de investimento do Estado brasileiro diante da crise do petróleo; a dolarização das atividades cinematográficas no país; o progresso técnico do cinema dos Estados Unidos e sua maior agressividade na conquista de mercados na América Latina; a queda brusca de público com a difusão dos aparelhos de videocassete, entre muitos outros. Foi extinta em 16 de março de 1990, sem a abertura de qualquer processo administrativo ou discussão pública que pudesse reorientar sua missão e estratégia, pelo Programa Nacional de Desestatização do governo de Fernando Collor de Mello. Quando o decreto de extinção saiu publicado, a Embrafilme estava às vésperas de lançar com muita divulgação o filme *Dias Melhores Virão*, dirigido por Cacá Diegues. Em 2009, a Confecom (Conferência Nacional de Comunicação) convocada pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva pretendia formular propostas para uma política nacional de comunicação, juntando as propostas para o setor já produzidas nos meios sindical e acadêmico. A lista incluiu a volta da estatal Embrafilme. A proposta foi rejeitada por cineastas que propuseram outras alternativas.

As funções de regulação e fiscalização da extinta Embrafilme passaram a ser feitas pela Ancine, enquanto a distribuição foi deixada para a iniciativa privada. O incentivo estatal à produção de cinema brasileiro se dava pela Lei do Audiovisual, e por editais de órgãos públicos, promovidos pela própria Ancine, pela Petrobrás e pelo BNDES. Bolsonaro sempre deixou clara sua intenção de

fechar a Ancine e regradar o cinema nacional. Usando Bruna Surfistinha⁹³ como pretexto de imoralidade, o sequioso mandatário chegou à seguinte conclusão: “Se não puder ter um filtro, vamos fechar a Ancine ou privatizá-la”. O chamado “filtro”, foi imediatamente traduzido pela classe artística como censura, um ataque no qual Bolsonaro embute o autoritarismo típico de sua composição política, análogo ao de ditadores. Em ofensiva contra a entidade, cortou 43% de fundo para produção audiovisual e a entidade ficou sem presidente após o presidente afastar Christian de Castro no final de agosto de 2019, atendendo a uma decisão judicial. Desde sua posse, o setor vive paralisação e desmonte, inclusive com alta rotatividade no cargo de titular da Secretaria Especial de Cultura. Em fevereiro de 2021, o presidente indicou para a presidência da Ancine, o pastor Edilásio Barra, natural de Belém, com uma carreira marcada por trabalhos na TV, participação em novelas, programas de auditório e atrações de coluna social, em que entrevistava celebridades, artistas e empresários. E a produtora Verônica Brendler, diretora do Festival Internacional de Cinema Cristão, que promove filmes que fomentam os “valores da família, responsabilidade social, cidadania, acessibilidade, inclusão social e sustentabilidade”.

Ainda nesse ano, a agência desocupou um andar inteiro de um prédio no Centro do Rio de Janeiro e a expectativa é que um andar no prédio da Anatel, em Brasília, seja disponibilizado para a agência. “Privatizaremos ou extinguiremos. Não pode é dinheiro público ser usado para filme pornográfico”, afirmou. Um mês depois desta declaração e inconformado com a demora para conseguir o que queria, Bolsonaro foi mais longe e ameaçou “degolar” os integrantes da Ancine. A ameaça foi completada por um gesto com as mãos sob o pescoço que representa o assassinato por meio de degola.

A maneira como o Governo tenta implodir instituições como a Ancine, demonstra os objetivos escusos e claramente repressivos contra qualquer produção artística independente, que poderia engajar seguidores e colocar em

⁹³ Filme de 2011, dirigido por Marcus Baldini que narra a biografia de uma prostituta que alcançou sucesso ao contar suas experiências em um blog.

análise as reais políticas sociais do presidente, como a manutenção de crises econômicas, a fim de impedir alguma tentativa de levante da população.

A resenha de Vinicius Perez termina com uma fala de Glauber reiterando suas convicções e alertando a criança sobre a idealização da própria infância: “aqui é Brasil, menina! E o brasileiro não tem amigo imaginário, brasileiro tem berne e bicho geográfico...” (PEREZ/LAUB, 2018, p. 157). Uma concepção dura, mas que começa a ser revelada no lar da menina a partir do divórcio dos pais e continua nas ruas ao expor problemas sociais desencadeados principalmente pela má distribuição de renda e da polarização política que se disseminou pelo país nas eleições de 2018 e que se agravou agora com a pandemia. E não apenas por isso, mas também pelo liberalismo, pela desigualdade social, e pela destruição do meio ambiente e conseqüente colapso do planeta, que fatalmente culminam em previsões apocalípticas e distópicas de um possível fim do mundo. Nesse sentido, a arte e a cultura podem convocar uma revolução através da vontade coletiva colocada em prática.

Em seguida, a tomada da palavra: no levante, a palavra corre solta. O levante é linguístico, performativo; é de fato uma passagem do dizer ao fazer, mas, sem o dizer, não há levante. Um manifesto, um escrito, uma inscrição, uma mensagem, um símbolo, uma bandeira; um simples aperto de mão para perguntar ou aprovar; ou ainda o punho fechado: são palavras. (NEGRI, 2017, p. 45)

O filme é avaliado com cinco estrelas, mostrando que o autor Vinicius Perez e, por consequência, Michel Laub, gostariam que fosse verdade uma produção como essa, que se faz necessária no momento atual e que ajudaria a população a refletir sobre a própria situação que nada se modificou desde o Cinema Novo. O resenhista fictício é Julio Canizzo, um personagem inventado que não é especialista no assunto, tipo muito comum nas redações de jornais e revistas e, principalmente, nas redes sociais, teima em analisar obras de arte sem qualquer conhecimento sobre o tema, apenas com sua irritante opinião. Nesse caso, a especialidade de Julio é o cuckolding que ele divulga em vídeos na internet, um fetiche em que uma pessoa é excitada pelo parceiro fazendo sexo com outra pessoa, com sobreposições como dominação, submissão e humilhação, que

poderiam facilmente ser transpostas para o sistema político que domina, submete e humilha o cidadão.

Faroeste caboclo 2

A fictícia sequência do filme seria baseada na música icônica do Legião Urbana, com "9'03", a canção tem uma duração incomum, escrita por Renato Russo durante uma noite na Ilha do Governador, em 1979, foi lançada no álbum *Que País É Este*, de 1987. Pela presença de palavrões, houve a necessidade de editar a canção para a aprovação pela censura federal, com uma montagem na qual se colocou um sinal sonoro sobre os palavrões. Com isso, a música foi liberada para radiodifusão. A música foi um grande sucesso, tendo sido a 24ª mais tocada em 1988. A inspiração para Russo, segundo o próprio autor, foi "Hurricane", canção de Bob Dylan presente no álbum *Desire*, de 1976, e que conta a história do boxeador Rubin Carter. Ainda sobre suas inspirações, o compositor cita "Domingo no Parque" (1968), de Gilberto Gil, Raul Seixas e a tradição oral do povo brasileiro.

O filme real *Faroeste Caboclo* é de 2013, dirigido por René Sampaio e inspirado na canção homônima, faturou 15,5 milhões em bilheteria e levou 1,4 milhão de pessoas aos cinemas em 2013. No enredo, João de Santo Cristo (Fabrício Boliveira) é um nordestino que chega a Brasília em 1987, torna-se traficante e apaixona-se por Maria Lúcia (Ísis Valverde). Ao tentar deixar o crime, é morto por um traficante rival. Diferente da música de vocação midiática, João não vai falar com o presidente, não transforma sua expiação em espetáculo, o diretor opta por um registro menos exibicionista, no qual o protagonista não busca dividir com outros sua sombria predestinação, tornando-se um herói solitário e introspectivo. Como em um *western*⁹⁴, mas que se passa em uma Brasília alienante na qual os espaços de exclusão consomem o isolamento de João em relação à amada, que mora na área nobre do plano piloto⁹⁵. A opção foi focar na história de amor ao estilo Romeu e Julieta de João de Santo Cristo e Maria Lúcia, com cenas de

⁹⁴ Western: filme caracterizado por um ambiente de faroeste, conta histórias do Velho Oeste americano.

⁹⁵ Plano piloto é o projeto vencedor do concurso nacional de 1957 que serviu de base para a construção do eixo urbano principal da capital Brasília, idealizado por Lucio Costa, tem o formato de avião.

sexo poéticas para retratar o amor pela menina linda a quem ele prometeu seu coração. Para burlar a distância social entre os dois, João sobe pelo lado de fora do prédio até o quarto de Maria, numa clara alusão à cena do balcão da tragédia shakesperiana, e antecipando o fim funesto do romance. O esperado duelo contra Jeremias (Felipe Abib) é apresentado no estilo americano de filmar, no qual a câmera corta do plano aberto direto para o close-up, mas tem um tom tipicamente brasileiro por acontecer em um campo de futebol, representando uma disputa apaixonante como a que acontece no estádio, porém aqui só termina quando um morre.

O ponto alto do filme é o ator que interpreta o protagonista. Na canção, João sofre “preconceito por causa de sua cor”, mas não é revelada a etnia do herói, entretanto, o diretor escolhe um ator inconfundivelmente negro. Em cena, o ator é enquadrado contra o sol seco e quente do Cerrado, tornando o rosto de Boliveira uma mancha preta na grande tela. Essa é a prova metafórica de que João de Santo Cristo foi marginalizado e anulado pelo *Establishment*, continuando a ser apenas uma sombra, um vulto. Ele é o pano de fundo humano que revela a seca, a miséria do povo nordestino, o poder ilimitado de políticos, a corrupção da polícia, os traficantes e a classe média consumidora de drogas. Nesse ínterim, a direção de Sampaio contorna a obviedade prevista na letra original.

A resenha de Vinícius inicia citando a oposição dos fã's, chamados de xiitas, à sequência do filme. Xiita é a pessoa que segue uma ramificação do islamismo, mas só aceita os ensinamentos de Maomé, divulgados pelo seu genro Ali por acreditar que ele é seu legítimo sucessor. Os xiitas são considerados mais tradicionalistas, e também extremistas e radicais em relação à política ou à religião. Eles conservam mais as tradições do livro sagrado e seguem à risca as antigas interpretações do Alcorão e da Sharia (Lei Islâmica). Começaram como uma facção política: literalmente "Shiat Ali", ou partido de Ali, e reivindicam o direito dele e o de seus descendentes de liderar os muçulmanos. Ali foi morto como resultado de intrigas, violência e guerras civis que marcaram seu califado, ele tinha dois filhos, Hassan e Hussein, aos quais foi negado o direito, que muitos consideravam legítimo, de suceder Ali. Por isso, fazem parte do conceito xiita o martírio e os rituais de luto. A fé xiita também é caracterizada por um elemento messiânico,

representado por religiosos e com hierarquia de clérigos que praticam uma interpretação aberta e constante dos textos islâmicos. Estima-se que hoje haja entre 120 a 170 milhões de fiéis xiitas no Irã, Iraque, Bahrein, Azerbaijão e Iêmen. O fato de o resenhista chamar os opositores ao projeto do filme de xiitas, mostra que ele os considera extremistas.

A principal queixa contra a fictícia sequência seria em relação a escolha do ator Paulo Vilhena para viver o protagonista. Com a pressão do público, o ator teria sido substituído por Dado Dollabela, outro branco, fato que não faz o menor sentido, pois não há qualquer relação com o personagem de João de Santo Cristo do primeiro filme.

Longos tratados contra a cultura do *Whitewashing*⁹⁶ brotaram aos milhares nas redes sociais: seria a classe artística brasileira incapaz de perceber a hipocrisia em escalar um ator branco e rico para uma história calcada pela questão de raça, classe, injustiça social? (PEREZ/LAUB, 2018, p.157)

Com uma ambientação moderna na qual os smartphones e os aplicativos de locomoção fazem parte da trama, algo continua igual, o personagem é pobre, fato comprovado quando ele reclama do preço do refrigerante e do táxi. O foco da sequência fílmica estaria apenas em um trecho da música:

“O boiadeiro tinha uma passagem, ia perder a viagem mas João foi lhe salvar: dizia ele ‘estou indo pra Brasília neste país lugar melhor não há... tô precisando visitar a minha filha, eu fico aqui e você foi no meu lugar’”. (PEREZ/LAUB, 2018, p. 157)

A filha do boiadeiro seria vivida pela Pablo Vittar, excelente escolha para homenagear uma comunidade cansada de sofrer humilhação e violência. Phabullo Rodrigues da Silva (1993), conhecido por seu nome artístico Pablo Vittar, é um cantor e *drag queen* brasileiro. Por causa de seu sucesso sem precedentes, tem sido creditado por influenciar o interesse do público sobre outros artistas musicais que também são *drag queens*, além de artistas trans e travestis. Também é conhecido por seu ativismo em prol dos direitos das pessoas LGBTQIA+, pelo qual, em 2019, a revista *Time* o incluiu em sua lista dos Líderes da Próxima

⁹⁶ Whitewashing: embranquecimento, no cinema principalmente, por meio de atores negros para interpretarem papéis conhecidamente de outras etnias.

Geração. Vittar foi citado pela *Forbes*, por Shannon Sims, do *The New York Times*, no *The Guardian*, e na *Veja*. Entre seus fãs, há adultos e adolescentes, gays e héteros, que veem na artista alguém para se espelhar. Suas primeiras apresentações profissionais aconteceram numa casa noturna de Uberlândia, Minas Gerais, e ele ganhou atenção na *internet* após o lançamento da canção "Open Bar", em outubro de 2015. No ano seguinte, passou a integrar o elenco do programa *Amor & Sexo*, da TV Globo, fazendo números musicais na atração durante duas temporadas. Como um exemplo de fluidez de gênero, Vittar faz aparições públicas com e sem a sua caracterização artística e expressou sua preferência pelo tratamento no pronome feminino quando está "de *drag*", mas também demonstrou indiferença em relação aos pronomes específicos de gênero usados para se dirigir a ele. Sua música é geralmente uma mistura de *pop* com gêneros variados, incluindo estilos musicais que ele cresceu ouvindo, como tecnomelody, arrocha e forró. Com 16 anos de idade, se assumiu *gay* para sua mãe que, segundo ele, nem surpresa ficou. Dois anos depois, foi aprovado para o curso de Design de Interiores da Universidade Federal de Uberlândia, que posteriormente descontinuou, devido a sua agenda de *shows*, que havia aumentado. No final de 2011, começou a publicar *covers* em um canal pessoal no YouTube. Vittar disse que sempre foi fascinado pelo "universo feminino" e passou a se interessar pela arte das *drag queens* quando foi apresentado ao *reality show RuPaul's Drag Race* por um namorado. Quando assistiu ao programa, descobriu que os artistas *drag* poderiam ser mais versáteis do que pensava o que considerou uma libertação, pois quando se "monta", externaliza coisas que não consegue falar, mas que pode transmitir por meio da maquiagem e da produção. Por influência de sua mãe, cresceu ouvindo Aretha Franklin, Donna Summer, Whitney Houston, Tina Turner, Gilberto Gil, Ney Matogrosso, Elis Regina, Alcione e Caetano Veloso. Vittar sempre afirmou que não é uma mulher trans, mas um homem *gay*, que também é uma *drag queen* e que se veste, se comporta e se inspira no que ama, se assume muito distante dessa barreira de "menino x menina", pois ela simplesmente não existe. O nome Pablló é uma "versão artística" de seu nome de batismo, Phabullo, enquanto Vittar é uma "criação própria, o artista não quis adotar um nome artístico considerado feminino e até mesmo questiona o fato de Pablló

ser considerado um nome exclusivamente masculino. Essa transformação e aceitação é possível

[...] somente graças ao sensível que bios e ethos, vida e costume, coincidem sem resto. Poder vestir-se, usar uma roupa, significa efetivamente ter um corpo que precisa de outros corpos para poder aparecer, um corpo que aparece de maneira mais autêntica e verdadeira quando se apropria daquilo que não é. E uma vida que pode ser apenas em algo alheio a si e através de outros corpos é uma vida definível somente em termos modais e não substanciais, em termos éticos e não ontológicos. (COCCIA, 2010, p. 91)

No filme, a filha moraria em um prédio simples, precário e sem porteiro. A síndica, segundo a personagem, só aparece para reclamar, representando muitos de nossos políticos que estão no cargo apenas pelo salário e projeção, sem se preocupar com as condições vividas por aqueles que os elegeram. A resenha termina afirmando que este é um “filme necessário”. Não necessário por causa do enredo ou dos atores preconceituosamente brancos contratados, mas por levantar discussões a respeito da falta de representatividades de negros em grandes produções cinematográficas e da abertura de papéis que possam ser representados por qualquer gênero, pois são atores que podem desempenhar o personagem que quiserem. E também por causa do abismo social encontrado em Brasília, formada por pessoas muito ricas pertencentes a grupos políticos, grandes conglomerados empresariais e descendentes da “nata” fundadora da cidade de um lado, e do outro lado estão os filhos e netos da mão-de-obra barata que construiu a capital, que na época era vítima de malária, mas que podia ser substituída rapidamente por um dos milhares de trabalhadores que vinham em peso para a cidade com a certeza de um emprego e a esperança de uma vida melhor. Esses homens construíram vilas ao redor da cidade que existem até hoje e se tornaram comunidades carentes reféns da criminalidade, porém nada diferente do que se vê em outros grandes centros urbanos. A capital do país é mais uma capital rica e rodeada pela miséria.

A resenha inventada é escrita pelo fictício resenhista Daniel Dornelles Filho, que embora seja citado como filho e neto de homens conhecidos no ramo, não existe. Ele só trabalha na redação porque “herdou” uma mesa, isso não quer dizer que tenha formação ou competência para trabalhar ali, representando a velha

política do coronelismo e do nepotismo no qual cargos comissionados são ocupados por indicação, com altos salários e fartas verbas de gabinete. Apesar das inúmeras críticas, o resenhista avalia com cinco estrelas o filme, talvez patrocinado pela Coca-Cola, citada no texto.

A razoabilidade do suicídio geriátrico

Dois diretores excêntricos são dirigidos nesse filme que uniria Woody Allen e Roman Polanski. O possível diretor capaz desse feito não tem o nome revelado, talvez porque ninguém poderia fazê-lo, principalmente pela maneira como os dois são reconhecidos por realizarem seus trabalhos. O enredo é clichê, dois idosos excluídos em busca de aventura em seus últimos dias de vida:

Raves na praia, albergues precários, beijos triplos: longe do provincianismo do país que os expulsou, os dois fazem de tudo para aproveitar o delírio hedonista do Velho Continente. O vilão é o próprio corpo dos idosos, que ataca os amigos com sonecas inesperadas, incontinência urinária, impotência, gengivite, artrite, cegueira temporária, perturbação e tombos no escuro. (PEREZ/LAUB, 2018, p. 158)

Allan Stewart Konigsberg, mais conhecido pelo nome artístico de Woody Allen (1935), é escritor, roteirista, cineasta, ator e músico norte-americano. Na década de 1950, escreveu piadas e roteiros para televisão e publicou várias peças curtas de humor. No início de 1960, começou a atuar como comediante de stand-up, enfatizando monólogos ao invés de piadas tradicionais e se especializando em comédias pastelão antes de passar para o material dramático. Em seus filmes, ele desenvolveu a personalidade de um intelectual, neurótico, perdedor, inquieto e inseguro, que ele insiste que é bem diferente de sua personalidade na vida real. Dirigindo, escrevendo e atuando, Allen encarna, na maioria das vezes, um judeu nova-iorquino neurótico e fracassado. Com alguns filmes otimistas e outros nem tanto, o cineasta consegue repetir os temas sem parecer repetitivo, como o judaísmo, a psicanálise e a comunicação entre casais. Dos seus mais de 40 filmes, peculiares e famosos por ilustrarem as neuroses da alta sociedade de Nova Iorque, grupo ao qual ele pertence, muitos de seus trabalhos são sobre um diretor de filmes e quase todos têm como personagem principal um escritor. Alguns dos mais conhecidos são Annie Hall (1977), Manhattan (1979), A Rosa Púrpura do

Cairo (1985), Hannah e Suas Irmãs (1986), Bullets Over Broadway (1994), Match Point (2005), Vicky Cristina Barcelona (2008), Meia-noite em Paris (2011) e Blue Jasmine (2013), sempre muito mais associados a um mercado alternativo e independente do que exatamente produtos do mercado. Allen também toca clarinete, sua ligação com a música, principalmente com o Jazz, pode ser conferida em todos os seus filmes, dos quais é responsável também pela escolha da trilha sonora. Em 2002 participou, pela primeira vez, do Festival de Cannes, onde ganhou uma Palma de Ouro pelo conjunto de sua obra. Allen também é conhecido por lançar atrizes, entre elas Mira Sorvino, que conquistou o Oscar de melhor atriz por *Mighty Aphrodite* (Poderosa Afrodite), e Emma Stone.

Rajmund Roman Liebling (1933), mais conhecido como Roman Polanski, é diretor, produtor, roteirista, e ator nascido na França. Fez filmes na Polónia, Grã-Bretanha, França e nos Estados Unidos. Devido a sua ascendência judaica, ele sentiu os efeitos da Segunda Guerra Mundial, pouco antes do início do conflito, mudou-se com os seus pais de Paris para Cracóvia, acreditando que lá estariam mais seguros, o que, infelizmente, foi o primeiro dos muitos infortúnios da sua vida. Durante a guerra, perdeu a mãe no campo de concentração de Auschwitz e seu pai esteve preso durante dois anos, no complexo de campos de concentração de Mauthausen-Gusen na Áustria, sendo um dos poucos judeus sobreviventes ao Holocausto. De origem judia, sua família acabou sendo confinada pelos nazistas no gueto judeu de Cracóvia, circulado por muros. Antes de ser preso, o pai levou o garoto até uma cerca de arame farpado, o ajudou a escapar e pagou uma família que estava livre para que cuidasse do menino. Essa infância trágica influenciou suas obras, mostrando um ambiente claustrofóbico no qual alguém parece sempre estar sendo perseguido, algumas dessas situações aparecem de forma explícita no filme *O Pianista*, de 2002. Em 1968, Polański foi para Hollywood, onde fez o *thriller* psicológico *Rosemary's Baby* (O bebê de Rosemary), mas após o brutal assassinato de sua esposa, Sharon Tate, decidiu regressar à Europa. Depois de fazer vários filmes independentes, voltou a Hollywood e em 1974, fez o lançamento do filme *Chinatown*, a reestrela parecia ser o início de uma promissora e longa carreira em Hollywood, até vir à tona as acusações de estupro contra ele.

Os dois artistas têm muitas coisas em comum, além do envolvimento profissional com a sétima arte, também na vida pessoal há semelhanças, ambos foram acusados de assédio e estupro e lançaram livros nos quais contam suas biografias. Allen Dylan Farrow, filha da atriz Mia Farrow, publicou em 1 de fevereiro de 2014 uma carta aberta no jornal *The New York Times* em que diz ter sido abusada sexualmente quando tinha 7 anos por seu pai adotivo Woody Allen. A denúncia contra ele aconteceu em agosto de 1992 e em 1993 ele foi inocentado das acusações, após 14 meses de investigação do Departamento de Polícia e Serviço Social de Nova York. O cineasta sempre negou qualquer abuso. Em sua autobiografia, ele expõe seu talento e os vários desmoronamentos de sua vida pessoal sob a ação das acusações feitas, e duas décadas depois renovadas, por Mia Farrow, Dylan e o filho Ronan. Allen dá sua versão pormenorizada dos acontecimentos deflagrados pelo seu namoro com Soon-Yi, que era filha adotiva de Mia, com quem está casado há mais de vinte anos e por quem sempre exalta sua paixão.

Polanski, por sua vez, foi preso na casa de Jack Nicholson, em 11 de março de 1977, pelo abuso sexual de Samantha Geimer, quando esta tinha somente 13 anos de idade, durante um ensaio para a revista *Vogue* no qual trabalhava como modelo. A princípio, a prisão preventiva duraria três meses, entretanto, o cineasta só esteve preso por 47 dias, tendo sido liberado após pagar fiança. Declarou-se inocente, porém, para evitar um julgamento público, ele reconheceu ter tido relações ilegais com a menor e, em troca, o juiz abandonou a acusação de estupro e firmou um acordo judicial com o consentimento da família e condenando Polanski a 90 dias de prisão. Às vésperas da audiência para homologar o acordo, o juiz reconsiderou a sentença como insuficiente e em 31 de janeiro de 1978, enquanto Polanski partia para Paris, a Justiça norte-americana lançou uma ordem de captura internacional. Em agosto de 1994, Polanski encerrou uma ação civil pagando uma indenização a Samantha Geimer. Em sua autobiografia, o cineasta se apresenta como fascinante, mal, corrupto, um gênio do cinema e, ao mesmo tempo, se revela como uma vítima do holocausto de Hitler e Charles Manson.

A resenha compara os dois artistas à uma baleia que encalha na praia para morrer, a um samurai que comete suicídio (*seppuku*⁹⁷) em nome da honra no campo de batalha e a uma locadora de filmes que foi superada pelos serviços de *streaming*⁹⁸. Diante dos grandes movimentos feministas nos quais abusos e assédios são denunciados e combatidos, a misoginia e o machismo dos dois cineastas tornaram-se ultrapassados, não cabem mais em um mundo no qual as mulheres são respeitadas e tratadas com igualdade, ou deveriam. Superados pelo tempo e por suas convicções, os dois artistas são deixados para trás por jovens talentos que vêm desbravando o cinema com roteiros inteligentes e modernos. É essa:

A extraordinária confusão que faz com que o escritor publique antes de escrever, que o público forme e transmita o que não entende, que o crítico julgue e defina o que não lê, que o leitor, enfim, deva ler aquilo que ainda não está escrito, esse movimento que confunde, antecipando-os a cada vez, todos os diversos momentos da formação da obra também os reúne na busca de uma nova unidade. Daí a riqueza e a miséria, o orgulho e a humildade, a extrema divulgação e a extrema solidão de nosso trabalho literário, que tem ao menos o mérito de não desejar nem o poder nem a glória. (BLANCHOT, 2005, p. 368)

O título do suposto filme é uma clara referência aos inúmeros escândalos que fizeram parte da vida dos dois cineastas, talvez signifique até um pedido para que aposentem o megafone e deixem de trabalhar. É razoável que após tantos anos de dedicação à sétima arte e toda intimidade a que renunciaram, eles possam se suicidar profissionalmente, mesmo em um filme que não seja um exemplo do talento dos dois, e se dedicarem à vida pessoal. A comprovação dessa aposentadoria compulsória estaria no fim do filme, quando os protagonistas encerram a história no cemitério Père-Lachaise

O Cemitério do Père-Lachaise é o maior de Paris e um dos mais famosos do mundo. A sua origem remonta ao século XII, quando o terreno estava repleto de vinhas pertencentes à Igreja. No entanto, em 1430 um comerciante adquiriu as terras e construiu uma residência pomposa, até que a propriedade passou para as

⁹⁷ Seppuku: suicídio tradicional cometido por guerreiros japoneses em batalha, durante o período medieval, como forma de morrer com honra.

⁹⁸ Streaming: plataforma de vídeos, filmes e documentários que possibilita o acesso online sem a necessidade de baixar o conteúdo.

mãos dos jesuítas no século XVII e recebeu o nome em homenagem a um dos sacerdotes católicos, François d'Aix de La Chaise (1624-1709), dito le Père La Chaise ("o padre La Chaise"), confessor do rei Luís XIV da França. Após a expulsão dos jesuítas, o terreno passou para as mãos da cidade graças a Napoleão Bonaparte, e assim foi construído o cemitério, inspirado no estilo dos jardins ingleses. A concepção do Père-Lachaise foi confiada ao arquiteto neoclássico Alexandre-Théodore Brongniart em 1803 e, desde a sua abertura, o cemitério conheceu cinco ampliações: em 1824, 1829, 1832, 1842 e 1850, passando de 17 hectares a 44 hectares. Em 21 de maio de 1804, o cemitério foi oficialmente aberto para um primeiro enterro de uma menina de cinco anos, Adélaïde Paillard de Villeneuve. Os parisienses nunca aceitavam de bom grado a necrópole, localizada distante do centro, numa zona pobre e de difícil acesso, mas esta situação mudou quando para lá foram transferidas ossadas de importantes personalidades, apaziguando as críticas da elite parisiense. Ao sul do cemitério encontra-se o Muro dos Federados, contra o qual 147 dirigentes da Comuna de Paris foram fuzilados em 28 de maio de 1871. A história do cemitério e sua influência no desenvolvimento da cidade daria outro trabalho acadêmico.

O local guarda os restos mortais de grandes nomes da literatura, filosofia, arte, entre eles, Honoré de Balzac, Oscar Wilde, Jean de La Fontaine, Raymond Roussel, Eugène Delacroix, Pierre Bourdieu, Émile-Auguste Chartier, Maria Callas, Frédéric Chopin, Jim Morrison, Édith Piaf, Gioacchino Rossini, Georges Méliès Molière, Marcel Camus, Allan Kardec. Por isso seria o ponto ideal para findar a carreira de dois grandes ícones do cinema e que conseguiram deixar suas marcas em grandes e muitos rolos de filme em grandes telas, mesmo com a neblina das vidas particulares conturbadas. Diante de tantos famosos sepultados ali, os dois ficam sozinhos, deixados para morrer em sua próxima morada.

O resenhista seria Duda Bittencourt, outra invenção de Vinícius Perez, que continua dentro dos parâmetros anteriores: opina sobre assuntos os quais não domina. O autor afirma a esse respeito: "é artista plástico, diretor, poeta, músico e ator. Meio fraco em tudo" (LAUB, 2018, p.158). Ele seria um artista que, como os dois personagens do filme, trabalha em várias vertentes artísticas, mas que, diferente de Allen e Polanski, não faz bem nenhuma delas e se sente capacitado

para dar apenas quatro estrelas ao fictício filme, certamente por ciúme, inveja e recalque pelo sucesso dos dois diretores.

Whindersson

Essa análise necessita ser iniciada pelo inventado resenhista e professor Otávio de Orvalho (clara referência a Olavo de Carvalho), caracterizado por Vinícius Perez como: “filósofo, astrólogo, PC gamer, youtuber e adorou a sutileza e o bom gosto com que os nomes dos personagens baseados em pessoas reais na série *O Mecanismo*⁹⁹ foram alterados para evitar processos” (PEREZ/LAUB, 2018, p. 159).

Olavo Luiz Pimentel de Carvalho (1947) é um polemista conservador, crítico do comunismo e dos grupos de esquerda. Estudou filosofia na PUC do Rio de Janeiro, mas nunca terminou o curso, optando pelo estudo da filosofia de forma autodidata, com foco em religiões comparadas e astrologia. Até pouco tempo atrás era tratado como uma espécie de caricatura da extrema direita e do neoconservadorismo no Brasil, mas isso mudou com a eleição de Bolsonaro para a presidência da República. Carvalho é o guru intelectual de alguns dos mais próximos assessores do presidente eleito, sendo o padrinho direto das nomeações de Ernesto Araújo para comandar o Ministério de Relações Exteriores e de Ricardo Vélez Rodríguez para o Ministério da Educação (MEC). A chamada nova direita que chegou ao poder pelas mãos de Bolsonaro, que mistura a defesa do liberalismo econômico com o conservadorismo moral, tem no filósofo brasileiro Olavo de Carvalho uma referência intelectual, mesmo que este tenha construído sua carreira sempre de costas para os círculos universitários. O desprezo parece ser recíproco nas faculdades brasileiras, onde a obra de Carvalho é praticamente ignorada ou tratada como algo sem valor científico. Critica o islamismo e o abandono de valores judaico-cristãos, acusa o presidente Luis Inacio Lula da Silva de ser o líder supremo do comunismo latino-americano, afirma que o fascismo é uma variante do

⁹⁹ *Mecanismo* (2018) é uma série brasileira com duas temporadas, criada por José Padilha e Elena Soarez, livremente inspirada nas investigações da Operação Lava Jato, estrelada por Selton Mello e Carol Abras, que fazem o papel de dois policiais investigando desvio e lavagem de dinheiro.

movimento socialista e que ideologia de gênero e descriminalização do aborto são parte de uma revolução liderada por esquerdistas e coordenada a partir do golpe militar de 1964. Suas ideias não apresentam amparo entre historiadores e especialistas, mas encontra solo fértil no neoconservadorismo brasileiro. Para esse modelo de comportamento, DIDI-HUBERMAN apresenta uma explicação:

[...] A indestrutibilidade do desejo é algo que nos faria, em plena escuridão, buscar *uma luz apesar de tudo*, por mais fraca que fosse. Para quem está perdido numa floresta em plena noite, a luz de uma estrela distante, de uma vela por trás de uma janela ou de um vaga-lume bem perto é incrivelmente bem-vinda. (2017, p. 15)

Em relação à série citada que serve de pano de fundo é, em um nível minimamente aceitável, bem familiar a todos os brasileiros: as investigações da Operação Lava Jato. Os personagens são baseados em pessoas reais e conhecidas por quem acompanha um pouco a política atual: agentes da Polícia Federal, políticos e empreiteiros envolvidos no esquema de corrupção e lavagem de dinheiro. Embora fique claro que se trata de uma adaptação, diante dos acontecimentos reais, o público se vê diante da incerteza do que é verdadeiro e o que é ficção. A série questiona o próprio objetivo da Operação que, além de combater a corrupção, permite manter no poder o que há de mais arcaico na política.

A resenha de Perez é iniciada com vários elogios a Whindersson Nunes que dá título ao fictício filme. Ele é comparado, no texto, a grandes humoristas, embora com certa ironia e para “entrar na onda” do influencer/ator:

Óia, pra não ficar com fama de velho amargo, vou dizer uma coisa. Esse menino aí, o Whindersson Nunes. Que estrela! Esse menino é um espetáculo. Há ali Buster Keaton, *vaudeville*, Costinha, Jacques Tati, teatro do absurdo... uma lista de referências. Em uma terra de diletantes como o YouTube, é bom ver um artista profissional com tanto domínio da própria obra. (PEREZ/LAUB, 2018, p. 158)

Interessante reparar nas marcas de oralidade presentes na fala do resenhista, uma tentativa de parecer popular e próximo ao público de Whinderson, que utiliza uma linguagem muito informal em suas postagens. Whindersson Nunes Batista (1995) é comediante, youtuber, cantor e ator. Ficou conhecido aos 15 anos

quando começou a gravar vídeos e postar no youtube. com o sucesso na rede, foi convidado para participar de vários stand-ups em Pernambuco, participou do filme *Os Penetras 2* (2017) e do longa *Internet - O Filme*. Seus filmes são demasiadamente clichês, cópias refilmadas de *Os trapalhões*¹⁰⁰, *Oscarito*¹⁰¹ e *Mazzaropi*¹⁰², que são deixadas de lado pelo resenhista que prefere comentar o assunto do momento: jogos virtuais, afirmando que os jovens estão mais interessados nas últimas novidades do mercado e menos em sua própria formação: “Claro, agora o professor aqui já tá sonhando que esse bando de punheteiro um dia vai parar pra ler um livro” (PEREZ/LAUB, 2018, p. 159). É uma geração toda de jovens subdesenvolvidos intelectualmente e encarcerados no mundo digital que terminam manipulados por grandes empresas do ramo e permanecem ignorantes e alienados, esses serão os futuros cidadãos votantes. O momento atual prova essa tendência, *fake news* aceitas como verdade, conspirações internacionais mirabolantes, desconsciência de classe, descrédito nas instituições e desinteresse pelo conhecimento, principalmente científico e histórico. Compartilhando essa ideia preconceituosa, o resenhista afirma:

[...] Assim como Adler em *Como ler um livro*, algum membro não completamente filho de uma égua da intelligentsia poderia escrever um *Como jogar um playzinho*, habilitando o gamer a tomar parte da grande conversação da cultura ocidental. [...] (PEREZ/LAUB, 2018, p. 159)

Escrever um livro, na opinião dele, todo “nerd” escreve, mas aprender realmente a ser um gamer, participar de torneios, ganhar prêmios, é mais difícil, requer muita habilidade, mas não inteligência. Otávio não seria um bom resenhista de não trouxesse à discussão essas questões “importantíssimas”, deixando de lado grandes estrelas, segundo ele, como Whindersson e sua “grandiosa” produção cinematográfica. Embora não seja especialista, Otávio acha imprescindível dar sua

¹⁰⁰ Os trapalhões: grupo humorístico formado por Renato Aragão, Dedé Santana, Zacarias e Mussum que ficou conhecido nas décadas de 1980 e 1990 por seus programas na televisão e protagonizou dezenas de filmes com grande sucesso de público, principalmente o infantil.

¹⁰¹ Oscarito (1906-1970) foi um ator naturalizado brasileiro, considerado um dos mais populares cômicos do Brasil, ficou conhecido pela dupla que fez com Grande Otelo, em comédias cinematográficas.

¹⁰² Mazzaropi (1912-1981) foi ator, humorista, cantor e cineasta brasileiro, seus filmes foram sucesso durante mais de trinta anos, principalmente com o personagem caipira Jeca Tatu, inspirado na obra de Monteiro Lobato.

opinião a respeito de trilhas sonoras, personagens, franquias de jogos que se parecem com filmes com alta resolução e grandes efeitos especiais.

[...] Toda vez que falamos, pressupomos que o sensível que produzimos tenha seus efeitos. Pode surpreender ou desencadear uma ação, ofender ou persuadir, aplacar a ira ou suscitar o riso: toda vez que falamos confiamos na eficácia da palavra, que, de algum modo, deve influir sobre aquele que ouve, mesmo que se devesse tratar, no pior dos casos, de um simples tomar conhecimento provocado em sua consciência. A linguagem deve sempre produzir efeitos, ter influência. A retórica (que é a ciência dos efeitos da linguagem) enquanto tal é a ciência suprema das influências. (COCCIA, 2010, p. 72)

O resenhista não produz o sensível e muito menos provoca consciência, sua opinião é prescindível e sua palavra ineficaz, um típico pseudointelectual que quer passar de moderninho e descolado por incentivar jogos de vídeo game em vez de dispensar seu tempo para tratar da sétima arte que, garantidamente, ele desconhece.

Se eu fosse você 9

A resenha trata da fictícia nona sequência do filme “Se eu fosse você” de 2006, dirigido por Daniel Filho e estrelado por Glória Pires e Tony Ramos. Foi produzida uma sequência em 2009 e havia interesse ainda em realizar uma terceira, mas a ideia foi descartada. A temática do filme não é nenhuma novidade, troca de corpos fizeram sucesso em filmes da década de 1980, como “Vice-versa” (1988) e “Tal pai, tal filho” (1987). A resenhista reitera a repetibilidade do assunto, mas, para ela, a sequência surpreenderia justamente por não trazer a troca efetiva de corpos:

Finalmente descobrem que não houve nada dessa vez, o desconforto é apenas produto de um descontentamento, um episódio dissociativo, uma negação intensa. Eles não trocaram de corpos: eles estão infelizes. Frustrados não só como casal, nem com o cônjuge, mas com eles próprios, com tudo (PEREZ/LAUB, 2018, p. 159)

O casal está descontente com o relacionamento e com a posição na qual encontra-se a vida deles. Depois de tantos anos, percebem, finalmente, que diferente do que dizia Jean-Paul Sartre: “O inferno são os outros”, a culpa do

fracasso não está no outro, mas em si mesmo e de que não adianta querer viver a vida do outro com a ilusão de que poderia ser mais feliz. É uma metáfora da vida moderna, nos casamos para nos livrarmos dos pais e nos vemos presos em relacionamentos doentios; focamos na carreira e na realização financeira e desprezamos a família; trabalhamos tanto, a vida toda, até morrer, para ter uma velhice cansada e adoecida. O cotidiano e a rotina da vida moderna nos fazem reféns em uma prisão sem muros visíveis, uma doma abstrata que nos impede de sermos realmente livres.

A resenhista fictícia é Esther Fantini:

[...] doutora em história da arte, com especialização em crítica de cinema. Publicou no New York Times, Sight & Sound e Cahiers du Cinéma, entre outros. Porém, só foi chamada quando o editor olhou com calma a equipe e exclamou: “Só tem cueca, veio! Vão me queimar vivo. Só piroco. 100% patriarquinho. Conheces alguma mina que escreve sobre cinema?”. (PEREZ/LAUB, 2018, p. 159)

Parece uma solução muito feminista, proporcionando uma posição de prestígio para uma mulher capacitada, que pode colocar abertamente sua opinião, mas, na verdade, é hipocrisia. Apesar da experiência, talento e currículo da doutora, estão mais interessados na opinião dela sobre casamento, por ela ser uma mulher e, supostamente, entender melhor a situação do filme. Uma visão misógina de uma sociedade ainda patriarcal. O título também remete a isso: o homem quer ser mulher porque acha que a vida dela é mais fácil e tranquila, enquanto que a mulher deseja ser homem para que possa ter mais liberdade e poder. Ambos frustrados com a própria condição, mas incapazes de remodelar a situação.

Fala-se da indignação como elemento de ignição de tumultos, e é verdade, mas somente depois do encontro da paixão triste do indignado com a força ontológica que vidas de luta sedimentaram. É quando o levante se realiza. E é empolgante para o militante ver que, na historicidade concreta, na imaginação produtiva, o bastão de revezamento passou das *jacqueries* camponesas à insurreição operária, dos tumultos das segundas gerações de imigrantes às ocupações dos desfavorecidos indignados. Há um conteúdo comum, uma necessidade de liberdade que vive na continuidade dos levantes: o “sopro” de um corpo que não aceita mais sofrer. (NEGRI, 2017, p. 43)

Dos seis fictícios resenhistas, Fantini é a mais preparada para opinar sobre o assunto, mas não foi escolhida por causa de sua capacidade, foi apenas para suprir a necessidade de manter uma mulher na redação. Talvez por isso, ela dê apenas três estrelas para o filme e ironiza no final: “Mal posso esperar pelo próximo” (LAUB, 2018, p. 159), deixando claro que não precisamos de mais um filme como esse. Laub, por outro lado, faz questão de dar voz e valorizar o talento feminino em grande parte do *Anuário*, fazendo desse tema um levante pessoal.

Uma câmara na mão e um potinho de margarina na cabeça

Uma câmara na mão e uma ideia na cabeça era a filosofia do Cinema Novo. Glauber Rocha é exposto na primeira resenha de Vinicius Perez, que volta a esse assunto quando finaliza seus textos. Reiterando que não há como falar de cinema sem mencionar os desbravadores da sétima arte no Brasil. O título é justamente uma alusão à concepção lendária desse novo conceito em filmagem que marcou a década de 1960. O filme fictício traz um título que referencia as propagandas de margarina nas quais famílias felizes e perfeitas tomam seu café reunidas, com tempo e muitos sorrisos, uma realidade paralela e muito diferente da vida do fictício diretor desse filme, um morador de rua. Outra questão importante é o fato de “enquadrar” a produção em um potinho que, geralmente é quadrado, fato que foge à idealização de Glauber Rocha, que era justamente de não seguir regras e acionar o improviso, suas produções não poderiam caber ou se adequar a formatos pré-estabelecidos, sem “máscaras” e sem “maquiagem”:

Para que nos tornemos absolutamente reconhecíveis, nos confundimos com algo que não nos pertence. Este é o paradoxo próprio da cosmética e de toda roupa: o fato de que uma parcela de mundo completamente estranha se torne mais próxima a nós e a nosso eu do que nosso próprio corpo. Uma porção extrínseca ao nosso corpo, feita unicamente de imagens, consegue veicular e exprimir (mais do que nosso corpo anatômico) nossa alma, sua psicologia e seu caráter. Na maquiagem, no ornamento, uma parcela de mundo nos exprime muito mais do que nosso próprio corpo anatômico. Em toda cosmética, o indivíduo habita as coisas exatamente no mesmo grau em que elas se tornam a sua forma. Na roupa, o indivíduo se torna capaz de habitar momentaneamente o mundo, de constituir-se nele, fazendo com que as coisas se tornem veículos de subjetividade. (COCCIA, 2010, p. 82)

O fictício diretor é Gerson “Lôco” Silva que “registrou vívida e detalhadamente a rotina de um grupo que havia anos chamava sua atenção: o intelectual brasileiro” (PEREZ/LAUB, 2018, p. 159), e pôde perceber a partir da criação do documentário que estes sim estão presos às regras sociais, às imposições formais. Liberdade mesmo teriam os moradores de rua como ele que, apesar de viver com o mínimo para sobreviver e à margem da sociedade, não está preso às paredes de uma casa, por exemplo, muito menos aos limites formais de quem possui um papel a ser interpretado nesse mundo regrado.

Os gestos de oscilação, de revirada, de dança de máscaras e o exercício da confusão alimentam as energias políticas do levante. Daí o ódio ao pensamento e à arte, central na guerra declarada de toda ditadura contra aquelas e aqueles que se mantêm de pé, contra aquelas e aqueles que escapam do chão pela simples força do salto. [...] (MONDZAIN, 2017, p. 58)

Há uma inversão na concepção desse documentário, é um salto figurativo, pois, em geral, são os intelectuais que costumam realizar esse tipo de produção antropológica a respeito de moradores de rua, por exemplo, como no caso de “O zero não é vazio”¹⁰³ de 2012. Vinicius Perez, ao optar por essa transposição, levanta a possibilidade de transtornar as funções e proporcionar as mesmas oportunidades e, por consequência, resultados satisfatórios, independente a qual classe social o diretor pertença. Essa reflexão é comprovada no trecho:

[...] o mendigo interrompe um escritor no meio de seu depoimento para sugerir “quem sabe fala mais difícil? Mais intelectual mesmo, não precisa disfarçar seu jeito”. Destaque para o embate entre um cineasta e o nosso diretor, o primeiro falando “é muito difícil fazer cinema no Brasil!”, e o segundo respondendo “assistir também não é fácil”. (PEREZ/LAUB, 2018, p. 159)

O resenhista questiona o fato de que esses fictícios filmes colocados aqui seriam realmente sofríveis de assistir e relembra uma questão antiga, a de que não há incentivo econômico para as artes e que produzir um filme no Brasil continua sendo cada vez mais difícil, principalmente para ideias inovadoras de produções

¹⁰³ *O zero não é vazio*: documentário de 2005, dirigido por Marcelo Masagão, reflete sobre a importância da palavra para aqueles que não encontram outra forma de expressão que não seja a escrita, acompanhando pessoas que escrevem compulsivamente em São Paulo e questionando a percepção de que ela não seja apenas uma forma de comunicação, mas também a possibilidade de modelar do vazio.

independentes e realmente necessárias, e não *Blockbusters* que buscam apenas retorno financeiro e sucesso relâmpago. As produções que conseguem financiamento costumam ter grandes equipes capacitadas que vão gerar um produto impecável tecnicamente, mas que, em conteúdo, ficam aquém, até porque não é todo dia que nasce um novo Glauber Rocha.

Talvez por isso o filme tenha apenas três estrelas, a ideia e conteúdo são interessantes, mas falta qualidade técnica. O resenhista fictício é Carlos Polavski “professor e o tema desse filme mais ou menos arranha a superfície do tema do seu doutorado, mas principalmente publica por um medo de se tornar irrelevante e ser esquecido” (PEREZ/LAUB, 2018, p. 159). Aqui a ironia diz respeito a minha humilde pessoa, o último texto do *Anuário* cita o fato de um doutorando preocupar-se em publicar sua pesquisa antes que seja esquecido. Numa premonição de um futuro menos apocalíptico que o título do Almanaque, Laub previu que uma estudante como eu veria em sua produção ferramentas para desenvolver uma pesquisa que englobasse não somente meus conhecimentos acadêmicos e literários, mas, principalmente, a urgência e necessidade de refletir as questões sociais e políticas denunciadas com maestria em todas as 160 páginas do *Anuário*.

[...] Escrever sem “escrita”, levar a literatura ao ponto de ausência em que ela desaparece, em que não precisamos mais temer seus segredos que são mentiras, esse é “o grau zero da escrita”, a neutralidade que todo escritor busca, deliberadamente ou sem o saber, e que conduz alguns ao silêncio. (BLANCHOT, 2205, p. 303)

O *Segundo caderno* poderia ser visto como os novos *Protocolos dos sábios de Sião*, os sábios seriam os autores que brincam com a autoria ao criarem resenhistas como personagens e livros como possíveis previsões de um futuro pós-apocalíptico, que, lidos em outro contexto ou em outro canal, fatalmente seriam vistos como verdadeiros e divulgados como tal. Se houvesse um levante fruto dessa aproximação seria contra as *fake News*, e poderia acontecer agora e mudar a história, diante de nossos olhos, estimulado por autores como Michel Laub, fato que não ocorreu contra *Os protocolos* e fez perecerem judeus vítimas da maior mentira inventada que se tem notícia.

NOVA JERUSALÉM

Entre o Diário e o Anuário: a Queda ecoa no Apocalipse é o resultado de quatro anos e meio de pesquisa e dedicação. Duas obras de Michel Laub analisadas sob o prisma do anacronismo de Didi-Huberman e dos conceitos de Walter Benjamin sobre materialismo histórico e messianismo. Lembrando que o curso sobre Goya e Didi-Huberman, ministrado pelo professor doutor Raúl Hector Antelo, foi fundamental para armar as tramas teóricas e estéticas dessa tese.

Início esta conclusão a partir da criação, que é um tema muito amplo: a criação do mundo, a criação do ser humano, a criação artística, a criação literária como filosofia de vida e propósito. A epígrafe desse trabalho é a Tabua de Esmeralda, considerada o texto base da alquimia, e o que é a alquimia se não a re-criação, é uma forma de alquimia quando escritores transformam palavras em livros, narrativas em literatura. A tábua cita a separação da luz e da treva, e que assim o mundo foi criado.

Do mesmo modo, o Pentateuco é inaugurado pelo Gênesis, com uma narrativa em sete dias sobre todas as criações do mundo, e no sexto dia criou-se o homem, e então todas as demais criações seriam possíveis, porque o ser humano tem, há milhares de anos, incansavelmente, criado toda e qualquer solução para suas necessidades. Assim, a arte surge da ânsia de entender as aflições individuais e coletivas que surgiram após a criação do primeiro ser humano, ela é que vai nos afetar e nos completar.

Diante dessas primeiras impressões, foi primordial perceber o ser que está à mercê da arte, o ser autor e criatura de seu tempo, não inerte, mas lançado ao porvir. Ao se mover no tempo, o ser constitui o presente e determina o futuro, e faz história. O ser deixa a posição de personagem para tornar-se autor.

O Êxodo marca justamente essa transição, o homem se liberta a fim de criar seu próprio destino. Michel Laub poderia representar esse povo Hebreu que se desvencilhou das amarras e proporcionou para si uma jornada diferente da de seus antepassados, um descendente de judeu que encontrou na criação literária uma forma de transformar sua existência. Essa concepção está presente em seu romance mais influente: *Diário da queda*, uma família, três gerações, envolta nas

consequências da perseguição nazista aos judeus, personagens presos a um ciclo desgraçado, buscam por meio da escrita, revisitar seus fantasmas e se desvencilhar do estigma antissemita. O filho, terceiro da geração e primeiro a se rebelar, reconstrói sua própria história pelo contato com as produções escritas do pai e do avô. Nesse caso, a criação literária proporcionou ao personagem estilhaçar o ciclo de repetição, o filho se levanta contra o establishment familiar e encontra um caminho diferente para uma nova jornada, como fez o povo hebreu.

O romance de Laub deixa uma reminiscência que vai se iluminar e se expandir no *Anuário Apocalipse*. O autor toma para si uma posição parecida com a de seu personagem: enquanto o filho no romance lê seus antecessores, Laub lê seus contemporâneos; enquanto o personagem se levanta contra a repetibilidade, o escritor convoca o levante; enquanto o filho transforma pai e avô em personagens de sua trajetória de mudança, Laub deixa de ser editor para tornar-se escritor, reescrevendo cada obra individual para torná-la sua.

Após inúmeras leituras e análise minuciosa do romance *Diário da queda* escrito por Michel Laub e o *Anuário Apocalipse?* editado por ele, foi possível perceber que mais que intertextualidades, encontramos um projeto artístico e literário engajado, consciente dos dramas psicológicos e sociais e da necessidade de assumir uma exegese que convoca os excluídos a se rebelarem contra o *status quo*.

Preso às pressões do mercado editorial, Laub se vê numa encruzilhada, entre escrever sobre as questões nas quais acredita e a tentativa de alcançar os leitores e vender, porque é um autor/editor que se mantém financeiramente pela escrita, com uma profissão desvalorizada e mal remunerada. Parte desse problema é do neoliberalismo, um dispositivo conectado ao Capitalismo que tenta apagar o sujeito em sua existência concreta como ser falante, substituindo-o por uma subjetividade que teima em ser contemporânea de si. Assim, viver como escritor no Brasil, mais que uma insubordinação, é uma ousadia e uma maneira de se levantar contra o *establishment* e quebrar o paradigma de que os autores que mais vendem normalmente são os que apresentam menor qualidade literária.

Ao escolher publicar os artistas no *Anuário*, Laub concorda com as ideias defendidas por eles e estas tornam-se sua própria defesa. Michel toma para si a autoria e as vozes dos artistas publicados que passam a representar apenas espectros e fantasmas pairando sobre a nova obra. Assim, o discurso de Michel Laub é um eco de todos que compõem o *Anuário*.

Analogamente, o romancista traz em *Diário da queda* um discurso, uma voz, do filho, principalmente, influenciado pelo discurso fantasmagórico de um pai doente e de um avô morto, vozes masculinas que, se não machistas, são ao menos sexistas. No *Anuário*, Laub repara essa inconveniência dando vozes a muitos representantes da sociedade, principalmente os excluídos e marginalizados, esses discursos são também dele e vêm carregados com as convicções dos autores empíricos que assinaram as obras individualmente. Ao selecionar, traduzir, editar, publicar, Laub toma para si a autoria, mesmo que ele efetivamente não admita isso, mas como estudiosa da teoria literária, devo focar também e principalmente no que não é dito. Na entrevista que realizei com o autor, além de ele dizer que divide a edição com André Conti, não assume que afinal é dele a autoria da obra.

Na introdução citei o conto de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor do Quixote* (1939), que questiona justamente a autoria, pois o texto publicado em um outro contexto, por outra pessoa, recebe novas vozes, assimila outros discursos, mesmo que o novo autor seja fictício, como no caso de Menard. Fato parecido com o que ocorre no último capítulo do *Anuário*, o *Segundo caderno* traz autores fictícios de obras de arte inventadas e com a crítica de resenhistas que não existem. Na Literatura, todas essas questões são relativizadas. Quem assina o texto não obrigatoriamente é realmente o autor. Os heterônimos de Fernando Pessoa são o melhor exemplo dessa conclusão, os poemas são assinados por Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, mas o autor é Fernando Pessoa. No *Anuário*, inúmeros artistas assinam individualmente cada obra, mas, diferentemente dos heterônimos fictícios do poeta lusitano, no Almanaque eles são empíricos. O autor é Michel Laub, como o são Fernando Pessoa e Jorge Luis Borges, e não o autor fictício Pierre Menard, e os heterônimos, também fictícios, do escritor português.

Por esse motivo, foi importante trazer para essa tese as reflexões a respeito da anacronia teorizada por Didi-Huberman que possibilita ressignificar cada obra que faz parte do *Anuário*, a partir da montagem realizada por Laub e da combinação de múltiplos pensamentos separados pelo tempo. Assim, como se pequenas fibras entrelaçassem as semelhanças aparentemente deslocadas, recompondo um novo ritmo no qual as produções artísticas se colidem, se fundem e se confundem. Portanto, os autores sobrevivem como espectros, através do desaparecimento de suas produções individuais, como efeito da montagem arquitetada por Laub. Os artistas que as criam tornam-se os primeiros interpretadores das obras, mas acontece um deslocamento na indiferença e impertinência anacrônica projetado por Michel que não somente as transforma, como também as transtorna. Nesse sentido, a história (literária) seria menos uma sucessão cronológica de avatares do que uma duração e um regime de permanências. Sob esse ponto de vista, a obra passada responde sempre em presente, ou seja, a obra responde a uma solicitação a ela lançada pelo futuro. Contra o *continuum* que vincula obras e correntes literárias por relações de influência, ruptura ou reconfiguração, o anacronismo foca a descontinuidade. À sucessão de movimentos que representam sua época, propõe os contratempos, o tempo varrido a contrapelo; ao sentido progressivo ou cíclico de ascensões e quedas, e mesmo de renascenças, paradigma vindo das ciências naturais, o anacronismo contrapõe a ideia de uma reversibilidade dos tempos. É uma nova forma de comparatismo que não procura a significação através do valor formal das imagens, ou sua adesão ao repertório, igualmente formal, das Idéias, mas de sua relação (sempre instável) com a vida, ou seja, com a expressão, as migrações e os infortúnios. O paradigma anacrônico do *Anuário* nada mais seria, nesse sentido, do que um protocolo experimental, um dispositivo textual concreto, muito atento aos pequenos pormenores, que deita um espaço comum transdisciplinar que age a duas pontas: solicita a abertura do enfoque histórico a outras disciplinas e linguagens, ao mesmo tempo em que toma emprestadas ferramentas metodológicas de outras áreas, uma vez que estamos atravessando um período de recorrência de epistemologias e poéticas da repetição.

Por outro lado, mas não contrárias, as perspectivas de Benjamin possibilitaram olhar para o passado para ressignificar o presente e orientar o futuro.

Nessa perspectiva, é possível tornar presente correlações passadas pela ação do presente, avançar olhando para trás, conhecendo a origem. Assim, Michel Laub permite, por meio de sua produção, prever um futuro baseado no agora. O escritor, além de produzir o futuro, ironiza o tempo por meio da escritura, esse momento no qual vivemos é um período no qual vemos muitos prognósticos que, baseados no *Anuário*, poderiam plausivelmente se realizarem. Nesse sentido, o Almanaque permite perceber as relações íntimas e correspondências secretas entre todas as obras de arte que o compõem e que formam afinidades eletivas num movimento suspenso de montagem e desmontagem. A origem de cada uma delas, em contato uma com a outra, forma um turbilhão que, por meio da linguagem, torna presente a escrita do ausente num gesto em direção à resistência. Assim, o presente reminescente no qual o passado não deve ser rejeitado retorna como anacronismo.

Outro conceito importante para entender os laços entre as duas obras (*Diário/Anuário*) é o Messianismo, que permite aos indivíduos nutrirem esperança no futuro. A figura mitológica de um ser que vai salvá-los e encaminhá-los ganha força diante das vicissitudes da vida e da realidade repleta de adversidades. Principalmente para os excluídos historicamente, a vinda de um Messias parece ser a única possibilidade garantida de alguma transformação. Em *Diário da queda*, qualquer tentativa de romper o messianismo esbarra no fato de que o bebê, símbolo da esperança, não nasce antes do término da narrativa. Esse rompimento vai acontecer no *Anuário*, cada obra presente no Almanaque convoca para a revolução, na qual cada indivíduo tem a chance de exercer efetivamente sua cidadania e lutar por seus direitos, e não apenas esperar um Messias para salvá-lo. Os autores por trás do *Anuário* são artistas que se levantaram contra suas próprias submissões e promoveram levantes de proletários, de escravizados, de colonizados, de cerceados. Na montagem, Laub cria um catálogo multifacetado em defesa da resistência dos socialmente desamparados e convoca a revolução.

Desse modo, em vez de o *Anuário* ser o sinal do *Apocalipse*, ele se coloca como opositor ao fim dos tempos, no qual os excluídos são levados a uma condição de prestígio, paralelo a esse movimento está *Diário da queda* que, apesar de não conseguir promover a concretização da revolução, não é uma produção desconectada do projeto literário do autor. No romance há algumas tentativas de

quebrar um ciclo de autodestruição, a concepção do bebê permite resgatar alguma fé num futuro melhor, olhar o passado para prever um futuro que não chega a se realizar, mas que promove alternativas e possibilidades: o neto é uma tela em branco, uma página nova, o futuro diante dos olhos do artista e da sociedade que vai moldar essa criatura, para tanto, é essencial manter a esperança e lutar para que as transformações necessárias ocorram para deixar a esse bebê um mundo diferente. Essas ações começam a tomar forma no *Anuário*, nele os artistas efetivamente se colocam em pé, preocupados com o presente, passam a ser sujeitos da ação em prol do futuro. Eles representam as lutas das minorias, da voz de uma sociedade que já permaneceu tempo demais calada e que deve questionar a dialética presente/passado que rodeia sua própria formação.

A temática mais importante nessa dialética é a manipulação da verdade. Os *protocolos dos sábios de Sião* possibilitaram a efetivação de guetos e campos de concentração, da mesma forma que as *fakenews* garantiram a manutenção do atual estado de exceção. O levante é necessário para quebrar essa repetição, a organização em grupos, em comunidade foi que permitiu ao ser humano viver individualmente. Esse indivíduo, junto aos seus, pode questionar leis, lutar contra a opressão, superar a marginalização e confrontar modelos políticos e econômicos vigentes, sair da condição de cidadão passivo para tornar-se sujeito das transformações.

As relações entre o *Diário* e o *Anuário* possibilitam perceber as características afins, tanto no formato, quanto na temática. Essa constatação reforça minha tese de que o Almanaque é uma produção de Michel Laub e não dos vários autores que ele seleciona. A montagem dessa obra, a organização, a defesa desses pontos de vista, remoldam todas as criações para algo novo e totalmente autoral, deixando para trás os significados que traziam individualmente, principalmente quando juntas e em contato com o leitor. No romance, a prática narrativa serve como representação metafórica da análise dos traumas. As histórias individuais de cada um dos descendentes têm um significado particular, mas que em contato tornam-se outra narrativa, a produção individual se mescla e transforma-se em uma obra com nova autoria e novo significado.

Por isso escolhi para os subtítulos os nomes dos autores empíricos, para levantar discussões sobre a autoria, estão todos ali, enumerados, lembrados, mas apenas para enfatizar que esses artistas com biografia, nascimento, produções, posições, não são os autores do *Anuário*. O autor é Michel Laub, o mesmo autor de *Diário da queda* e de outros livros e que também é editor, mera conformidade, porque no fim das contas ele não é o editor, mas o autor do Almanaque.

Diferentemente, no capítulo *Os protocolos dos sábios de Sião*, a autoria das resenhas é fictícia. Não há comprovação da autoria de *Os protocolos* e as resenhas são escritas por autores imaginários que, por sua vez, são escritas por autores empíricos e publicadas por Laub. Mesmo onde a autoria é questionada e ficcionalizada, Michel Laub torna-se autor efetivo desses textos ao organizá-los de forma que os torna além de novos, pertencentes a ele, seus.

Quando iniciei esse trabalho, o objetivo era demonstrar que há semelhanças entre *Diário da queda* e o *Anuário*, mesmo que este não tenha sido escrito efetivamente por Laub, mas no decorrer da pesquisa e das análises, o que se comprovou é que Michel Laub é o autor do *Anuário*, e não apenas seu editor. O que permite refletir sobre isso é justamente a concepção de anacronismo desenhada por Didi-Huberman, pois a atribuição errônea e o anacronismo deliberado, que são atributos também que Pierre Menard (hipotético poeta francês do século XIX de Borges) teria nos fornecido, permitem basear a leitura do *Anuário* como obra escrita pelo mesmo autor do romance *Diário da queda*.

São muitos os artistas que aparecem no *Anuário*, o que exigiu tecer alguns comentários sobre eles, uma pequena biografia, suas características, seus prêmios. Essa homenagem estratégica é justamente para discutir a importância da arte em detrimento dos artistas. Se a autoria pode ser questionada, a biografia, aparentemente, pode ser acreditada, dualidade que apenas comprova a tese de que a autoria de qualquer obra de arte pode ser questionada, principalmente se colocada anacronicamente fora de seu contexto e de sua data de produção.

A hipótese defendida nesse trabalho é a de que Michel Laub é o autor do *Anuário*, fato que pode abrir precedentes para especular a autoria de qualquer obra

de arte, seja ela literária ou não, como música, pintura, escultura, basta que algum autor decida assiná-la e republicá-la, assim como fez Borges com *Dom Quixote*. Cada um dos autores que serviram de base teórica para essa tese, a seu modo, nos forneceu instrumentos para pensar uma genealogia da repetição, que Borges, no plano ficcional, ilustrou com suas *Ficções*. É de lá que vem Foucault e sua ideia de o homem nascer e morrer no mesmo gesto fundador; de Agamben com seu vórtice temporal ou dos espectros derrideanos. Mas nenhum deles continua preso a um esquema formal e (a)histórico.

Ao juntar as narrativas do pai e do avô em *Diário da queda*, o filho também se torna autor fictício desses textos, por meio da montagem e pautado no anacronismo, o narrador é autor de seu relato, mas é também autor dos textos de seus antepassados, reconfigurados dentro da narrativa. *Os protocolos*, por exemplo não possuem autoria definida, a primeira versão seria de 1864, assinada por Maurice Joly, mas sob outro título. Um novo autor retira esses textos de seu contexto e os publica com outro título, transformando-os em uma nova obra. Nela, não apenas os textos são questionáveis, como também sua autoria. O autor não seria mais Joly, mas a pessoa que copiou e republicou. Esse encaminhamento remete a Pierre Menard e também ao *Anuário*, neste, os autores deixam de sê-lo a partir do momento em que Laub publica sua coletânea, aqui não importa mais o título, a biografia do autor que primeiro criou, mas a condição e o contexto no qual a nova obra é inserida. Isso se comprova, principalmente, pelo fato de haver tantas biografias nessa tese, que servem como referências externas para Laub na construção de uma obra na qual efetivamente a biografia não faz a menor diferença, visto que todas as produções são agora assinadas por Michel Laub, seu efetivo autor anacronicamente recontextualizado e remontado. Plágio? Não. A obra de arte deixa de ser do autor quando em contato com o público, ela é universal, por isso quando outra pessoa a toma, ela já não tinha mais um autor, ele morreu metaforicamente. A obra existe independente de sua autoria e mantém sua própria sobrevivência, num movimento circular que salienta o eterno retorno de Nietzsche.

Pela repetição cria-se a novidade e pela sobrevivência permite-se a ruptura, acentuando a contrariedade amparada em novos limiões teóricos. Ao articular a interpretação do presente a uma ancoragem no passado, adquire

importância histórica em função do presente imediato. Uma obra que não alcança seu fim, está incompleta, sempre em estado de inquietação. Decompondo o *Anuário*, é possível perceber uma insurreição perpétua, uma abertura inquieta que desaba o tempo e se dissemina pelo espaço literário. Por vezes, a monstruosidade, a anormalidade e o traumatismo chocam a fim de destruir a visão minimalista do real, ignorar o repouso alienante e tirar o indivíduo de sua zona de conforto para erguer-se. Esse é um dos objetivos do *Anuário*, como obra de arte deve desestabilizar o contemplador, destruir os pontos de vista preestabelecidos por meio de uma reflexão transformativa. Assim, as duas obras de Laub, analisadas nessa pesquisa, colocam em movimento a realidade ainda invisível para muitos, perturbam a ordem vigente, ativam uma nova visão questionadora e reivindicam uma consciência de transformação e de representação. Nesse ínterim, poderiam fazer parte do levante líderes de esquerda podados pelo radicalismo da elite de direita. Através da autenticidade da produção brasileira contestar o *status quo* e atacar a política capitalista e segregadora, numa crítica social aliada à conscientização da exploração do trabalhador e da manipulação religiosa.

Para encerrar, eu queria fazer um trabalho com representatividade, mas nunca pensei que seria relacionado ao genocídio de mais de 500 mil pessoas. Humanos que morreram de uma doença para a qual tem vacina, mas que ficaram à mercê de um governo ignorante e desumano. Muitas mães morreram, mas o pior fica para os filhos que jamais as verão novamente. Eu espero que os apoiadores desse desgoverno sintam o gosto de sangue e percebam suas mãos vermelhas, ensanguentadas, culpadas a partir do momento em que apertaram 17 nas urnas. Sei que o ódio não leva a coisas boas, que deveríamos ainda ter fé na transformação pelo amor, mas no momento é difícil não se incomodar com os milhares que votaram e assinaram, por consequência, os atestados de óbitos pela covid19. É impossível que nenhum deles sinta um mínimo de culpa e cumplicidade por crimes graves que acabaram por ser cometidos pelos próprios familiares que escolheram esse governo, muitos enganados por inúmeras mentiras. O mito viria com o cajado da morte, e enquanto Moisés guiava também com seu cajado o povo hebreu para a liberdade, o presidente nos levou aos cemitérios.

E o que isso tem relação com todo o resto? A história está se repetindo: Os *protocolos dos sábios de Sião* são as *fakenews*; o genocídio nazista de judeus se transformou no genocídio de milhões de pessoas em países carentes mal administrados e vítimas do capitalismo que permitiu apenas aos ricos permanecerem vivos ao pagar viagens a Miami somente para comprar a vacina em qualquer farmácia do rico Estados Unidos; o *Anuário* convoca ao levante que nunca tomou forma durante a Segunda Guerra mundial, o que comprova que todos temos de nos levantar agora, como suscita o Almanaque, para lutarmos por direitos, por vacina, por uma democracia efetiva, por um sistema econômico mais igualitário, pelos excluídos e marginalizados. Pela Nova Jerusalém aguardada pelos descendentes de Moisés, orientados pelo Pentateuco, nosso *Anuário*.

ANEXOS

Anexo 1

Entrevista

Michel Laub me recebeu generosamente em seu apartamento em São Paulo no dia 17 de janeiro de 2020, para uma conversa esclarecedora. Na sala de estar, com o Anuário sobre a mesa de centro:

Renata – Como lhe veio a ideia do Anuário?

Laub – o Anuário era uma ideia que eu tinha há muito tempo, de fazer uma revista cultural, fui mudando ao longo dos anos, era um outro projeto, e quando o pessoal da Todavia fundou a editora, eu tenho vários amigos que estão entre os sócios, todos eram da Companhia das Letras¹⁰⁴. Eu lembro que eles queriam no início projetos, ideias, estavam formando a editora, aí veio a ideia de fazer uma revista, era um outro projeto na verdade, que acabou virando isso, a partir das conversas que eu tive com eles, a junção de uma revista temática, ter essa ideia de que o tema fosse um tema meio do momento, que dialogasse institucionalmente com a editora, mas que não necessariamente tivesse só nomes vinculados à editora, seria uma espécie de espaço onde a editora poderia ter esse respiro, um diálogo dela com a sociedade, mas que não só fosse feito por meio dos livros que ela publica, então pareceu muito legal ali pra gente a ideia, e junto com essa ideia já surgiu o primeiro tema. Em 2018 o clima já não era tão diferente assim do que está hoje, teve a eleição no meio do caminho, inclusive ele saiu um pouco antes da eleição, a gente fez um esforço para lançar acho que em agosto ou setembro para não ser tão vinculado ao resultado da eleição. A gente começou a pedir os textos ali por janeiro, fevereiro, ninguém tinha a ideia de que o Bolsonaro ia ganhar, era muito imprevisível naquele momento, continua imprevisível até quase às vésperas, começou a mudar um pouco com a facada¹⁰⁵, que foi acho que em setembro. O *Anuário* fechou para ir para a gráfica em junho, julho, foi muito antes, realmente não tinha como prever, e aí acabou dando uma coincidência de ter essa coisa de apocalipse, apocalíptica, até algo assim que favoreceu o *Anuário*, mas

¹⁰⁴ Editora Companhia das Letras (São Paulo-1986)

¹⁰⁵ No dia 06/09/2018, Jair Bolsonaro foi esfaqueado durante campanha em Juiz de Fora.

desfavoreceu o resto da nossa vida, do país, não sei qual a sua posição, mas a minha foi de muito lamento pelo que aconteceu.

Renata – Eu sou funcionária pública, sou professora do Estado do Paraná e para nós foi péssimo, tanto o presidente quanto o governador, porque o nosso governador é o Ratinho Junior¹⁰⁶.

Laub – Que é um cara que, em comparação com o Bolsonaro, um pouco mais moderado na forma, mas no fundo é parecido.

Renata – É um capitalista, um empresário.

Laub – É.

Renata – Durante a minha pesquisa encontrei vários modelos de almanaques, que era como se chamavam no século XIX, no século XX. Você acha que ficou com alguma coisa parecida, você chegou a fazer alguma ligação entre as duas coisas? Ou você acha que não tem nada a ver?

Laub – Você sabe que não exatamente. Eu tenho uma coisa como editor, eu tinha essa experiência na Bravo¹⁰⁷, eu detestava chegar às reuniões, principalmente com o pessoal da área gráfica, eles sempre traziam referência de fora, revista de fora, “nós fizemos assim”. Eu sempre pensava “ninguém era capaz de ter uma ideia brasileira, de fazer um negócio diferente”, sempre foi muito assim. É claro que tem, eventualmente vai ter alguma coisa, a gente não está inventando a roda, até porque não é exatamente um projeto revolucionário, em termos até gráficos e tal, mas a nossa ideia sempre foi fazer, no fundo, o que a gente quer. A gente bota num formato, claro, tem uma narrativa ali no meio, uso talvez até mais a minha experiência como ficcionista, que faz isso: narrativa, do que como editor propriamente. Então, a ideia do almanaque, talvez até num projeto inicial, que eu tinha lá atrás, era de fazer uma revista mais fragmentada, com muitas notas, com cara mais de revista, e que, provavelmente, num formato desses, que não é bem de revista, que é um formato quase de livro, fica num intermediário, ela teria mais uma cara de almanaque, caso ela fosse feita daquele jeito, mas isso se perdeu há muito tempo. Ali pelos anos 2012, 2013, eu já não tinha mais a ideia de fazer aquele primeiro formato, que ra uma coisa muito fragmentada, cheia de listas.

¹⁰⁶ Carlos Roberto Massa Júnior (1981), conhecido como Ratinho Junior, é ao atual governador do Paraná, filho do apresentador Ratinho.

¹⁰⁷ A revista Bravo! começou a ser publicada em 1997, encerrou suas atividades em 2013 e desde 2016 foi relançada em formato digital.

Renata – Como eram os almanaques aqui no Brasil.

Laub – É isso aí. E como essa era uma ideia de quando eu saí da Bravo, 2005, 2006, é quase pré rede social, já tinha Orkut¹⁰⁸, mas não tinha Facebook¹⁰⁹, não tinha Twitter¹¹⁰. A coisa do fragmento ainda era uma coisa interessante, de mexer com isso e tal, mas com a internet depois ficou tão onipresente, a própria coisa das listas, ninguém aguenta mais listas, que eu acho que eu quis fazer até uma coisa meio contrária, eu fiz textos longos, que aí é zero almanaque nesse sentido.

Renata – Como editor, e publicando romances, você acha que ainda com a internet tem muita venda?

Laub – Quanto às vendas, tu tem que falar com a editora, mas nossa ideia não era muito de venda, é claro que a empresa quer venda, não é que seja uma ideia, a gente nunca esperou que isso fosse visto, por isso é quase um livro, e os livros no Brasil têm tiragem de três mil, quatro mil. O *Anuário*, eu acho que teve tiragem de cinco mil, e está aí, continua sendo vendido. Não era uma coisa por meio de um estouro de vendas, ela foi pensada de uma maneira institucional da editora, era mais um título da editora, como se fosse um livro, só que um livro um pouco mais aberto nesse sentido de respirar para ter outros autores que normalmente a editora não tem.

Renata – Inclusive com autores estrangeiros.

Laub – Exatamente. Foram discussões ao longo do processo, se ia ser só brasileiro, se ia ter estrangeiro, a gente chegou num híbrido, tem alguns poucos estrangeiros, que a gente achou legal ter, mas não são muitos, até porque é muito caro.

Renata – Traduzir e pagar?

Laub – É. E há limites até do próprio custo. Acabou saindo muito caro esse negócio, por isso tem dificuldade de viabilidade no futuro, de sair um novo, a gente não lançou um novo até por causa disso, é um projeto bem caro.

Renata – Eu compro sempre livros, e esse foi um dos mais caros.

¹⁰⁸ Orkut era uma rede social que ficou online entre 2004 e 2014.

¹⁰⁹ Facebook é uma rede social virtual existente desde 2004, fundada por Mark Zuckerberg.

¹¹⁰ Twitter é uma rede social que permite aos usuários enviar e receber atualizações pessoais de outros contatos (em textos de até 280 caracteres, conhecidos como "tweets"), foi criado em 2006 por Jack Dorsey, Evan Williams, Biz Stone e Noah Glass.

Laub – E ele é um preço subsidiado, é ruim pra todo mundo, porque é caro para o consumidor e ao mesmo tempo não é o preço que deveria ser para vender, ele deveria custar cento e cinquenta reais, coisa assim, é inviável. Então baixou. Na verdade, está subsidiado em termos, teria que ter uma venda muito grande pra compensar, muito maior do que tem, provavelmente. Se tu pensar bem são, acho que cinquenta colaboradores, cada um recebe. Tem a tinta, direito autoral, edição, papel, tem o meu trabalho, tem o trabalho da designer, tem o trabalho do pessoal da produção, da própria editora, as horas que o pessoal gasta nisso, que também eles contam, fotografia, imagem, é caro. Fazer revista é caro, isso sendo revista, é uma revista com um papel um pouco melhor, ou seja, mais caro. Essa capa é uma capa, não sei qual a gramatura, mas certamente não é a gramatura de uma capa de revista, então são essas coisas.

Renata – A escolha foi pelos autores, pintores, fotógrafos? Ou foi pela obra de cada um? Você teve acesso aos textos, por exemplo, e quis publicar? Ou você queria publicar aquele autor?

Laub – Não. O tema era o mais importante, eu já acreditava que teria uma unidade, a partir do tema a gente fez essa divisão, mais ou menos dos três grandes blocos, não sei se já tinha esse nome, mas era isso: mundos que estão acabando, mundos que acabaram, que se transformam e que estão surgindo, passado, presente, futuro. Isso já tinha desde o início, e a gente começou a encomendar coisas para as pessoas que a gente achou que podia ser. Eu conversava com cada um deles, “a gente está fazendo isso”, explicava tudo, o projeto, “o que você acha que pode nos ajudar, você tem um texto já pronto que você nunca publicou em nenhum outro lugar, ou você quer fazer um inédito?”. Pra cada um foi uma conversa diferente, com exceção de alguma coisa dos colaboradores de fora, porque, por exemplo a Zadie, era um texto que eu já tinha lido dela, e vi que isso se adequa, “dá pra gente botar isso dentro do escopo do livro, e depois fica legal, tem a Zadie que é uma super escritora”. Alguns foram assim, mas poucos na verdade, acho que foi o dela, o da Saskia, que é o negócio de machismo, do cara da Playboy. E o ensaio fotográfico dos carros, esse eu procurei, a gente procurou um ensaio fotográfico em tudo que era lugar, a gente achou esses caras, a gente pensou: “isso aqui tem a ver”, porque é a cultura do carro, já era uma pesquisa muito direcionada.

Renata – E vocês ficaram quanto tempo para montar o livro?

Laub – Uns seis meses, eu acho. Começou em janeiro e foi até julho. Uma revista, em forma de revista, sempre dá para fazer num tempo imenso ou num tempo muito curto. Tipo duas semanas, não vai ficar bom, mas um tempo de um mês, dois meses, a gente consegue uma boa qualidade. Assim como o tempo de um ano tu consegue uma boa qualidade, não necessariamente em um ano vai ficar tão melhor assim do que em seis meses. Porque o que acontece quando tu tens muito tempo é que tu dás prazos maiores, tu derrubas coisa, tu reformas, fica naquela “penteando macaco”, como se diz. Então acho que esse tempo acaba sendo bom, no fim é seis meses, mas na verdade, a edição mesmo, é uns três, quatro meses.

Renata – E agora que você terminou, você está escrevendo alguma coisa?

Laub – Eu já, sim. Estou escrevendo um livro, mas não é pra Todavia, minha editora é a Companhia, mas é um trabalho paralelo a esse, tanto é que aí eu não escrevi nada. Não queria misturar muito as coisas.

Renata – Você falou que dependia da temática, eu pesquisei os autores, inclusive aquele das fotos, o coletivo Trêma. E me parece que eles são meio de esquerda, essa era a intenção?

Laub – Não sei, acho que sim. Olha, tem o Roberto Alvim aí no meio, ele fez um negócio naquelas falsas resenhas. Enfim, na época também ele não era o que é agora, faz três, quatro anos. Ele não tinha feito a conversão dele. Não necessariamente todos são de esquerda, mas tem um viés assim. Mas, na verdade, acho que o meu critério maior era autores que fossem bons. De pessoas inteligentes, ou inusitadas, e tal. Normalmente esse pessoal, hoje dia está mais no campo da esquerda, uma coisa quase meio natural. É claro que existem intelectuais conservadores, que valem a pena, mas a maioria, vou te falar, isso é até um dado da cultura, deixa eu ver aqui se eu lembro de alguém. Eu estou vendo aqui, esse Julio Lemos é um cara que não é de esquerda, é um cara que trabalha com coisa de algoritmo, dentro do direito, ele faz um artigo sobre isso. Eu não sei se o László Krasznahorkai é de direita ou de esquerda, não estou bem certo. O Alvim hoje não é. A grande maioria, até onde eu estou vendo aqui, só esses dois não são exatamente. Mas tem outros que são pessoas com simpatia pela esquerda, mas não que a esquerda entre na obra deles como algo realmente programado. Tem pessoas mais radicais, a Claudia Rankine é uma intelectual americana que fala do

negócio do tênis, do racismo, uma escritora negra mais radical. Tem algumas assim, mas no geral acho que é isso, fica entre o centro esquerda e a esquerda, uma ou outra exceção.

Renata – Você percebe que algumas coisas se concretizaram de verdade em 2019?

Laub – Sim, sim. Isso sim, muito claramente. Mas isso eu falei na época. Não que era preciso grandes especulações, o mundo estava caminhando para isso, a gente botou isso aí, já tinha o *Brexit*, o Trump já tinha ganhado. Falando até contra mim mesmo, não precisava adivinhar, não era essa a ideia, de antecipar o futuro, como uma coisa jornalística mesmo, era uma ideia de pegar um momento e pensar o momento. É claro que quando tu pensas no momento, tu fazes coisas intuitivas, imperceptíveis para o futuro, assim como você faz resgates históricos do passado que vão ajudar a explicar aqui o presente. Isso é um pouco o que está no livro, nos três blocos. Então é isso, eu acho que se alguém fizesse alguma coisa dessas hoje, talvez não fosse tão diferente assim o resultado. Da mesma forma se tivesse feito dois, três anos antes, também não seria tão diferente, porque os grandes temas: mudança climática, queda dos parâmetros, crise da democracia representativa, preconceito, debates de gênero, de raça. Isso já estava aí há muito tempo. Nos Estados Unidos está desde os anos 90. No Brasil chegou depois, mas chegou. Então, nesse sentido não é uma novidade, é uma coisa mais de sintetizar o momento.

Renata – Porque ele é de 2018, mas é também 2019.

Laub – É, mas aí é uma questão editorial, porque como saiu no fim de 2018, não pode escrever 2018 na capa, porque tu encerras. Vira uma coisa que a livraria acabou, já foi, é uma coisa de perspectiva, e tinha um pouco dessa ideia até de movimentação para quem ia escrever. Colaborar de algum jeito que não vinculasse a coisas assim, por exemplo: ninguém fez aposta sobre a eleição, porque a gente ia sair antes da eleição. Se ganhasse o Haddad, a gente queria que isso tivesse validade, e teria mesmo assim, o Haddad ganharia e as discussões iam continuar as mesmas, ia ter os radicais de direita de um lado, crise global, crise climática, isso tudo estaria aí. Então, nesse sentido, foi calibrado para que tivesse uma duração, até porque embora uma outra coisa, assim digamos o *Brexit*, nessa época que a gente botou, já tinha acontecido, mas ainda era uma leitura que poderia ser

como uma leitura atual. Agora não é mais, porque o *Brexit* está aí. Só que é uma leitura histórica, é alguém relatando o *Brexit* do momento em que ele aconteceu, o que continua válido. É como tu vês hoje um texto de abril de 64, falando do golpe militar no Brasil, continua válido. Não datou isso, porque virou história.

Renata – No dia em que fui escrever sobre aquele texto dos indígenas lá de Santa Catarina, foi na mesma semana que morreram aqueles indígenas assassinados¹¹¹. Eu tive que tocar nesse assunto. Não tinha como não, porque de alguma maneira está muito atual.

Laub – A questão indígena no Brasil tem 500 anos. Desde a constituição de 1988 ela é muito presente. Eu fiz quartel, fiz exército em 92, a preocupação dos militares com a coisa dos Yanomamis¹¹², que era bem aquela época que estava acontecendo em 1992, quase 30 anos, já estava aí, aqueles episódios de Galdino¹¹³, e Juruna¹¹⁴ nos anos 80. Então não é novidade, e ao mesmo tempo continua aí, ficou mais grave agora, mais agudo, digamos, por causa de uma política bem específica do governo Bolsonaro que combate isso. Espero que acabe algum dia, se vier um governo ótimo, o que eu duvido, mas que venha no lugar dele, a questão continua aí, não mudou isso.

Renata – A temática é também dos excluídos: os LGBTQIA+, negros, pobres, prostitutas, indígenas. Isso foi proposital?

Laub – Sim. Tinham alguns eixos. Esse eixo do gênero, raça, identitarismo. Difícil fazer hoje uma publicação que não toque nesses assuntos. No bom sentido, é muito difícil, seria ridículo até. Então há todas essas coisas: raça, indígena, gênero, feminismo, LGBTI, isso está tudo aí. São pautas que já estavam ali e ficaram mais urgentes ainda.

Renata – Você acha que esse tipo de produção tem um público específico?

¹¹¹ No dia 01/01/2018, o professor indígena Laklãnõ-Xokleng, Marcondes Namblá, da Terra Indígena Laklãnõ, de 38 anos, formado pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), foi espancado e morto em Penha.

¹¹² A tribo Yanomami é formada por aproximadamente 35.000 indígenas que vivem em cerca de 200 a 250 aldeias na floresta amazônica, na fronteira entre Venezuela e Brasil.

¹¹³ Galdino Jesus dos Santos (1952-1997) foi um líder indígena brasileiro da etnia pataxó-hã-hã-hãe que foi à Brasília, no dia 19 de abril de 1997, para tratar de questões relativas à demarcação de terras indígenas no sul do estado da Bahia. Ele foi assassinado no mesmo ano, em Brasília, por um grupo de jovens que o queimou vivo.

¹¹⁴ Mario Juruna (1942-2002) foi um líder indígena e político brasileiro. Filiado ao Partido Democrático Trabalhista, foi o primeiro deputado federal indígena do Brasil.

Laub – Num mundo ideal, eu acho que poderia. É específico porque é intelectualizado, não é para qualquer um. Eu acho que poderia ter um público muito grande, mas, que por vários motivos hoje, não é possível ter. por vários motivos, inclusive preço, capacidade de alcance, de distribuição, de divulgação, de um monte de questões que hoje impedem. Mas eu tenho certeza de que se tu botares isso na mesa de qualquer pessoa, um estudante da USP, por exemplo, que nunca ouviu falar disso, não tem dinheiro para comprar, mas que tu pegas e entregas para ele, na casa dele, ele vai folhear, ele vai se interessar, tenho certeza. Ele vai ler alguns textos, não todos, não vai ler em ordem, mas ele não vai dizer que é ruim. Então, nesse sentido, a gente tem uma qualidade mínima que eu acho que seria capaz de interessar a um público muito, muito maior, dentro dos limites do mundo escolarizado brasileiro. Mas já é alguma coisa.

Renata – Eu leciono para o Ensino Médio, tem alguns textos ali que não daria para trabalhar com eles, que sabe na graduação.

Laub – Quantos universitários de boas faculdades. Quem não se interessaria, nem que seja para discordar. Então, o fato de ele não ter sido lido por tanta gente, ou tido tantas vendas, eu não acho que seja por falta de interesse das pessoas. São questões de mercado, que hoje são as mesmas que envolvem literatura, poesia, teatro. Teatro interessa às pessoas. Pega um guindaste, pega a pessoa da casa dela e bota numa poltrona de teatro, tem uma peça ali na frente, com atores bons, diretor bom, texto bom, ela vai gostar. Mas ela não vai ao teatro, há mil motivos ali, que não cabe a mim discutir agora.

Renata – Como foi a recepção da obra pela crítica?

Laub – Muito pouco. Não lembro nem de ler muita crítica. Acho que havia algumas notas. Acho que tem uma coisa com o fato de ser uma coisa com cara de revista. Por exemplo, a Folha¹¹⁵ não dá uma crítica de uma edição, ainda se fosse um texto de teoria, ela daria a resenha de todos, mas eu estou especulando. Não estou lá dentro da cabeça dos caras da Folha, mas eu imagino que ninguém escalou um crítico para fazer uma resenha. Isso não é visto como uma coletânea de poetas sobre o apocalipse, em forma de livro, da editora Todavia, ganharia mais

¹¹⁵ A Folha de São Paulo é o jornal de maior circulação no Brasil, fundado em 1921 por Olival Costa e Pedro Cunha.

jornais, imprensa. Como é um veículo da própria *Todavia*, começa a bater no mesmo mercado que qualquer veículo trabalha, o que é isso no fundo. Não é uma revista, uma IstoÉ, uma Veja. Elas não dão uma resenha de um número especial de uma outra revista, não existe isso. Então, eu acho que o *Anuário* é visto um pouco nesse sentido, é uma explicação que eu encontro. Existem circunstâncias também, às vezes um livro passa batido, mas enfim, nesse caso como não teve, realmente não teve, até onde eu acompanhei, muito pouco. Acho que foi abaixo até do que mereceria. Eu acredito muito na questão do formato.

Renata – As pessoas, acho que, não estão acostumadas.

Laub – É diferente. Porque se fosse da editora Abril, venderia em banca, ainda ia resistir, como suplemento da Folha, é uma coisa. É uma editora de livros que está fazendo um troço que é meio uma revista, que tem cara de livro, mas não é bem revista. É um anuário, mas anuário dá a ideia daquela coisa de fim de ano de empresa, várias coisas.

Renata – Uma coletânea de tudo de bom que teve no ano, ou ruim?

Laub – Eu acho que talvez tenha confundido, isso realmente eu estou só especulando.

Renata – Quando você procurou os autores, o que eles acharam da ideia?

Laub – Todos adoram. Todo mundo adora um veículo, eles torcem muito. Imagina se tivesse dinheiro para todo mundo fazer um desse, você pode mudar o tema, fazer outros temas, e com gente colaborando. É uma oportunidade para as pessoas colaborarem, para serem lidas, isso é bacana. Eu fui editor de revista muitos anos, as pessoas adoram.

Renata – A Isabela Figueiredo mesmo eu não conhecia e adorei.

Laub – Ela é autora de um livro muito bacana, da *Todavia*, *Caderno de memórias coloniais* (2009), vale a pena. Um baita de um romance, romance meio memória. É um espaço, todo mundo, artista, jornalista, todo mundo gosta de espaço.

Renata – Você optou por não colocar nenhum texto seu. Por quê?

Laub – Por causa disso. Eu sempre gostei, como editor, na *Bravo* eu sempre escrevi, mas quando eu virei diretor de redação, eu parei de escrever. Salvo engano, não escrevi nenhum texto, porque aí eu acho que estou competindo um pouco com os colaboradores. Deixe as pessoas falarem por elas. Eu prefiro

também a ideia de eu pautar, de dar ideias. Não que fosse proibido, mas eu achei naquele momento que eu não tinha nada muito especial para oferecer. Escrever um ensaio, pensar em alguma coisa, nessa hora eu acho mais legal encomendar dos outros. Eu posso me concentrar no dos outros.

Renata – E você tem que passar pelo crivo dos outros também?

Laub – Claro, fica essa coisa. Porque, nesse caso, vários dos textos aí eu trabalhei. Os autores mandam, nem sempre está no formato, no tom certo, enfim. Houve, em alguns deles, um processo de edição. Conversar com o autor, pedir para refazer, alguns trechos eu dava sugestão. Fica uma coisa assim, tu estás fazendo o papel do editor, daqui a pouco eu vou lá e boto um texto meu, aí a pessoa, cujo texto eu fiz um monte de reparos, vai olhar pra o meu texto e “ah, quem é esse cara?”, só para dizer. Eu acho legal essa separação.

Renata – Parte do que estou tentando defender em min há tese é que ao fazer a seleção, reedição, escolher, montar, você se torna autor também.

Laub – Eu tento até, de certo modo. É que da minha parte é muito, não gosto de falar assim, porque parece que eu estou me colocando, mas de fato. Não sou só eu, qualquer editor, principalmente editor de revista, de coletâneas. É óbvio que tem muito meu, na escolha, na escolha dos nomes. Eu não editei sozinho, é bom deixar claro que o Conti está aí também. Ele assinou o editorial também, durante todo o tempo, ele acompanhou o processo.

Renata – Mas atrás do livro está apenas o seu nome como editor¹¹⁶.

Laub – Porque os textos eu mexi, não foi ele. Mas a gente, a concepção toda ele participou. Não é que seja um projeto exclusivamente meu. Enfim, acho que nem tem muito problema, dizer ou não dizer. Só para saber que, honestamente, não era eu quem decidia fazer as coisas e fazia. Até um certo grau. Eu sempre o deixei muito a par, a gente conversava praticamente todos os dias. Durante esse período, todo dia eu ligava para ele: “tal fulano está com essa ideia”. Ele deu algumas ideias, umas coisas dele, umas sugestões.

Renata – A maioria dos textos é traduzida pela mesma pessoa, Antônio Xerxenesky. Ele é da editora?

¹¹⁶ O editorial de apresentação é escrito por André Conti e Michel Laub, mas na contracapa aparece apenas Edição de Michel Laub.

Laub – Não. Ele é escritor, escritor bom, brasileiro, novo, na verdade é porque é a questão de custos também. É um bom tradutor. Ele faz mais de um e agente conseguiu fazer um pacote. Eu não podia extrapolar muito, a gente fez uns malabarismos. Tu pegas isso aqui, por exemplo, são 164 páginas, isso é correspondente a cadernos, um caderno tem 16 páginas na gráfica, tem duas de capa, mais vários cadernos de 16 páginas, são 10 cadernos. Tu pagas por caderno, p/b é uma cor, preto e branco, é uma coisa, colorida é outra. Se tu olhares bem começa a montagem em p/b, no primeiro caderno até a página 18, o segundo caderno também é p/b vai até a 32. O terceiro caderno começa na 33, a gente aproveita para botar cor, vai até a 50, e então começa de novo p/b, é assim, lá no final a gente conseguiu botar um outro caderno de cor. São malabarismos de custo, não é que essa coisa deveria ir nesse lugar, tem que ir no caderno colorido, o caderno colorido só pode ter dois. Então decidimos botar um meio no início e um no fim, mas não bem no início e não bem no fim, para dar uma questão de ritmo, sabe, essas coisas que o editor faz. Assim como tiveram esses malabarismos de custo de página, às vezes tem malabarismo de texto também. É cara a tradução, então pegamos o mesmo, a gente faz um pacote, faz três textos em vez de um, consegue baratear um pouco o preço da página. Em vários textos aconteceu isso, algumas coisas a gente queria muito publicar, mas não conseguimos por causa do preço. Outras a gente conseguiu de graça, porque tem coisas que estavam publicadas fora. É que eu não quero dar os exemplos, mas enfim, não é legal, mas um dos textos já estava publicado fora e eu conhecia a pessoa que escreveu e eu falei pra ela, tinha uma relação até pessoal de amizade, perguntei se não queria publicar aqui com a gente, nem falei em dinheiro, a pessoa disse “tudo bem”, aí aconteceu que não precisou pagar nada. Tu vais manejando, porque se não estoura, a gente tinha um x para gastar, se fosse pagar por tudo, fazer tudo sem essa mini colaboria de custos, não daria.

Renata – Existe alguma chance de uma nova edição?

Laub – Eu espero que sim. Eu torço para que sim. É que o ano passado não deu porque eles estavam querendo patrocínio, porque realmente custou muito caro, eu acho que custou, eu posso estar muito enganado, mas acho que custou duzentos mil reais. Para a editora isso é uma paulada. Como era o primeiro ano, segundo ano da editora, eles gastaram muita coisa, agora a editora está super bem,

não precisa mais de divulgação assim. Então o que vai acontecer é que eu espero que isso vire um anuário que não é anual, vai ser um anuário que sai de três em três anos. Mas eu quero que saia, eu gostei muito de fazer. Ano passado eles falaram em conseguir patrocínio, mas não conseguiram, com a crise e tal, vamos ver, de repente esse ano. Isso, às vezes, é uma empresa, uma empresa resolve bancar, o cara gosta. Quando saiu, a editora mandou pra tudo que é dono de agência de publicidade, vai que alguém goste, porque esse preço aqui na editora é uma paulada, mas para uma empresa, resolve, um banco, uma financeira.

Renata – O *Diário da queda* é o seu romance mais famoso, foi traduzido para o alemão. Você particularmente tem uma afinidade maior com esse romance ou não?

Laub – O que acontece com esses romances é que, como o livro não é só o livro, você escreve, mas a partir daí o livro também é dos leitores, faz parte do livro a reação que causa depois de ser publicado. Então, como ele teve uma reação melhor já na época dele, ele tem quase dez anos e continua vendendo, todo trimestre vem um dinheirinho, não é assim espetacular, mas vem, às vezes a escola adota, o vestibular adotou, acho que o da UFSC adotou. Já ficou na lista dos indicados no vestibular. Essas coisas vão, não é que seja espetacular a venda, mas tem gerações mais novas que vão ler, é claro que isso vai me dando um carinho especial pelo livro, em particular nesse livro porque não é um livro que eu mudaria. Alguns outros livros eu acho que depois que passa uns anos, quando eu releio trechos, eu acho que o texto não está bom, sei lá por que, nesse caso do *Diário da queda* não tenho muito essa sensação, acho que ele continua, se eu escrevesse hoje, provavelmente estaria muito parecido. Porque a forma dele, eu acho que é a forma ideal dele, na época foi, às vezes você acerta, às vezes você erra como escritor. Nesse caso acho que eu acertei, foi um dos acertos que eu tive entre vários outros acertos e erros que eu tive na carreira. Nesse caso foi um acerto essa coisa da forma, daqueles parágrafos numerados. E o tema dele é muito atemporal, não tem nada vinculado àquele momento em que eu escrevi. É um livro que fala até do passado mais do que do presente. Nesse sentido ele não data. Se tu pensares em estudos culturais, estudos de gênero, às vezes um livro escrito que tem uma personagem mulher, mas que foi escrito trinta anos atrás por um autor branco, ele pode até datar nesse sentido e não do livro ter ficado ruim ou bom, mas dessa

autoridade de quem escreve, digamos assim. Um autor branco que escreveu sobre racismo trinta anos atrás, ele é lido diferente de um outro que não é branco. Como esse livro fala da condição judaica, também eu sou judeu, nesse sentido não data. Não é assim, daqui a cinquenta anos ninguém vai poder me acusar de nada, porque eu sou judeu, tem essa vinculação identitária que tem aspectos que eu acho bem bons às vezes, porque vincula muito, cada pessoa com sua comunidade. Às vezes a pessoa não quer ser só isso, quer ser um pouco além disso, mas tem o lado bom que é esse.

Renata – Da mesma forma que falam do Monteiro Lobato, até nas escolas não querem mais trabalhar porque dizem que tem muito preconceito, tem muito racismo?

Laub – Tem muita coisa assim e o livro continua bom. Monteiro Lobato é legal, aventura, mas tem esse problema, então hoje em dia é bem complicado para uma professora dar Monteiro Lobato na aula. Para trabalhar, ela tem que contextualizar, tem que botar os alunos na discussão, tem toda essa coisa, nesse sentido.

Renata – Você não quis mais escrever sobre a mesma temática judaica?

Laub – Não. Eu acho que ele é tão, sei lá, é uma coisa que gosto nele, se eu pensasse em escrever eu nem sei sobre o que eu escreveria em termos de judaísmo, porque me parece que eu esgotei o que eu tinha para dizer. O que é uma coisa muito boa. Talvez um dia, um outro tema mais óbvio a respeito do judaísmo, que eu poderia escrever, seria a questão Israel/Palestina. Mas isso já está muito fora, eu não estou lá, acho que teria o problema de eu estar muito distante para falar disso. Eu teria que falar como qualquer pessoa no Brasil pode falar, mas nesse caso você pode escrever um artigo para um jornal. Eu não tenho algo dentro de mim assim tão forte a ponto de justificar um romance inteiro, como eu tinha em relação à questão cultural judaica.

Renata – Além de *Diário da queda e Apocalipse*, entre as suas obras, *Longe da água* foi um dos que mais me impactou, gostei, é triste e surpreendente.

Laub – Que bom. Fico feliz. É isso que faz a gente seguir, porque a profissão de escritor, embora pareça: “ah, eu moro num apartamento bom”, eu não vivo de escrita, eu tenho que fazer quinhentas outras coisas.

Renata – É difícil viver de escrever aqui no Brasil?

Laub – Sim. E escrever às vezes tu ficas quatro anos escrevendo um livro, sozinho, prejudica tua vida familiar, prejudica um monte de coisa, você fica de mau humor por causa disso. Eu nunca fiz mestrado ou doutorado, mas eu acho que tem um certo parentesco, parar dois anos da vida, só pensar nessa coisa, tudo tem relação com aquilo, tu ficas meio chato para as outras pessoas. Eu acho que é parecido.

Renata – Eu assisti a uma entrevista sua sobre *O tribunal de quinta-feira* e eu fui ler. É um livro que eu li com os alunos durante o horário de leitura. Cada aluno lia o seu e depois a gente comentava, eles queriam saber o final, mas que final foi esse?

Laub – Lição que eu aprendi, nunca mais fazer um final aberto. Não que eu me arrependa. É impressionante como eu tinha uma ideia de como escrever esse livro. Aquilo que eu falei, o livro é a recepção, eu tinha uma ideia de que esse livro ia ser recebido de um jeito, e ele acabou sendo recebido de outro. Eu achei que o livro ia ter muito mais problema do que ele teve, com feminismo, um monte de coisa. De fato, ele teve alguns, mas até que achei válido, eu estava preparado, até queria que tivesse mais discussão, acabou não tendo tanto. Agora, essa coisa, por exemplo, do final, acabou entrando muito mais nas discussões, coisa que eu nem esperava.

Renata – Uma das minhas ideias também é que há coisas no *Anuário* que fazem relação com o *Diário da queda*. Você concorda com isso?

Laub – Não é que seja exatamente proposital, mas questões assim, o *Anuário* fala de apocalipse, tem essa coisa dos mundos que estão terminando e começando, tem um choque entre coisas, no campo cultural a gente diz que tem esse choque, choque de mundos passados e presentes dentro da cultura, sempre evoca questões de tolerância, de memória, memória histórica, choque de visões de mundo diferentes, isso está muito no *Diário da queda*, nesse sentido. Tem aquela coisa de uma reportagem sobre ditadura, esse tema sim, mas isso não foi eu que inventei. Qualquer pedacinho da guerra, Holocausto, genocídio, e fazer uma comparação disso com o que aconteceu aqui no Brasil durante o regime militar, obviamente tem uma relação, ou lá com a aldeia indígena, ou com a mulher que escreve sobre o racismo. Tem por exemplo o texto *Rostos em um rosto* que é esse aí. Então, obviamente que sim, tem uma relação. Eu sei que as pessoas sabem

que eu sou judeu, que escrevi o *Diário da queda*, tem meio cultural para isso, claro que de algum modo sim. Não é que eu comecei a editar esse negócio pensando ali tem que ter um texto sobre a Palestina, não é isso, mas conversando com a Lina, que é a escritora, eu vi o que ela tinha já pronto, ela tinha um outro ensaio, não lembro o que era, era uma outra coisa bem interessante, só que era muito longo. Aí ela falou que tinha esse também sobre uma visita à Palestina. Eu achei “nossa, isso é o que a gente quer”, é ótimo, fronteiras, e é uma coisa pessoal. Quando ela me falou disso, não precisou nem mostrar, aí já deu um clique. Claro que tem a ver naturalmente com a influência que eu tenho já de falar desse tema, acho que funciona assim.

Renata – Quem é de literatura não gosta muito de vincular a obra com a vida do autor, não precisa ter essa obrigatoriedade, mas acho que no seu caso é justamente essa questão de ser judeu, de poder falar de algo que é seu também, de ter, de alguma forma, poder sobre isso?

Laub – É que na literatura, isso no começo até foi uma experiência que eu vi que não era a mesma dos outros. Eu vou me convencendo ao longo dos anos que são coisas diferentes, uma coisa é botar a sua vida no livro, outra é botar o que é seu, não é sem importância. Ninguém escolhe escrever sem ter uma questão, alguma questão ali me incomoda, se não, eu não vou escolher por escolher, não funciona assim. Não vai ser uma encomenda da tv Globo, por exemplo, para escrever um roteiro para uma minissérie ou de um cineasta, porque o tema não é da pessoa, mas mesmo nesse caso, colocaria coisas minhas no meio de algum jeito. Não que essas coisas signifiquem fatos que aconteceram ao longo da minha vida, essa que é a confusão. É óbvio que, no caso do *Tribunal*, tem praticamente zero, tu leste o livro, algum episódio ou outro, a coisa lá da AIDS nos anos 80, do cara ver aquilo na televisão e ficar com medo, isso de fato, isso eu lembro, aconteceu comigo, milhares de pessoas tinham medo de passar por isso. Mas o livro não é só isso, esse episódio especificamente. A coisa geral de tu olhares para o mundo de hoje, que é essa coisa desse personagem, que é um ser masculino de meia idade, que teve algum poder na vida e está vendo isso se desmoronar e, ao mesmo tempo, lamenta um pouco, mas sabe também que é um processo histórico natural.

Renata – O fato de ficar com uma mulher mais nova ajuda?

Laub – Mas até nisso, ele vê um pouco o ridículo da situação, ele aproveita, mas ele tira um pouco de sarro dele mesmo. Isso é uma coisa que eu estou vendo no mundo, mas eu não tenho uma namorada de vinte anos, nem sou publicitário, nem fui demitido, nem era rico, nem passei por nada do que ele passou nas redes, não tive uma ex-mulher vingativa, nunca tive nada disso. Então é claro que tudo são situações narrativas que tu botas para falar o que tu quiseres, isso é literatura.

Anexo 2

Entrevista

Renato Parada, generosamente, responde-me algumas perguntas relacionadas ao seu trabalho sobre os *incels*:

Renata – Quem são esses homens nas fotos?

Parada – Essas pessoas nas fotos são imagens que achei nos grupos de discussões dos *Incels*, são tanto imagens de homens famosos e também de anônimos e desconhecidos. Os homens famosos aqui têm alteração, eles ficam do jeito que eles são para um jeito mais feio, e tem o inverso, os desconhecidos como eles são e do jeito mais bonito na visão deles. Porque eles acham que a tragédia da vida deles poderia ser evitada por alguns centímetros de diferença no nariz, no queixo, é uma relação com a imagem muito forte, eles acham que a vida deles está fadada ao fracasso por causa da questão da aparência deles. Essa era uma coisa muito forte que tinha nessas listas de discussões do submundo da internet dos *Incels*. Sempre me chamou atenção como apareciam essas imagens, tanto deles, e essa comparação do que eles acham que é um homem de sucesso e a situação deles, eles sempre ficam tentando mostrar a discrepância disso, e uma coisa de ficar denegrindo, é meio uma coisa muito comum nesses grupos que eu achei como imagem que poderia definir um pouco.

Renata – São fotos que você mesmo tirou?

Parada – Então essas fotos que eu peguei tem gente famosa tanto como anônimos, eu não tirei nenhuma dessas fotos, essas fotos foram tiradas de todas essas discussões.

Renata – Há alguma manipulação nessas fotos?

Parada – Sim. Elas estão em duplas, então sempre tem alguma manipulação, a manipulação era baseada nisso, nessa coisa deles de que a diferença deles, os *Incels*, para os *chads*, que é como se fosse um macho alfa, a diferença é de apenas alguns centímetros, eles ficam comparando um com o outro isso, e essa manipulação que tem nas imagens é relacionada a isso.

Renata – Como foi o processo de criação dessa imagem?

Parada – O processo de criação dessa imagem foi eu ficar navegando nessas discussões deles, eu tinha que fazer uma apresentação visual desse

universo, então eu fiquei colecionando essas imagens, depois eu fui cortando, editando, selecionando, colocando lado a lado para fazer essa primeira página.

Renata – Por que homens?

Parada – Porque *Incel*s é basicamente um universo masculino como eles definem, eles são um grupo bastante misógino, eles consideram que a desgraça deles no mundo tem culpa nas mulheres, então o grupo é extremamente misógino, por isso que só tem homens, porque é o universo deles.

Renata – De onde você retirou essas informações? São informações verídicas?

Parada – Tirei informações desses mesmos grupos, peguei as fotografias, se essas informações são verídicas eu não consigo saber, eu acho que não, porque não tem a fonte delas, mas algumas são pesquisas mesmo do *Facebook* e pesquisa de coisas da internet e não sei se é verídico isso, mas é um instrumento que eles usam para supostamente comprovar as teorias malucas deles.

Renata – Por que em inglês?

Parada – Estão em inglês porque não tinha em português, eu não consegui ter acesso aos grupos aqui no Brasil, então eu achei com mais facilidade essas coisas na internet em sites americanos.

Renata – Como foi o processo de escolha e montagem de imagens para essa página?

Parada – O processo de escolha foi tentar resumir um pouco como funciona o processo de pensamento distorcido deles e como eles usam essa lógica para reafirmar isso.

Renata – Qual a intenção dessa montagem?

Parada – A intenção dessa montagem nessa terceira página foi um pouco de mostrar uma coisa poluída, eu queria fazer uma coisa poluída, que tivesse um pouco os ícones assim do que representa esse universo e como ele é confuso, como é repetitivo, como tem a coisa da comparação, como tem a coisa da crítica das pessoas que eles acham feias, em situações de humilhação, gente rindo deles, tem algumas frases: *You're a loser!*, *You can't have it*. Então foi um pouco essa intenção.

Renata – Por que essas escolhas especificamente? Como foi o processo de montagem?

Parada – É porque eu acho que iria resumir bem assim no que eu vi no geral, porque eu vi mais coisa, eu salvei muito mais, e aí eu fui editando isso, e o processo foi um pouco esse.

Renata – Essas fotos são aleatórias?

Parada – Eu acho que todas as fotos têm um pouco de aleatoriedade em todas as páginas, mas claro que tem uma certa sequência, e essa última página é tipo um fechamento, então essas fotos sim, elas são um pouco aleatórias, mas elas continuam, são fotos que eu captei nesses grupos.

Renata – Quem são essas pessoas? Você as conhece?

Parada – Eu não conheço essas pessoas, eu não tenho a menor ideia de quem elas sejam, só sei que são figuras que se repetiam bastante lá e eles usavam assim tipo um meme deles, eu não conheço ninguém.

Renata – Como foi o processo de escolha dessas únicas duas fotos de pessoas se abraçando?

Parada – Eu cheguei a ver algumas matérias de *ex-incels* que são pessoas que conseguiram ter um tipo de afeto com outras pessoas e saíram desse círculo vicioso de ficar se auto-denegrindo, de ficar culpando sempre o mundo e as mulheres pela situação deles, essas últimas imagens é como se fosse apontando para um caminho de saída dessa roda que eles ficam girando, claro que a imagem da esquerda é um homem abraçando uma boneca, é uma coisa da autoestima deles, continua mesmo que exista esses *ex-incels*, o grupo maior continua ironizando a situação deles.

Renata – Por que a escolha desse assunto: os celibatários involuntários?

Parada – Essa escolha não foi minha, foi do editor do Anuário, que foi o Michel Laub, e ele me convidou para fazer esse ensaio visual e esse era o tema, não foi um tema que eu escolhi. Talvez ele tenha me escolhido por eu ser fotógrafo, talvez conseguisse resumir um pouco visualmente esse universo e confesso que foi bem difícil para mim fazer isso, porque é esse submundo da internet, então é muito ruído, é muito pesado, meio horrível de ficar consumindo essa coisa, e é um conteúdo meio infinito, você dá um *scroll* nessas listas de discussões e não tem fim. Então foi meio difícil saber como mostrar visualmente esse universo, demorei para chegar nessa coisa que é meio aleatória, difícil de entender, mas você vai vendo alguns símbolos, algumas coisas, você vai entendendo um pouquinho

melhor como é o pensamento desse pessoal, e eu acho talvez que o editor tenha pensado nisso, uma maneira de comunicar o outro, o tema do Anuário é o apocalipse, sei lá, o fim das coisas assim, então talvez ele possa responder um pouco melhor isso.

E eu estava vendo aqui o texto final que tem junto com as imagens, talvez possa te responder algumas questões, eu vou até ler pra você: “Sigla para *‘involuntary celibates’* (celibatários involuntários), os chamados incels ficaram conhecidos mundialmente ao serem citados por Alek Minassian, que matou dez pessoas em Toronto no início de 2018.” Foi um assassinato em massa como os que acontecem muito nos Estados Unidos. Ele gritava coisas que era no universo dos *InceIs*, ele citou essa expressão, que foi essa credibilidade que era muito do submundo da internet. “Para compor um ensaio sobre o que define como ‘tragédia da submissão da ideologia às necessidades de pertencimento’, o fotógrafo Renato Parada pesquisou esse vasto e multifacetado universo, que engloba os extremos de misoginia, ressentimento e violência a manifestações adolescentes e autoirônicas sobre a distribuição de afeto no mundo contemporâneo”, e no caso aqui, a dificuldade dessas pessoas de distribuírem ou receberem afeto, uma coisa meio apocalíptica mesmo, pensar essa relação de afeto deles e totalmente destrutiva. “As imagens aqui publicadas são de integrantes do movimento e de pessoas aleatórias usadas em memes e discussões online”. Então eu acho que é basicamente isso.

OBRAS DO AUTOR

LAUB, Michel. **Não depois do que aconteceu**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1998.

LAUB, Michel. **Música anterior**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LAUB, Michel. **Longe da água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LAUB, Michel. **O gato diz adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LAUB, Michel. **Diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LAUB, Michel. **A maçã envenenada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LAUB, Michel. **Tribunal de quinta-feira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

OBRAS SOBRE O AUTOR

ALMEIDA, Pamella Terezinha Souza de Oliveira Costa. **Ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais: o retorno do autor e a autoficção na literatura brasileira contemporânea**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

ASSIS, Laura; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Narrando a queda: temporalidade e trauma em um romance de Michel Laub**. Revista Graphos, vol. 15, n. 2, 2013. UFPB/PPGL.

AZEVEDO, Mônica Klen de. **O narrador de *Diário da queda*, de Michel Laub, e a representação da memória na narrativa contemporânea**. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

BALAN, Bruna Anselmo Oliveira; SANCHES, Elisabete Ferraz. **Uma análise de três gerações em *Diário da Queda***. *Psic. Rev. São Paulo*, volume 24, n. 2, p. 279-288, 2015.

BEAUREPAIRE, Luiz Guilherme de. **Resenha: *Diário da queda***. Data: 08 agosto de 2016 (Atualizado: 08 de agosto de 2016). Acesso 01/08/2019: <https://www.bonslivrosparaler.com.br/livros/resenhas/diario-da-queda/176>

BIANCHI, Bruno Jesus. **Ética e estética na (auto)ficção de Michel Laub e Imre Kertész**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2017.

BORN, Barbara. **Papo rápido com Michel Laub**. 15ª Jornada Nacional de Literatura – Entrevistas. 30 de agosto de 2013. Acesso em: acesso 01/08/2019 <http://nexjor.com.br/nexjornada/papo-rapido-com-michel-laub/>

BRENDLER, Guilherme. **Michel Laub se rende ao judaísmo pela primeira vez**. Folha de São Paulo, São Paulo. 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/890674-michel-laub-se-rende-ao-judaismo-pela-primeira-vez.shtml> Acesso em: 29/05/ 2016.

CHIARELLI, Stefania. **Resenha de '*Diário da queda*', de Michel Laub**. 02/04/2011. Acesso em: 01/08/2019. <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-diario-da-queda-de-michel-laub-372455.html>

DIAS, Cláudia Aparecida Dans. **A Autoficção em O *Diário da queda*, de Michel Laub**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2016.

DIAS, Felício Laurindo. **Considerações sobre uma teoria em ruínas: o olhar trágico na ficção de Michel Laub**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

DIAS, Felício Laurindo; OLIVEIRA, Paulo César. **Entrevista com Michel Laub**. *Revista Soelettas*, n. 25, p. 229-240, jan./jun. 2013b.

FERREIRA, Alice Cardoso. **Casa da linguagem: identidades arruinadas e a literatura judaico-brasileira no século XXI**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

FREY, Luisa. **Tudo num romance é autobiográfico**. Entrevista. DW, 15/10/2013c. Disponível em: <http://www.dw.com/pt/tudo-num-livro-%C3%A9-autobiogr%C3%A1fico-diz-michel-laub/a-17158067> Acesso em 01/08/2019.

FRIGHETTO, Gisele Novaes. **Contradições do contemporâneo: a memória, o nacional e o universal em *O sol se põe em São Paulo* e *Diário da queda***. Tese apresentada ao programa de pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

LIMA, Christini R. de. **Entre a voz usurpada e a febre por contar: o sobrevivente como testemunha nas obras de Moacyr Scliar e de Michel Laub**. WebMosaica, v.7, n.2, p. 38-62, jul./dez. 2015.

LIMA, Leila Aparecida Cardoso De Freitas. **O narrador protagonista em Michel Laub: O diário da queda da maçã envenenada**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de concentração: Estudos Literários) do campus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Três Lagoas, 2016.

LOPES, Giovana dos Santos. **Autoficção e outras modalidades híbridas em romances de Chico Buarque e Michel Laub**. Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2017.

LOPES, Luiz. **Michel Laub: literatura, memória, esquecimento**. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Estudos Linguísticos e literários. n. 49, JAN-JUL/2014, Salvador. p. 24-38.

MACIEL, Nahima. Livro de Michel Laub reflete a herança do Holocausto. postado em 12/04/2011. Acesso 01/08/2019. <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e->

arte/2011/04/12/interna_diversao_arte,247402/livro-de-michel-laub-reflete-a-heranca-do-holocausto.shtml 01/08/2019

MENDA, Leniza K. **Diário da Queda: a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade**. WebMosaica, v.5, n.2, p. 20-30, jul./dez. 2013.

MENEZES, Jessica Sabrina de Oliveira. **A Chave de casa, de Tatiana Salem Levy, e Diário Da Queda, de Michel Laub: Notas da inscrição do judaísmo da literatura brasileira contemporânea**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2013.

MUNSBURG, Gabriel Felipe Pautz. **Narrativas do inenarrável: memória e escrita em Passo de caranguejo, de Günter Grass, e Diário da queda, de Michel Laub**. Dissertação de Mestrado em Estudos da Literatura: Teoria, Crítica e Comparatismo, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

PEREIRA, Luciano da Motta. **Ruptura e crise da figura paterna em Diário da queda e Lavoura arcaica**. Anais do VII SAPPIL – Estudos de Literatura, UFF, n. 1, 2016. p. 435-450.

PEREIRA, Rogério. **Merecido descanso**. abril 2011 / Entrevistas. <http://rascunho.com.br/merecido-descanso/> Acesso 01/08/2019.

SANTOS, Bárbara Lúiza Vilaça dos. **Páginas da memória: A escrita do trauma em Diário da queda, de Michel Laub**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018.

SEBASTIÃO, Alex Keine de Almeida. **Memória, trauma e escrita em Diário da queda, de Michel Laub**. Memória e Testemunho – Março de 2016 – ISSN 1679-849X. p. 3-16. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/index>

SILVA, Vera Lopes da. **O escritor como objeto de si: uma vertente na literatura contemporânea**. Doutorado em Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

SOBOTA, Guilherme. **Entrevista: Michel Laub**. Biblioteca Pública do Paraná. Acesso em: 01/08/2019. <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=202>

TORRES, Bolívar. **Memória em cacos: conversa com Michel Laub**. Entrevista. Revista Literal, n. 4, jan. p. 136-139, 2013a.

Viana, Marcelo Andrade. **Ressonâncias do trágico no campo contemporâneo: uma leitura a partir de *Diário da queda*, de Michel Laub**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017.

WERNECK, Paulo. **Diário da queda é “jogo de memória” entre Auschwitz e Alzheimer**. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 mar. 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1903201121.htm>. Acesso em: 20/06/2016.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum**. Tradução Flávia Costa e Mercedes Ruvituso. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **Categorias italianas: estudos de poética e literatura**. Tradução Carlos Eduardo Schimidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Tradução das passagens e citações em latim Fernando Coelho. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Tradução Antonio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**. Tradução Andrea Santurbano e Patricia Peterle. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALBERCA, Manuel. **¿Existe la autoficción hispanoamericana?**. Cuadernos del Cilha, nº 7/8, 2006. p. 225-226

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979)

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago**. Revista de Antropofagia, Ano I, No. I, maio de 1928.

ANTELO, Raúl. A história não é feita de tradições. O estudo é pura e explosiva sobrevivência. In: **Humanidades em questão: abordagens e discussões**. Organizadores Júlio Cesar Valladão Diniz e Karl Erik Shøllhammer (orgs. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2018. (p. 15-26)

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARENDT, Hannah. **Nós, os Refugiados**. Tradução Ricardo Santos. Universidade da Beira Interior. Covilhã: LusoSofia press, 2013.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Tradução Mario Laranjeira. Revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. Seleção e apresentação Willi Bolle. Tradução Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (et al). São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: obras escolhidas volume 2**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRASIL. Lei no 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 16 jul. 1990.

BUTLER, Judith. Levante. In: **Levantes**. Organização: Georges Didi-Huberman. Tradução Edgar de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

CALATRAVA, José Valles. **Diccionario de teoría de la narrativa**. Granada: Editorial Alhulia, 2002.

CALVINO, Ítalo, **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Coordenação de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução Diego Cervelin. Desterro (Florianópolis): Cultura e barbária, 2010.

COCCIA, Emanuele. **Teoria da metamorfose**. Tradução Vinícius Alves. Disponível em <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/19/teoria-da-metamorfose-emanuele-coccia/> acesso em 17/06/2021

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução Aurélio Guerra Neto et al. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução Suely Rolnik. Vol. 4. São Paulo: Ed. 54, 1997.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**. Tradução Pier Luigi Cabra. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contraponto, 2013

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges (organizador). **Levantes**. Tradução Edgar de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Tradução de Vera Ribeiro e revisão de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Revisão técnica de José Augusto Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. Omnes et singulatim: por uma crítica da “razão política”. Tradução Heloísa Jahn. In: **Novos estudos**. CEBRAP nº 26, março 1990, p. 77-99.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREIRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. 481 ed. São Paulo: Global, 2003.

FREUD, Sigmund. (1899) Lembranças Encobridoras. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. III**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, s.d.

GILI, Marta. Prefácio. In: **Levantes**. Organização: Georges Didi-Huberman. Tradução Edgar de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Em 1926: vivendo no limite do tempo**. Tradução Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. Tradução Ana Isabel Soares. 1. ed. Editora Unesp, 2015.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo: Parte 2**. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. 13. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**. Tradução Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Tradução Vera Ribeiro. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014

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

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Tradução Markus Hediger. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2014.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. Tradução Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEITE, Paulo Ferreira (tradutor). **Os protocolos dos sábios de Sião: texto original completo**. São Paulo: Centauro, 2001.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MEYER, Marlyse (organizadora). **Do Almanak aos Almanques**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo, Rio de Janeiro: Difusão Editorial, 1979.

MOLES, Abraham A. **O Kitsch**. Tradução Sérgio Miceli. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MONDZAIN, Marie-José. Para “os que estão no mar...”. In: **Levantes**. Organização: Georges Didi-Huberman. Tradução Edgar de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

NEGRI, Antonio. O acontecimento “Levante”. In: **Levantes**. Organização: Georges Didi-Huberman. Tradução Edgar de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falava Zaratustra**. Tradução José Mendes de Souza. Ebook, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Vontade da potência**. Parte 1. Tradução Antonio Carlos Braga e Ciro Mioranza. Editora Escala: São Paulo: 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O conceito de anacronismo e a verdade do historiador.** In: História, verdade e tempo. Organização Marlon Salomon. Chapecó, SC: Argos, 2011. p. 21-49.

RICOEUR, Paul. **Memória, história e esquecimento.** Tradução da conferência de 8 de março de 2003, proferida em Budapeste. In: www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia (vizualizado em 04/06/2019).

ROMÉRO, Silvio. **Historia da Litteratura Brasileira.** Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo.** Tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAYONS, Alfonso de (et al). **Conducta A Servicio del Pueblo.** N. 1. Buenos Aires, Argentina: agosto 1938. In: <https://www.ahira.com.ar/revistas/conducta/> (visualizado em 05/06/2019)

SIMMEL, Georg. A ruína. Tradução de Antonio Carlos Santos. In: **Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente.** Organizadores: Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros, Carlos Eduardo Schmidt Capela. Florianópolis: EdUFSC, 2016.

SLOTERDIJK, Peter. **Desprezo das massas: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna.** Tradução Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

SLOTERDIJK, Peter. **En el mundo interior del capital: Para una teoria filosófica de la globalización.** Tradução do alemão Isidoro Reguera. Madrid, Espanha: Ediciones Siruela, 2007

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta.** Tradução F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

TÓDOROV, Vladisláv. Introdução à fisiognomia de ruínas. Tradução de Adriana Varandas. In: **Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente.**

Organizadores: Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros, Carlos Eduardo Schmidt Capela. Florianópolis: EdUFSC, 2016.

VALERY, Paul. **Variedades**. Tradução Maiza Martins de Siqueira. Organizador João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VELAYOS AMO, Beatriz. **Estancia en las fronteras del género: autofcción y posmemoria en Sangre en el ojo de Lina Meruane**. In: Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios, N° 14 (noviembre 2017) ISSN 2174-2464. Publicado el 30/11/2017. (p. 1-19)

OBRAS CONSULTADAS

ADORNO, Theodor W. **O que significa elaborar o passado**. Porto Velho: Editora Universidade Federal de Rondônia, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. 1. ed. Tradução Antonio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby Escrita da potência**. Tradução Manuel Rodrigues e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

AGAMBEN, Giorgio (et al). **Crítica do Contemporâneo**. Tradução António Guerreiro (et al). Porto-Portugal: Serralves, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto: o homem e o animal**. Tradução Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos**. Tradução Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

ANTELO, Raúl. **Literatura em revista**. São Paulo: Ática, 1994.

ANTELO, Raúl. **Algaravia: discursos de nação**. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

ANTELO, Raúl. **A filosofia do trem: o tempo conserva-se na memória, mas é repetido pela matéria.** Revista Fronteira Z nº 20: Puc-SP, 2018. In: <http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p4-20> (visualizado em 06/10/2018)

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência.** Tradução André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro.** Tradução Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016. (Debates: 64, dirigida por J. Guinsburg)

BARBOSA, Maria Aparecida; MARSAL, Meritxell Hernado; PETERLE, Patricia (organizadores) **Literatura de vanguarda e política: o século revisitado.** Niterói: Comunità, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte.** Organização e tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Organização Willi Bolle. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: editora UFMG, 2009.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLASS, Tatiana. **Tatiana Blass.** 1. ed. Rio de Janeiro: Automática, 2016.

BOLAÑO, Roberto. **A Literatura Nazista na América.** Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções.** Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1977.

CORTEZ, Jeronymo. **O non plus ultra do Lunario e Pronostico Perpetuo Geral e particular para todos os Reinos e Províncias.** Tradução Antonio da Silva de Brito. Lisboa: Oficina de Joaquim Thomaz de Aquino Bulhões, 1805.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka: Por uma literatura menor.** Tradução Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 1. ed. Coleção Trans. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos.** Organização e tradução Luiz B. L. Orlandi (et al). São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** 2. ed. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges (organizador). Introdução. In: **Levantes.** Tradução Edgar de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

ESPOSITO, Roberto. **Bios: Biopolítica y filosofía.** Tradução Cartlo R. Molinari Marotto. 1. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

FARIA, Durval Luiz de. **Imagens do pai na mitologia.** In: Revista de Psicologia de São Paulo, n. 15 (1). p. 45-58. Maio, 2006.

FÁVERO, Osmar; SEMERARO, Giovanni (Organizadores). **Democracia e Construção do Público no Pensamento Educacional Brasileiro.** Petrópolis – RJ: Vozes, 2002.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?.** Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945: latência como origem do presente**. Tradução Ana Isabel Soares. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Serenidade, presença e poesia**. Tradução Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

HAWKING, Stephen. **O universo numa casca de noz**. Tradução Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

HAWKING, Stephen; MLODINOW, Leonard. **Uma nova história do tempo**. Tradução Vera de Paula Assis. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo: Parte 1**. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. 15. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

LYOTARD, Jean-françois. **Heidegger e “os judeus”**. Tradução Ephraim F. Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1994

LÖWY, Michael. **Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa central: um estudo de afinidade eletiva**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

MARRAMAO, Giacomo. **Kairós: Apología del tiempo oportuno**. Tradução Helene Aguila. Barcelona-Espanha: Editorial Gedisa, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Sobre verdade e mentira**. Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

PALHARES, T. **Organizar o pessimismo: a exposição “Levantes” de Georges Didi-Huberman**. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, p.221-232, set. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1865>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1865>

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações na literatura do século XXI**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSOA, Jadir de Moraes. **A cultura popular no tempo dos Almanques**. Fragmentos de cultura, Goiânia, v. 26, n. 4, p. 711-753, out./dez. 2016,

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François (et al). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RUIZ, Rafael. **O espelho da América: de Thomas More a Jorge Luis Borges**. Florianópolis: editora da UFSC, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SEBALD, W. G. **Guerra aérea e literatura**. Tradução Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SEBALD, W. G. **Os emigrantes**. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SOUZA, Laura de Mello e (organizadora). **História da Vida Privada no Brasil: Cotidiano e Vida Privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TARKOVSKY, Andrei Arsenevich. **Esculpir o tempo**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. Revisão técnica Antonio Negro, Cristina Meneguello, Paulo Fontes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VALLADARES, Gualdino e Augusto. **Almanach Familiar**. Braga: Typ. de A. B. da Silva, 1868.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Tradução Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

WEINRICH, Harald. **Lete: Arte e crítica do esquecimento**. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.