



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Juliana Krapp Guimarães

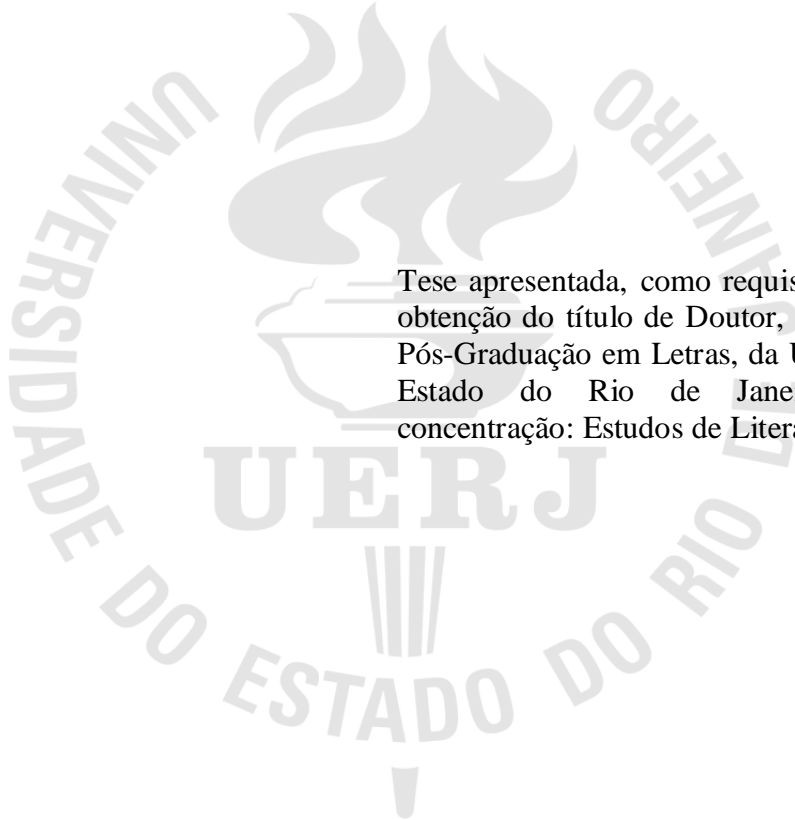
Carne pequena, heranças: ensaios sobre saúde e doença na ficção brasileira contemporânea

Rio de Janeiro

2019

Juliana Krapp Guimarães

Carne pequena, heranças: ensaios sobre saúde e doença na ficção brasileira contemporânea



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Carneiro

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

K89

Krapp, Juliana.

Carne pequena, heranças: ensaios sobre saúde e doença na ficção brasileira contemporânea / Juliana Krapp Guimarães. – 2019.
217 f.: il.

Orientador: Flávio Martins Carneiro.

Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Doenças e literatura – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica - Séc. XXI - Teses. 3. Alteridade - Teses. 4. Identidade (Conceito filosófico) na literatura – Teses. 5. Contos brasileiros – História e crítica - Séc. XXI – Teses. I. Carneiro, Flávio Martins, 1962-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)(091):616.9

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Juliana Krapp Guimarães

Carne pequena, heranças: ensaios sobre saúde e doença na ficção brasileira contemporânea

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 29 de março de 2019.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Ana Cláudia Coutinho Viegas
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Lúcia de La Rocque Rodrigues
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Fernando Antônio Resende
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dra. Katia Lerner
Fundação Oswaldo Cruz

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

À memória de João Luis de Araújo Maia, o mestre que me transformou, o amigo cujo amor me trouxe até aqui

Para Tania Krapp Guimarães e Maria das Graças Tavares Ribeiro, que não permitiram que a doença me levasse

AGRADECIMENTOS

A Beatris Duqueviz, Ana Cristina Teixeira, Mariana Berardinelli, Elenita Felizardo, Valdinea Tavares do Amaral, Mariana Antoun, Daniela Muzi, Daniele Sorris, Luciana Melo, Juliana Lopes, Thais Britto, Mariana Ribeiro e Jaqueline Silva. Cada uma, a seu modo, imprescindível.

A Flávio Carneiro, o orientador mais generoso, gentil e sensível que alguém pode ter.

Aos professores e funcionários da Creche Fiocruz. Ao Instituto de Comunicação e Saúde da Fiocruz (Icict/Fiocruz), em especial à equipe do Setor de Comunicação do CTIC/Portal Fiocruz.

Às redes de mulheres que têm tramado incontáveis formas de apoio e reexistência, e cuja força só conheci no decorrer desta pesquisa (um muito obrigada especial ao grupo SSX).

A Marcelo Moutinho, pelo frequente empréstimo de livros.

A Thais Jordão e Pedro Henrique Peixoto, que me acolheram em seu lar no momento mais difícil desses quatro anos.

A Salvador Correa, por todas as indicações, conversas e ideias. Por ter me falado sobre aromas curativos e formas de respirar, e por ter passeado comigo nos rios do norte.

A Chico Alves, pelo incentivo e amor decisivos à reta final.

À Lia, que foi gerada, nasceu e cresceu junto a esta tese, e que me relembra, a cada dia, como os torvelinhos do corpo e da linguagem são sempre surpreendentes.

À Uerj, que, apesar de tudo, resiste. Resiste. Resiste. Resiste.

Dorzinha enjoada
Ela começa perco a graça
Dói aí e dói aqui
Dorzinha chata

Francisco Alvim

quem pode dizer tenho um útero
(o médico) quem pode dizer que funciona (o médico)
(...)
repita comigo: eu tenho um útero
fica aqui
é do tamanho de um punho
nunca apanhou sol

Angélica Freitas

RESUMO

GUIMARÃES, Juliana Krapp. *Carne pequena, heranças: ensaios sobre saúde e doença na ficção brasileira contemporânea*. 2019. 217 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O que a doença pode revelar sobre a experiência de ser *outro*? Ideia forjada cultural e socialmente através dos tempos, o grande paradoxo da doença é ser tanto a mais individual quanto a mais social das coisas, destaca Marc Augé. Por isso mesmo, é ponto de vista valioso para observar a tensão entre identidade e alteridade. No caso da prosa brasileira, encarar as aparições da doença significa se confrontar também com o papel desta na construção de uma identidade para a nação. O Brasil, afinal, foi desenhado sobre a ideia de um povo doente: um “grande hospital”. Observar como a doença irrompe em nossa arte literária implica encarar as peculiaridades e os traços de uma ficção forjada no *entrelugar*, como define Silviano Santiago. Entre a prisão e a transgressão, entre vontade de pureza e vivência da mestiçagem. Implica, sobretudo, levar em conta essa difícil categoria: o *outro*. O *outro* que é o modelo eurocêntrico a perseguir nas encenações de nossa própria cultura, mas também o *outro* de sertões e periferias, o *outro* que se insinua e se infiltra, bastardo, com o corpo consumido pela miséria, pelas doenças negligenciadas e pela violência da lógica colonialista a perdurar, ainda hoje. Fitar a doença, na ficção, exige investigar um labor artístico que traz o engajamento como marca de tradição, mas, ao mesmo tempo, prossegue sendo desenhado majoritariamente por representantes das classes dominantes. A vivência de uma nação cuja faceta literária espelha, em grande parte, a lógica de verticalidade das estruturas de poder que regem sua realidade social e política. Um país onde a própria mestiçagem é confundida com a ideia de doença, tomada como enfermidade ou mal físico, algo a ser combatido e sanado. Observar a doença na ficção envolve encarar, logo, a contundência de nossa segregação social e racial. Os efeitos da colonização sobre os corpos, com sua brutal hierarquização. Nossos genocídios. O magma de uma herança que deixa seus vestígios — fragmentos, destroços — pela prosa contemporânea. O que as insinuações da doença teriam a dizer sobre as formas com que a ficção tem lidado com essa questão tão perigosa e ao mesmo tempo tão elementar: o olhar sobre o “outro”, ato sempre informe, em narrativas de autores que guardam os fardos, as marcas e as contradições herdadas de um país que pulsa em encruzilhada? Buscando respostas para essas questões, esta tese se debruça sobretudo em romances e contos brasileiros publicados entre 2001 e 2018. Mas não apenas sobre eles. Pois, apesar de ter como foco a prosa contemporânea, os capítulos deste trabalho mantêm diálogo frequente com diferentes fases do passado. E é observando a sombra deste passado, com sua presença ambígua e exaustiva, um passado que ainda é muito presente, que os ensaios aqui reunidos correm no enalço de personagens às voltas com a enfermidade, a cura e a busca pela saúde — em suas diferentes conotações.

Palavras-chave: Ficção brasileira contemporânea. Doenças. Alteridade. Identidade nacional.

ABSTRACT

GUIMARÃES, Juliana Krapp. *Little flesh, heritage: essays on health and disease in Brazilian contemporary fiction*. 2019. 217 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

What does disease might reveal about the experience of being *other*? An idea that was socially and culturally forged over the times, the disease's greatest paradox is being so individual as it is social, Marc Augé highlights. That's why it's such a valuable viewpoint to observe the tension between identity and otherness. When we talk about Brazilian prose, facing the occurrence of diseases also means considering their role in the nation's identity construction. After all, Brazil was built over the idea of a sick nation: a "big hospital." Watching how the disease appears in our literary art implies facing the singularities and aspects of a fiction forged in *an in-between place*, as defined by Silviano Santiago. Between prison and transgression, between a desire for purity and the experience of miscegenation. Mostly, it implies taking into account this difficult category: the *other*. The *other* is the Eurocentric model to be pursued while we're staging our own culture, but it's also the *other* from the interiors and the outskirts, the *other* that hints and sneaks into us, a bastard one, whose body is consumed by poverty, by the neglected diseases, by the violence of our colonialist behavior that still persists. To observe the disease in fiction demands an investigation of an artistic craft that is traditionally militant but, at the same time, keeps being crafted mostly by the ruling class agents. It's the experience of a nation whose literary facet mostly reverberates the verticality of the power structures that rule its social and political reality. A country where the miscegenation is mistaken as a disease and is considered an infirmity or a physical illness, something to be fought and healed. So observing the disease in our fiction means to face the forcefulness of our social and racial segregation. The effect of the colonization over the bodies, with a brutal ranking method. Our genocides. A heritage that leaves its traces - fragments and remains - all over the contemporary prose. What the disease innuendos could say about how fiction has been dealing with such a dangerous and yet simple issue: the look on the "other", a constant act, in the narratives of authors that carry the burdens, the marks and the contradictions inherited by a country that lives in a crossroad? In the search for answers to those questions, this dissertation mostly examines Brazilian novels and short stories published between 2001 and 2018. But that's not all of it. Despite having the contemporary prose as a focal point, the chapters in this work constantly dialogue with different periods of the past. By observing the shadow of this past, still so ambiguously and exhaustively present, the essays assembled here closely keep up with the characters dealing with infirmity, cure and search for health - in their most different nuances.

Keywords: Contemporary Brazilian fiction. Diseases. Otherness. National identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 SANGRAR A DOENÇA, CONTER A CARNE	20
2 PEDAÇO DE PAU COM ANZOL NA PONTA	42
3 A PERSISTÊNCIA DO ACASO E DO RANGO AZEDO COM PNEUMONIA ..	80
4 SALVAR A VIDA DE SI MESMA	103
5 PURO SANGUE VIOLENTO	122
6 FILTRO SOLAR, FANTASMAS	140
7 TORNAR O CORPO, CAVALO	164
8 FRAGMENTOS, DESTROÇOS, ESTILHAÇOS	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS	205
ANEXO - Ilustrações	216

INTRODUÇÃO

Foi num livro infanto-juvenil escrito na década de 1930 que, de dentro da ficção, o enlace entre doença e alteridade me inquietou pela primeira vez. *Cazuza* (1992, [1938]), de Viriato Correa, clássico de várias gerações, narra pelo olhar de um menino a vida paupérrima num vilarejo ribeirinho do Maranhão. Um de seus personagens é Pata-Choca, o garoto mais atrasado da escola, que não consegue refrear o ímpeto de comer terra, e por isso é castigado. Talvez já tenha 10 anos, mas seu parco desenvolvimento intelectual faz com que pareça ter, no máximo, cinco. Em casa, é espancado pelo pai, como punição por sua suporta preguiça; na escola, é alvo não só da palmatória, mas também de outras humilhações, como ter de usar orelhas de burro feitas de papel. “Era um pequeno amarelo, feio, desmazelado, carne balofa, olhos mortos, barriga muito grande e pernas muito finas. Vivia silencioso, boca aberta, cochilando nos bancos, com um eterno ar de cansaço, como se a vida lhe fosse um grande sacrifício” (CORREA, 1992, n.p.).

Certo dia, um médico aportou por acaso no povoado, enquanto sua “gaiola” — um pequeno barco a vapor — era reabastecida de lenha. Era um doutor à imagem e semelhança de vários outros que desde o naturalismo frequentam, com sua autoridade e sapiência tranquilas, as páginas da ficção brasileira: “(...) já grisalho, de suíças, olhos doces e um ar que inspirava confiança desde o primeiro momento”. Tão logo correu a notícia de sua presença passageira, o povo assomou em busca de diagnósticos e receitas. “O Pedro Alexandrino trouxe a filha paralítica. Vovó Candinha mostrou-lhe a erisipela que lhe estava tolhendo a perna. A Zabelinha Novais pediu um alívio para as suas dores de ouvido. A Teresa Pecoapé veio com o filhinho mudo”. Mas foi ao pousar os olhos sobre Pata-Choca, o menino tristonho que se esgueirava pelas paredes, que o médico efetuou sua grande obra naquele vilarejo. Diante do pai do garoto e de outros moradores, todos espantados, explicou que o problema da criança não era preguiça ou rebeldia, mas sim uma doença, provocada pelos vermes que lhe tomavam o estômago e o intestino.

Durante muito tempo o martírio de Pata-Choca me afligiu. Angustiavam-me menos as humilhações e castigos, talvez, do que a apatia, a falta de vida, o esmaecimento que a doença lhe provocava. Eu, criança, pensava no desperdício de sua infância. Tentava imaginar por onde poderia passear a imaginação do menino, por quais tipos de lugares sombrios e silenciosos deveriam circular seus pensamentos, para que se mantivessem alheios, distantes. Teria ele a noção de ser um *diferente*? Se sim, por que não tomava providências? Por que não

dizia ao seu pai, ao professor, aos amigos, que se sentia mal? Eu imaginava que doença, afinal, implicava sempre um grande mal-estar. No fundo, a aguda verminose de Pata-Choca me inquietava tanto porque insinuava a defasagem que sempre haveria de existir entre mim e ele, entre mim e os outros, mesmo que eu ainda não pudesse decifrar com tanta clareza esse incômodo atrito da alteridade, inerente à vida.

Mas havia mais, além disso. Foi graças à doença — neste caso, a minha — que me tornei uma leitora. Sob o pretexto de uma saúde supostamente frágil, fiquei restrita ao quarto durante grande parte da infância. E, prostrada na cama, lia. Eram os anos 1980, período da redemocratização do Brasil, e eu vivia num lugar de poucos livros, sem bibliotecas por perto. Por isso, não fossem as doenças, o acesso à literatura seria ainda mais difícil. Os adultos me abasteciam como podiam. E eu, com a curiosidade atiçada pelas histórias que me caíam em mãos, me ressentia ainda mais da apatia de Pata-Choca. De que serviria a doença, se não para, ao menos, dar vazão àquele desejo algo perturbador, que se alinhava e desalinava no balanceio das páginas? A doença significava, para mim, uma espécie de insurgência ou sorte, o atalho com o qual eu poderia expandir, cada vez um pouco mais, a experiência de lançar-me ao jogo típico da arte literária, com suas penumbras e remetentes misteriosos, suas piscadelas burlescas, suas cumplicidades e trapaças, seu jeito arditoso de revelar um mundo semelhante, mas nunca idêntico, ao nosso. Como, então, a doença do personagem de Viriato Correa poderia lançá-lo justamente à dimensão oposta? Como poderia, de forma tão injusta, conduzi-lo ao desinteresse e ao silêncio, ao analfabetismo e à indiferença?

Quando me tornei jornalista, anos mais tarde, pude enfim atinar para o quanto o Brasil ainda está repleto de Pata-Chocas. Crianças tornadas apáticas pela doença, pela miséria, pela falta de condições básicas de vida. Crianças que, no entanto, pareciam cada vez mais ausentes nos livros que prossegui lendo, desde então. Parecia cada vez mais difícil descobrir o que se passava pela cabeça de Pata-Choca quando, o olhar perdido e a mente cansada a repousar num lugar distante, lhe impunham as orelhas de burro.

Não é papel da arte literária tentar adivinhar o que se passa pela cabeça de um garoto doente no interior do Maranhão. Nenhuma ficção pode se acreditar inteiramente fidedigna de reproduzir a realidade, ou de curar os seus males. Mas, por outro lado, literatura é saúde. É o que diz Deleuze (2004), evocando como a tarefa do escritor é, sempre, um empreendimento de saúde. Não uma saúde grandiosa, de ferro, imbatível, mas sim aquela suficiente para preservar o ímpeto por estar sempre em devir, a disposição por evocar os “povos menores”, “bastardos”, aqueles que não param de se agitar sob as dominações, “de resistir a tudo o que

esmaga e aprisiona”. Do fundo de um livro onde não é sequer o protagonista, podemos dizer que Pata-Choca resiste?

A experiência como repórter me ensinou que nenhuma pergunta deve ser descartada de antemão. E que nenhuma indagação vem só. Uma puxa outra, que puxa outra e outra, como no poema crivado de galos de João Cabral de Melo Neto. Não posso responder à minha pergunta original — o que se passaria pela cabeça de Pata-Choca, em seu aparente alheamento? —, mas posso formular outras, na busca por iluminar melhor a centelha que, no fim das contas, foi a que sempre me fustigou. O que a doença pode revelar sobre a experiência de ser outro? Sendo sempre algo comum, no sentido de que cada doença tem sob o seu signo inúmeras pessoas que a compartilham e a legitimam enquanto conjunto de sintomas, e, ao mesmo tempo, sendo uma experiência essencialmente particular, cujos desdobramentos íntimos não poderiam jamais ser de todo coincidentes, como a enfermidade pode abrir caminho, na arte literária, para tensionar ainda mais o misterioso e já problemático campo da alteridade? O que as manifestações da doença, dentro da ficção, podem indicar sobre a “saúde” dos escritores brasileiros, a sua argúcia em se avizinhar do devir-revolucionário de nossos “bastardos”?

Avançando um pouco mais, o campo de reflexões que se formaria no enlace entre doença, arte literária e alteridade roça num domínio também muito traiçoeiro: a identidade brasileira. A ideia de brasileiro foi, afinal, forjada sobre a premissa da doença, quando, na virada do século XIX para o XX, o ideário higienista e positivista deu o tom da construção de Brasil como nação. Nos contornos naturalistas que se desenharam na arte literária nacional da segunda metade do século XIX, médicos e escritores se mesclavam como as autoridades que poderiam tecer diagnósticos no interior das casas, acusando e “regulando” os impulsos e as paixões, coibindo e menosprezando os saberes populares a respeito das doenças e das curas. Nas primeiras décadas do século XX, os doutores-escritores saíram do interior das alcovas e se aventuraram pela vastidão de um Brasil que lhes soava desconhecido: o Norte e o Nordeste, o interior, os “sertões”. Lugares “doentes”. Lugares de um brasileiro-outro. Pata-Choca, por exemplo.

Só que esses movimentos tinham como fio condutor o espelho, também, de um “outro”: a Europa de Emile Zola, a Europa do Barão Haussmann. Nossa literatura, enquanto discurso, habita um entrelugar (SANTIAGO, 2000). Perdura entre a obediência e a rebelião, tensionada entre a vontade de pureza e a vivência da mestiçagem. Viceja no misterioso interstício entre o não ser e o ser outro. O outro “de fora”: o molde europeu, sua sanha pela ordem e pela higiene. O outro “de dentro”: este brasileiro doente que se dá a ver nos relatos

das expedições científicas do começo do século XX. Este brasileiro cujo corpo, tão chaga quanto desejo, tão padecimento quanto potência, tão sujidade quanto imanência ao fluxo purificador das águas ribeirinhas, parece assombrar a ficção feita por homens e mulheres que o vê e se sente na obrigação de narrá-lo, mas sabe que não poderá alcançá-lo. Nossa literatura, afinal, mesmo quando lança seu olhar sobre esse “outro”, tem sido erigida quase que exclusivamente pela perspectiva das classes dominantes.

Eis, pois, o ponto de partida desta tese. O que as insinuações da doença, na arte literária, poderiam iluminar sobre a dialética entre “não ser e ser outro” que perpassa a ficção brasileira? O que teriam a dizer sobre as formas com que a ficção brasileira tem lidado com essa questão tão perigosa e ao mesmo tempo tão elementar: o olhar sobre o “outro”, ato sempre informe, em narrativas de autores que guardam, em si, os fardos, as marcas e as contradições herdadas de um país que pulsa em encruzilhada?

Minha ideia original, quando comecei o curso de doutoramento, era eleger obras de alguns períodos específicos de nossa tradição literária, empreendendo uma espécie de perambulação pelas diferentes formas como a doença tem habitado nossa ficção. Mas a trajetória da pesquisa acabou me levando a acreditar que nenhuma estratégia poderia ser mais proveitosa, com relação aos atravessamentos entre doença, saúde e literatura, do que uma tentativa de visada sobre o tempo presente. O golpe de 2016, o recrudescimento de práticas de segregação e de violência identitária no país, a ascensão da extrema direita nas eleições de 2018, o retrocesso em direitos e as transformações das práticas estéticas e políticas que ocorrem em tempos tão conturbados deram ainda mais ênfase a essa escolha.

Se o Brasil, enquanto ideia de nação, foi pensado por suas ausências — e a doença, como traço elementar de ser brasileiro —, cabe nos perguntarmos, hoje, que tipo de resíduos ou de heranças essa construção faz emergir. Acredito que observar o tema saúde-doença, no Brasil, implica, inevitavelmente, abordar a violência em suas múltiplas dimensões. Esta tese, então, olha para o tempo presente buscando os vestígios de violência que retornam, como espectro, assombrando os dias atuais.

Tem sido frequente, em análises recentes sobre a ficção brasileira atual, a evocação ao ensaio “O que é o contemporâneo” (2010), de Giorgio Agamben, onde ele retoma uma anotação curta que Roland Barthes fizera a respeito de algumas reflexões de Nietzsche: “o contemporâneo é o intempestivo”. Diferentemente do que costumamos supor, haveria um anacronismo, uma discronia, uma não coincidência entre o que é contemporâneo e o que é isso que chamamos “nosso tempo”. A contemporaneidade seria, pois, “uma singular relação com o próprio tempo” (AGAMBEN, 2010, p. 59), que adere a este e, simultaneamente, dele

toma distâncias. Ou, dito de outra forma, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (p. 62).

E, percebendo o escuro, percebe-se também essa luz que procura nos alcançar, mas não pode. O presente, visto pelo contemporâneo, é um tempo de vértebras quebradas, diz o filósofo. Estando nós imersos nele, é porém o tempo que nos é mais distante. E, mais que isso: é o tempo que não pode em nenhum caso nos alcançar (p. 64-65).

Mas contemporâneo é, também, aquele que, assumindo a não coincidência com seu próprio tempo, é capaz de interpolá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, tramando novas formas de ler a história. “É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (AGAMBEN, 2010, p. 72). O contemporâneo, ao fraturar as vértebras de seu tempo, faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações.

Seria prepotente de minha parte acreditar que poderia me incluir dentre os “raros” que seriam capazes “não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2010, p. 65). As considerações de Agamben, porém, me valem para situar o enorme desafio de confrontar o presente, e o compromisso em assumir as implicações éticas e políticas de observar um tempo que, para mim, em meu lugar de autora, será sempre fraturado. “O contemporâneo é aquele momento inapreensível que logo vai se transformar em passado e, ao mesmo tempo, já traz as marcas do futuro” (2016, p. 253), define Leyla Perrone-Moisés (que também evoca Agamben). Sendo o contemporâneo o inacabado, o inconcluso, falar da literatura que se desdobra sob seus auspícios é “fazer um recorte artificial na temporalidade” (p. 254). Abordar a ficção contemporânea é, assim, um grande risco. Sem poder tomar distância o bastante deste “objeto”, a imagem que posso fazer dele será sempre parcial e incompleta (p. 254).

Justamente por isso, escrevo aqui em primeira pessoa. A intromissão do “eu” em teses acadêmicas não é nem de longe uma novidade, mas acho importante esclarecer que não era minha primeira escolha. No começo da trajetória de pesquisa, me soava muito natural que a imparcialidade, ao menos enquanto recurso estilístico, desse o tom deste texto. Logo percebi, porém, que a única forma de fazer justiça à natureza desse objeto diante do qual não posso tomar a devida distância, e que por isso me chega de maneira parcial e sempre incompleta, seria assumindo o “eu”, meu limitado lugar de enunciação.

Além disso, há a questão do *corpus*. Assumindo que meu objeto de pesquisa seria a ficção brasileira contemporânea, assumi também a tarefa de delimitar uma amostragem de obras com as quais eu poderia trabalhar. Como ponto de partida para um trabalho de seleção, defini que um primeiro critério seria temporal. Os livros de ficção usados no foco principal deste trabalho — isso que chamam *corpus* — foram publicados no século XXI, ou seja, a partir do ano 2001. Além disso, deveriam ser prosa: romances, novelas ou contos. Dei preferência a obras que tivessem alcançado algum tipo de “legitimação”, tendo recebido alguma atenção da crítica ou sido indicadas aos prêmios literários. Tenho consciência da armadilha e da enorme contradição que esse critério oferece, e falarei disso mais adiante. Não incluí, em minhas escolhas, romances policiais e fantásticos, livros de autoajuda, infanto-juvenis, narrativas históricas ou ficção científica, por entender que esses gêneros abarcam características próprias que acabariam dispersando o foco central desta tese.

Evidentemente, seria impossível, do ponto de vista prático e material, fazer um mapeamento de todos os romances e contos publicados no Brasil, nos últimos 18 anos, em que a doença ocupe alguma centralidade. Por isso, a escolha de livros com que trabalho aqui resulta de um itinerário muito pessoal. No decorrer da escrita, passei a rejeitar a ideia de trabalhar apenas com algumas obras eleitas, e permiti que demais narrativas ficcionais se infiltrassem ao texto, oferecendo um panorama mais abrangente do que os recortes em geral delimitados pela ideia de um *corpus*. Estes livros acabaram representando não apenas os meus itinerários como leitora e o resultado de minha pesquisa pessoal, mas também a contribuição de muitos leitores atentos da ficção nacional, entre professores universitários, jornalistas de cultura e escritores, aos quais consultei, informalmente, na busca por ter acesso a uma grande quantidade de obras nas quais os temas do campo saúde-doença tenham algum relevo. A ideia de ter feito, de certa forma, um “panorama”, me agrada, mas sei que esse termo seria tremendamente falho, pois não abordo aqui inúmeras obras importantes publicadas no período em questão, e nas quais a ideia de “doença” poderia ser explorada com resultados interessantes¹.

¹ Não estou abordando, por exemplo, o romance curto *Dentes negros* [2011], de André de Leones, livro de marcas peculiares se comparado ao panorama da ficção brasileira contemporânea, que narra o cenário de apocalipse num Brasil que teve cidades inteiras varridas por uma misteriosa epidemia. Talvez seja um dos livros nacionais recentes onde a ideia de doença ocupe mais centralidade. E, no entanto, optei por não incluí-lo dentre as obras citadas aqui porque apresenta marcas muito peculiares, se comparado ao panorama atual, e exigiria uma análise cujos desdobramentos poderiam desviar-se muito de meu foco. Da mesma forma, não estou analisando a bela obra deixada por Rodrigo de Souza Leão, livros de ficção voltados à sua própria experiência com a esquizofrenia. Também não abordo aqui as insinuações de casos patológicos na obra de João Gilberto Noll (em *Acenos e afagos*, de 2008, por exemplo, as metamorfoses vividas pelo protagonista poderiam trazer reflexões instigantes sobre nossa relação com o corpo e com a ideia de saúde). E estes são apenas alguns exemplos de

Ao mesmo tempo, a proposta de elaborar uma amostragem mais panorâmica — embora não um panorama completo — me pareceu importante para conseguir tecer considerações às quais só poderia chegar observando a ficção contemporânea em seu conjunto, como uma rede que, embora diversa (e a diversidade tem sido uma das características mais apontadas com relação à nossa produção literária contemporânea), traz em si muitas marcas em comum. Sei que a escolha por essa, digamos, liberdade no recorte da pesquisa acaba levando, inevitavelmente, a certa dissipação, ao risco de uma abordagem pouco aprofundada. Mas eis que este é um texto sobre os corpos e sobre as doenças. Logo, é uma narrativa também sobre dilaceramentos, manchas, vestígios que afloram à pele ou restam ensimesmados no interior da carne, desvios e desejos, a tensão entre clausuras e rupturas, a força animal do biológico excedendo qualquer apropriação, e mesmo a dos discursos. Fluxos de intensidades inapreensíveis que, no entanto, a arte literária prossegue tentando capturar. Não vejo outra forma de perscrutar esse tipo de coisas senão por um método que privilegie a errância em lugar da fixidez de um *corpus* — e aqui vale lembrar o quanto a ideia de errância tem sido cara a alguns dos mais argutos pensadores de nossos tempos, de Roland Barthes a Jacques Rancière.

Já há, dentre pesquisas acadêmicas contemporâneas, alguns trabalhos que abordam questões relevantes e pontos de vista muito instigantes sobre o enlace entre doença e ficção brasileira. Seria o caso, por exemplo, da conhecida pesquisa de Ângela Porto sobre a tuberculose em Manuel Bandeira² e dos inúmeros estudos que buscam investigar o vírus HIV e a aids na obra de Caio Fernando Abreu. Recentemente, Carlos Roberto da Silva apresentou a tese de doutorado *A estetização da doença na ficção de Lúcio Cardoso*³. Nicola Gavioli, que atua como professor visitante na Universidade de Santa Barbara, na Califórnia, tem publicado ensaios e artigos que abordam questões bioéticas e doenças na ficção e na cultura brasileiras, a partir de temas como o Alzheimer no poema “H.”, de Carlito Azevedo. Já *Cartografias dissonantes: corporalidades femininas em narrativas brasileiras contemporâneas*⁴, tese de

obras que ficam de fora deste trabalho, mas que seriam objetos muito promissores para a discussão sobre os sentidos da doença na ficção brasileira.

² Os resultados desta tese de doutorado podem ser lidos em artigo on-line: PORTO, Ângela. *A vida inteira que podia ter sido e que não foi*: trajetória de um poeta tísico. *História, Ciências, Saúde*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 523-550, nov. 1999/fev.2000.

³ SILVA, Carlos Roberto. *A estetização da doença na ficção de Lúcio Cardoso* [manuscrito]. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras: 2016. 182 f.

⁴ GÓIS, Edma de. *Cartografias dissonantes: corporalidades femininas em narrativas brasileiras contemporâneas* [manuscrito]. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, Instituto de Letras: 2013. 196 f.

doutorado de Edma de Góis, analisa dez romances de autoras brasileiras atuais, para observar como tipos corporais de mulheres são cartografados na ficção brasileira contemporânea das editoras de maior visibilidade. Parte de sua análise tem como foco justamente personagens doentes e com distúrbios alimentares.

Não encontrei, porém, nenhuma pesquisa mais abrangente sobre os sentidos da saúde e da doença na ficção brasileira. Nestes exemplos que cito, e em outros que omiti, as representações da doença são observadas a partir de recortes de pesquisa delimitados, com foco em determinado autor ou obras específicas.

Apesar de ter como foco a prosa contemporânea, os capítulos desta tese mantêm diálogo frequente com diferentes fases do passado, como já indiquei. Uma escolha que leva em conta não apenas o panorama sociológico ou historiográfico, mas também características de cunho essencialmente literário. “(...) Parte expressiva da atual literatura brasileira está caminhando neste momento para uma releitura das tradições da modernidade, saqueando ou revisitando o passado” (CHIARELLI; DEALTRY; VIDAL; 2013, p. 8), defendem as organizadoras de coletânea recente que, não à toa, adota como subtítulo “inquietações da literatura brasileira contemporânea”.

Por isso, nosso ponto de partida, na deambulação que se seguirá nas páginas seguintes, é *Memórias de um sargento de milícias*, o folhetim de Manuel Antônio de Almeida publicado em capítulos na imprensa carioca, entre 1852 e 1853, e *A carne* (1888), romance naturalista de Júlio Ribeiro. Os dois livros dão indícios de como, no decorrer do século XIX, o caudal de terapêuticas populares foi perdendo sua hegemonia para a autoridade acoplada à institucionalização da medicina no país, enquanto se estabelecia uma ligação estreita entre literatura e ciência. Assim, permitem observar ainda como a vocação preconceituosa e prepotente que perpassa a construção da sociedade brasileira forjou também os olhares sobre a doença e a saúde. No capítulo seguinte, miramos algumas obras do século XX, buscando retratar a forma como o Brasil foi sendo construído como a ideia de “um grande hospital”. Nos demais, tratamos enfim da ficção brasileira contemporânea, a partir de capítulos que tentam observar, por exemplo, como nossa ficção se deixa penetrar por discursos emaranhados à instância normativa do biopoder contemporâneo, para, com isso, desestabilizá-los; o que teriam em comum os romances que tratam do tema HIV; como a saúde das mulheres tem sido representada; como a estranha relação com o naturalismo que aparece na obra de Rubens Figueiredo pode nos instigar a pensar em estratégias narrativas para tratar a ideia de “realidade”; como *O oitavo selo*, de Heloisa Seixas, usa a doença para tecer um jogo ardiloso entre alteridade e desejo, autoria e memória; como algumas narrativas ficcionais

tentam lançar mão das experiências do corpo para mostrar um passado que se insinua sobre o presente, com sua violência nebulosa.

Estou chamando de *ensaios* os textos agrupados nesta tese. Certamente soa como um epíteto algo inadequado a um trabalho acadêmico. Ensaio: este “gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise”, diz Barthes (1978). Não é de modo algum a isso que o filósofo francês se refere, mas fato é que a ideia de ser um gênero menor, atrelado a certa superficialidade, parece ter aderido ao vocábulo. Não de forma justa.

Evocando sua gênese, com Montaigne, Starobinski (2018) lembra que pluralidade e multiplicidade são o que desde logo caracterizam o ensaio. “(...) Esse perfil de começo, esse aspecto *incipiente* do ensaio, é seguramente capital, uma vez que pressupõe a abundância de uma energia alegre que jamais se esgota em seu jogo” (p. 17), uma curiosidade constantemente aberta para as desordens do mundo. E aqui vale um parêntesis. Não à toa, em seus ensaios, Montaigne dá grande atenção à doença. Ele “faz o ensaio do *mundo* com suas mãos e com seus sentidos”, é com o próprio corpo que “ensaia os *assaltos* da doença” (p. 19), buscando sentir a dor de frente quando, por exemplo, padece de terríveis cólicas, devido a pedras no rim, ou aproveitando o desmaio após uma queda para perscrutar cada um de seus estados de semiconsciência. Assim, o ensaio para Montaigne mostra que a reflexão interna é inseparável da inspeção da realidade exterior; mistura de registros sobre a vida pessoal com “uma curiosidade infinita pelo mundo exterior, pelo fervilhar do real e pelos discursos contraditórios que tentam explicá-lo” (p. 21).

O “fervilhar do real”, seus “discursos contraditórios”. Esta tese se constitui de ensaios porque, afinal, estou instalada, como autora, ante um presente fraturado que fervilha, e do qual nunca poderei tomar a devida distância. O que posso, e desejo, é lançar minha curiosidade sobre ele, assumindo que a ideia de “incipiência” vai sempre espreitar o meu texto. Apresento, aqui, ensaios porque acredito que é preciso admitir o incerto e o precário como constituintes de um saber ainda em processo.

E esta tese é um ensaio porque busca se situar, também, no espaço desta grande “encruzilhada” que é o Brasil (SIMAS; RUFINO; 2018), sua experiência em transe, sua necessária dobra nas limitações cultuadas pela normaticidade ocidental, seu entrelugar. Não se trata, de forma alguma, de minimizar ou desdenhar o rigor científico e as fontes de conhecimento. Pelo contrário. É justamente por respeito ao que a ciência ensina (ciência enquanto construção de saberes por meio de métodos, rigor e troca) que preciso admitir, numa tese que busca a interface da doença na ficção, e que tem como foco o contemporâneo, a forte dimensão da imprevisibilidade — uma das facetas do ensaio.

Dito isso, importante fazer algumas considerações quanto a escolhas de cunho técnico, associadas aos parâmetros e padrões que usei neste trabalho. Inúmeras obras citadas aqui foram consultadas em suas versões digitais, situação cada vez mais frequente no cotidiano de pesquisa. A recomendação, tanto do Manual de Teses e Dissertações da Uerj, quanto do ambiente acadêmico em geral, é que a localização do número da página referida seja descrita de forma explícita nas citações diretas. No caso dos e-books, porém, que apresentam uma lógica diferente da do livro impresso, a localização das páginas se torna impossível; recorrer à versão física de cada um dos livros consultados em seu formato digital, por sua vez, seria tarefa impraticável, do ponto de vista operacional, dado o volume desses casos. Por isso, as citações extraídas de versões digitais foram identificadas apenas com “n.p.”, ou seja, “não paginado”.

Todas as obras cujo conteúdo, ou ao menos parte dele, foram importantes à elaboração deste trabalho estão descritas nas Referências Bibliográficas, ao final deste volume. Em alguns capítulos, porém, recorro a muitas citações de dados e de transcrições de falas de pessoas, informações extraídas de matérias da imprensa ou de relatórios técnicos. Optei por descrever essas fontes em notas de rodapé, de modo a distinguir seu caráter de mera fonte, e não de conteúdo em si relevante, e, ao mesmo tempo, não poluindo demais a listagem de referências bibliográficas, já excessivamente longa.

É preciso, ainda, fazer um adendo importante quanto ao *corpus* desta pesquisa. Admito, de antemão, uma falha em meus procedimentos. Pois, ao eleger como objeto de análise obras reconhecidas pela imprensa, pela crítica e pelas convenções estéticas dominantes, estou deixando de lado justamente a possibilidade de perseguir uma brecha no traçado convencional de nosso campo literário, buscar um contraponto à violenta hierarquização que ainda rege a sociedade brasileira, e que é abordada neste trabalho pelo viés da representação das doenças em nosso imaginário. Deixei de fora autores dissonantes, instaurados em algum tipo de fratura quanto ao traçado de um cânone. Narrativas de artistas pouco conhecidos, de minorias e de casas editoriais pequenas, produções de regiões periféricas, títulos que escapem à enorme homogeneidade que ainda rege a produção literária brasileira — ao menos aquela legitimada pelo espaço midiático e acadêmico. Eu gostaria, de fato, de ter buscado, em meu *corpus*, encarnar de certa forma, ou ao menos tensionar um pouco mais, a própria ideia de alteridade que é elementar a esta tese. Ocorre que a abordagem de escritores de fora do cânone exigiria um investimento que eu não poderia cumprir no prazo e nas condições delimitadas para um projeto de doutoramento. Implicaria a tentativa de referendá-los, inserindo-os nos critérios de valoração dos estudos literários acadêmicos — ou

desenvolvendo todo um embasamento teórico e metodológico que pudesse pôr estes em xeque —, para só então observá-los a partir do meu foco neste trabalho.

Desse modo, há poucas mulheres e poucos negros dentre os autores que abordo nesta tese. Há pouquíssimas obras que não tenham sido produzidas e publicadas no eixo Rio-São Paulo. Observando isso, sinto que fracassei. Sei que, com essa escolha, deixei um tanto de lado o potencial da ficção como discurso desestabilizador e contraditório. Ao mesmo tempo, penso que o recuo ante certos limites muitas vezes pode se converter numa estratégia para o porvir.

Enquanto escrevo isso, penso num poema da americana Adrienne Rich⁵, que tem como mote o telefonema de um vizinho transtornado pela descoberta de que seus filhos — o dele e o dela — estariam queimando livros no quintal. O homem diz que ver livros queimarem lhe traz sensações terríveis, memórias de Hitler. “Eu sei que dói queimar”, admite alguns versos adiante o eu-lírico, ou seja, a mulher cujo filho fora flagrado incendiando livros. Ela pensa na biblioteca da infância, nas Britannicas verdes e nas obras completas de Dürer, no *Julgamento de Joana D’Arc* que levaram embora, “porque sonho demais com ela”. “Amor e medo em uma casa/conhecimento do opressor/eu sei que dói queimar” (p. 18), diz. Ela pensa então em tempos de silêncio e de poucas palavras, em sofrer altivamente na pobreza, em fraturas na ordem e fissuras, em aliviar a língua, em coágulos que irrompem numa página e em libertação, em como a solidão é aliviada e ao mesmo tempo avivada num livro. “O que acontece entre nós/ acontece há séculos/ sabemos disso pela literatura// ainda assim acontece (...)// ninguém sabe o que pode acontecer/ ainda que os livros expliquem tudo” (p. 24-25). Ela pensa nos lugares aonde se entra sem saber. Na língua como “um mapa de nossos fracassos” (p. 28). Ela pensa — e reitera em diversos versos — no “conhecimento do opressor”: “esta é a língua dele/ e mesmo assim preciso dela para falar com você” (p. 20).

⁵ RICH, Adrienne. *Que tempos são estes* e outros poemas. Trad.: Marcelo F. Lotufo. São Paulo: Edições Jaboticaba, 2018.

1. SANGRAR A DOENÇA, CONTER A CARNE

Dentre as pinturas de Debret (1768 - 1848), há duas que são evocadas com frequência pelos historiadores interessados nas chamadas “artes de curar” do Brasil colonial. A primeira delas reproduz uma cena à beira-mar (ANEXO, Figura 1). Envolto pelo burburinho do cais oitocentista⁶, negros miúdos aparam a barba e cortam o cabelo de dois tipos parrudos — “negros de elite”, descreve o artista francês (1949, p. 150). Os que manejam a navalha estão em andrajos, e no entanto portam exuberantes cartolas, peças de inspiração militar que, em contraste com a indumentária miserável, sugerem o caráter algo brincante, irreverente e maroto, daqueles que a envergam. Ao fundo, outros barbeiros negros exibem a postura relaxada de quem se lança a algum tipo de jogatina, a bacia de barbear sob o braço de um e sobre a cabeça de outro, à guisa de chapéu. No intervalo do ofício, se entretêm num passatempo que, como a forma de se vestir, reflete o caráter astucioso e lábil de suas existências.

Na outra tela (ANEXO, Figura 2) também há a representação de barbeiros. Desta vez, porém, o cenário é uma calçada, nesga de urbe. Ao lado do sobrado onde um homem branco se refaz da sesta, lânguido por trás de um leque chinês, a pequena loja de barbeiros escancara-se para a rua, exibindo lâminas, espelhos, toalha branca. Uma mulher negra ergue a bandeja de doces, um cachorro desperta. Há, ao mesmo tempo, movimento e torpor. Um homem e um garoto afiam as navalhas numa mó. Outro homem, sentado à porta, ocupa-se em consertar meias de seda. O letreiro anuncia: “Barbeiro, cabellereiro, sangrador, dentista e deitão [de] bixas”.

Inseridos na paisagem urbana, emaranhados ao cenário vivaz da cidade que acolhera há pouco a Corte portuguesa, os barbeiros registrados por Debret representam diferentes facetas dos homens que se ocupavam daquele ofício, manejando lâminas, ventosas e sanguessugas. No Brasil do século XIX, eram barbeiros aqueles que, como os rapazes da primeira tela, circulavam pelos espaços públicos de grande movimentação oferecendo sua perícia para cortar cabelo e barba. Também eram barbeiros, porém, aqueles que nos cais, nas ruas e praças, no interior das barbearias e das Misericórdias — neste caso, sob orientação dos doutores —, sarjavam e faziam sangrar corpos enfermos. Muitas vezes, exerciam as duas funções: corte de cabelo e sangrias. E prescreviam remédios e ervas, remendavam meias de

⁶ Mais especificamente no então Largo do Palácio, “perto do mercado de peixe” (DEBRET, 1949, p. 150).

seda, vendiam casco de tartaruga para fazer pente e talismãs curativos. Atuavam ainda como músicos — capazes de “executar, no violão ou na clarineta, valsas e contradanças francesas, em verdade arranjadas a seu jeito” (DEBRET, 1949, p. 151). Desse modo, lidavam simultaneamente com dor e júbilo, sofrimento e êxtase.

O ofício de barbeiro não era muito valorizado. Pelo contrário: o contato direto com sangue, pústulas e ulcerações, o trabalho manual e o vínculo com a carne colaboravam para o desprestígio da função⁷, exercida, em geral, por escravos e negros forros. Num tempo em que a anestesia ainda não era usada, lidavam com a dor absoluta e com os procedimentos mais escatológicos. A clientela também era composta, majoritariamente, por negros ou mestiços. Os brancos ricos usavam os serviços do cirurgião “da casa” (FIGUEIREDO, 1999, p. 278).

“Vivemos hoje em um tempo — o dos analgésicos e anestésicos — em que sofrer não tem mais sentido. Em parte por isso, somos um pouco incapazes de avaliar o sentido da dor”, ressalta Rodrigues (1999, p. 56), a respeito da mentalidade contemporânea e de sua singularidade com relação às inúmeras formas de vivenciar a experiência do sofrimento — e, logo, da doença — no passado. Hoje, no século XXI, interpretamos a doença e as vivências do corpo guiados pela matriz médica. São a medicina e a tecnociência, com seus saberes e terminologias — com sua *autoridade* —, que orientam as representações e as experiências do corpo. No Brasil do século XIX, porém, essa relação ainda estava se formando. As práticas de cura no país compunham um sistema complexo, enredado na teia de concepções terapêuticas de várias tradições culturais.

Até a metade daquele século, prevalecia a hegemonia das práticas terapêuticas populares em relação à medicina científica. Curadores, curandeiros e feiticeiros atuavam na promessa de curar enfermidades, num tempo em que ainda faltavam bases sólidas e uniformidade nos tratamentos adotados pelos médicos. Ofícios como o de barbeiros-sangradores, curandeiros e parteiras eram reconhecidos oficialmente, pois havia licença ou carta para que pudessem exercer tais atividades. Essas cartas eram expedidas pela Fisicatura-mor, um órgão criado com a instalação da Corte, em 1808, e que regulou esse tipo de ofício até 1828.

Os médicos que atuavam no país deste começo do século XIX eram formados no exterior, pois apenas com a chegada da Corte foram instaladas as primeiras escolas de medicina, em Salvador e no Rio de Janeiro. Havia, porém, certa desconfiança da população em relação ao papel dos doutores. Desconfiança que tem inúmeras causas, como a escassez de

⁷ Desde a Idade Média a função de sangrar esteve associada às classes inferiores, como aponta Pimenta (2016).

médicos; a distância cultural entre os doutores, formados no exterior e filhos da elite, e a população; e o próprio ambiente de controvérsias no meio médico. Há uma divertida peça de Martins Pena que ilustra esse assunto de divergências, o terreno movediço da ciência de então: *Os três médicos*, de 1845. Marcos, o protagonista, queda doente e crê que a morte está próxima. Entrega-se aos cuidados de Dr. Cautério, médico alopata. Seu filho Miguel, porém, insiste que o pai se trate com Dr. Miléssimo, homeopata. Já Lino das Mercês, velho amigo, defende que apenas a experiência de Dr. Aquoso, médico hidropata, pode salvar o companheiro. E grande parte da comédia se desenrola na troca de acusações entre os três esculápios e seus defensores — cada um deles culpando o sistema do outro de charlatanismo, e defendendo a eficácia de seus próprios métodos. Numa das cenas, os três doutores, juntos, encetam um debate cômico, atizado pelas trapalhadas e atropelos dos métodos que querem aplicar ao doente. Dr. Aquoso faz entrarem barris de água fria; Dr. Cautério irrompe com um vidro cheio de “bichas”; Dr. Miléssimo carrega sua botica repleta de glóbulos homeopáticos — e todos os três se riem dos expedientes dos demais, enquanto acusam-se de tentarem matar o paciente.

A grande maioria da população brasileira daquela época, porém, sequer tinha qualquer contato com os médicos. Em vez disso, a terapêutica de então era baseada sobretudo nas práticas populares, nas mezinhas e sangrias, no uso de ervas, rezas, benzeduras. Era muito marcante a concepção integrada entre corpo e espírito. Feiticeiros, curandeiros, rezadeiras e sangradores são alguns dos agentes de cura cuja atuação estaria fortemente vinculada a laços de confiança, ao poder do próprio carisma, à eficácia simbólica de suas práticas. Pela capital pululavam lojas que dispunham, numa mesma figura, “um barbeiro hábil, um cabeleireiro exímio, um cirurgião familiarizado com o bisturi e um destro aplicador de sanguessugas [as ‘bixas’]” (DEBRET, 1949, p. 151). Os saberes médicos não possuíam, ainda, reconhecimento social que lhes garantisse o monopólio das competências sobre a doença e a cura. Enquanto isso, “africanos, índios e mestiços foram os grandes curandeiros do Brasil colonial” (SCLIAR, 2005, p. 10).

A sangria, aliás, foi um expediente usado desde muito tempo atrás — pelo menos desde a Idade Média. Um recurso utilizado com frequência nas medicinas acadêmica e popular europeia e, no Brasil, praticada desde o século XVI, como cura para quase todos os males. Doutores — como o próprio Dr. Cautério, da peça de Martins Pena — recorriam à prática como forma de harmonizar os “humores”: legado do paradigma hipocrático-galênico. Ocorre que, no Brasil dos oitocentos, a sangria estava atrelada, principalmente, a outra gama de sentidos, pois empregada por várias tradições indígenas e africanas. Barbeiros-sangradores

partilhavam desse amálgama de tradições e de culturas, lançando mão do ato de fazer sangrar não apenas para equilibrar os humores do corpo, mas para, por exemplo, expulsar espíritos malignos (PIMENTA, 2016).

No decorrer do século XIX, porém, esse caudal de terapêuticas populares foi perdendo sua hegemonia para a autoridade acoplada à institucionalização da medicina no país. A transferência da Corte portuguesa para o Brasil fez com que as elites estabelecidas no Rio de Janeiro elaborassem paulatinamente um projeto de “civilização” para os trópicos. Projeto este, claro, baseado naquilo que vigorava no Velho Mundo.

Enquanto isso, na Europa, o século consolidava o saber médico como poder balizador sobre o corpo. A medicina participou da lenta mudança mental que revirou o universo das elites a partir do século XVI. Se as bases da medicina atual, com suas subdisciplinas, foram forjadas sobretudo entre 1750 e 1850, a revolução que lhe deu forma vinha acontecendo desde muito antes, com a inserção cada vez mais forte de uma prática: a observação. A descoberta do Novo Mundo, com suas plantas, animais e homens estranhos. A diminuição temporária das crises, o enriquecimento de alguns. A diminuição da força religiosa, com a valorização da vida terrena e das existências individuais. A busca dos Estados por aumentar suas populações e seus exércitos, resultando no interesse pela saúde do povo. O empirismo de Bacon e de Descartes. Tudo isso fez com que aumentasse o esforço por vencer a doença e adiar a hora da morte, enquanto avançava o poder dos médicos e cirurgiões mais inovadores (FAURE, 2008, p. 18-19). Nascia, afinal, a associação entre saúde e doença como a conhecemos hoje. O século XIX começou pesando e medindo, lembra Scliar (2005).

No Brasil, com o fim da Fisicatura-mor, em 1828, as práticas de cura exercidas pelas camadas sociais subalternas deixaram de ser oficiais, e começaram a ser coibidas. A criação da escola de medicina de Salvador e a do Rio de Janeiro foi um passo importante para a consolidação da autoridade médica no país — este um processo longo, empreendido durante muitas décadas, que envolveu a fundação de sociedades de medicina e de periódicos da área e a aliança entre doutores e governantes. Envolveu, também, a repressão às práticas terapêuticas populares. Por isso, no decorrer dos oitocentos, as artes de curar que prevaleciam no dia a dia da população passaram do status de oficiais a alvo de repressão. O ofício de barbeiros-sangradores persistiu até o começo do século XX, mas vivenciou, também ele, uma metamorfose. Enquanto as práticas de sangria eram gradativamente desautorizadas pela medicina acadêmica, o Rio de Janeiro via a chegada de barbeiros portugueses, que trabalhavam não no campo da cura, mas apenas no da estética (DANTAS, 2016).

Há um barbeiro em *Memórias de um sargento de milícias* (1997), o folhetim que Manuel Antônio de Almeida publicou no jornal *Correio Mercantil* em 1852 e 1853, e sua trajetória ilustra muito bem a mudança na compleição do ofício. Compadre, personagem secundário que atua como espécie de guardião de Leonardo filho, salvando-o das desventuras, é o barbeiro “de defronte” à casa onde vivem Maria e Leonardo pai. É ele que leva a rabeça ao batizado do protagonista — “como se sabe, o instrumento favorito da gente do ofício” (ALMEIDA, 1997, p. 15). É ele que acompanha o ocaso do casamento de Maria e Leonardo pai, observando, de seu posto de trabalho, as desavenças entre o casal: “Sentado pois no fundo da loja, afiando por disfarce os instrumentos do ofício, o compadre presenciara os passeios do sargento por perto da rótula de Leonardo, as visitas extemporâneas do colega deste, e finalmente os intentos do capitão do navio” (p. 18).

Compadre é um homem modesto, mas remediado. No presente em que transcorre a ação, e naquele cenário de gente também modesta, é alguém que goza de certo status e autoridade, e a quem atribuem a aura de bondade e de sensatez. Não à toa foi escolhido para padrinho de Leonardo filho; não à toa é eleito tutor do menino, e espécie de mediador nas agruras da família. Em sua barbearia, está claro, não se sangra, apenas corta-se cabelo e barba — o que é um distintivo, algo que o alça à elite na hierarquia do ofício. Suas reservas financeiras livram Leonardo filho das adversidades, o que, até certo ponto, leva a crer que se trata de um homem bem-sucedido.

Nem sempre, porém, Compadre ocupou o papel de barbeiro não sangrador. Uma visita ao passado, que o narrador apresenta no capítulo 9 (“O — arranjei-me — do Compadre”), revela que suas reservas financeiras têm origem ilícita e secreta, num ato de perjúrio. Sua juventude foi de infortúnios, na pele de filho ilegítimo, enjeitado. Seu começo profissional, miserável.

“Quando chegara à idade de dar acordo da vida achou-se em casa de um barbeiro que dele cuidava, porém que nunca lhe disse se era ou não pai ou seu parente (...)” (ALMEIDA, 1997, p. 36). Foi por meio dessa figura — “mestre, em falta de outro nome” (p. 37) — que o rapaz aprendeu o ofício. Trajetória parecida à de outros barbeiros e curadores do Brasil Colonial, que aprendiam as práticas de cura no ambiente doméstico, guiados apenas por alguém mais experiente. Práticas ligadas, essencialmente, ao trabalho manual.

Quando passou de menino a rapaz, e chegou a saber barbear e sangrar sofrivelmente, foi obrigado a manter-se à sua custa e a pagar a morada com os *ganchos* que fazia, porque o produto do mais trabalho pertencia ainda ao mestre. (ALMEIDA, 1997, p. 37)

Feito oficial de barbeiro, indigna-se por ainda ter de cumprir com os afazeres domésticos. Num ímpeto, sai da casa onde fora criado, levando consigo apenas a bacia de barbear, um par de navalhas e outro de lancetas na algibeira. Passa a primeira noite em casa de um colega e, no dia seguinte, aventura-se no destino incerto dos barbeiros ambulantes, aqueles que Debret define como “fígaros nômades”, representantes do “último degrau da hierarquia dos barbeiros” (1949, p. 149):

Compenetrados e sagazes, vagueiam desde manhã pelas praias nos pontos de desembarque, pelos cais, nas ruas e praças públicas, ou em torno das grandes oficinas, certos de encontrar clientes entre os *negros de ganho* (carregadores, moços de recado, os pedreiros, os carpinteiros, os marinheiros e as quitandeiras). (p. 149)

Encontra um marujo no Largo do Paço, o que se revela logo um golpe de sorte. Após lhe fazer a barba, recebe um convite que, apesar de trivial, lhe soa inusitado. O diálogo entre os dois faz entrever o rebuliço do acaso e do improvisado, a integração entre prática manual e simpatia, a prevalência da eficácia simbólica sobre a racionalidade científica:

— Ó mestre! Disse o marujo no meio da conversa, você também não é sangrador?
 — Sim, eu também sangro...
 — Pois olhe, você estava bem bom, se quisesse ir conosco... Para curar a gente a bordo; morre-se ali que é uma praga.
 — Homem, eu da cirurgia não entendo *muito*...
 — Pois já não disse que sabe também sangrar?
 — Sim...
 — Então já sabe até demais.
 No dia seguinte saiu o nosso homem pela barra fora: a fortuna tinha-lhe dado o meio, cumpria sabê-lo aproveitar; de oficial de barbeiro dava um salto mortal a médico de navio negreiro (...) (ALMEIDA, 1997, p. 37-38)

A ironia embutida no comentário (“de oficial de barbeiro dava um salto mortal a médico de navio negreiro”) e essa espécie de desdém cúmplice ante a pouca prática do sangrador (“Então já sabe até demais”) contrastam, aos olhos de quem só conhece a dor pelo viés da sensibilidade contemporânea, com toda a essência cruenta do ofício. Cortar, fazer sangrar, extrair dentes, mutilar quando preciso, incidir sobre a carne infringindo dor — tormentos terríveis, em muitos casos — num tempo sem anestésicos ou demais aparatos químicos e tecnológicos. Aplicar força física, manejar a carne e encenar rituais de poder e de fé e de carisma diante do sofrimento e da doença. Tentar adiar a morte — pois morre-se “como uma praga” —, tendo como instrumentos apenas algumas técnicas manuais, a navalha e as bichas. Ainda assim, o diálogo entre os dois homens é estabelecido no campo da irreverência e da ironia. No limiar da burla: como se o uso de um chapéu à *schako* pudesse transfigurar a figura de um aventureiro nômade e lhe conferir, num piscar de olhos — ou num dedo de prosa — a capacidade de curar e de afugentar a morte.

O desfecho do episódio é conhecido. Compadre cai nas graças do capitão do navio. Este acaba padecendo e, à beira da morte, encarrega o barbeiro de entregar sua pequena fortuna a uma filha, quando desembarcarem de volta. A promessa nunca é cumprida, mas Compadre “arranja-se”. Fica ele próprio com a fortuna. O que ocorre no intervalo entre esse episódio e o tempo da trama central é incerto; fato é que, quando se torna padrinho de Leonardo filho, já é barbeiro instalado em sua própria loja, embebido num *ethos* que em nada faz lembrar a situação precária de barbeiro nômade ou de sangrador de navio. Também Compadre, afinal, parece ter se beneficiado do “balanceio caprichoso entre ordem e desordem” que marca o romance, na célebre definição de Antonio Candido (2010). A diferença é que, durante o foco temporal do folhetim, Compadre já se estabeleceu no hemisfério da ordem, enquanto o afilhado, como se sabe, mantém o movimento de atração permanente pelos dois pólos, serpeando ora pela ordem ora pela desordem, até o desfecho da história. De certa forma, porém, o mergulho de Compadre no hemisfério da desordem parece autorizá-lo a ser empático com o comportamento do afilhado. Pois, apesar de tentar encaminhá-lo ao universo convencional da ordem, o barbeiro não age de forma repressiva ou excessivamente crítica. Em vez disso, é ele próprio mais um indício desse “universo que parece liberto do peso do erro e do pecado” (CANDIDO, 2010, p. 40), dos múltiplos caminhos que interligam ordem e desordem.

Obra dotada de um “realismo espontâneo e corriqueiro” (CANDIDO, 2010, p. 25), *Memórias de um sargento de milícias* tem, até hoje, papel de destaque na história da literatura brasileira, merecendo a atenção de críticos de diferentes épocas. Um de seus atributos seria a capacidade de representar em tons vivazes o Rio de Janeiro do século XIX, característica que fez Astrogildo Pereira (1952, p. 40, *apud* CANDIDO, 2010, p. 27) compará-la, justamente, às gravuras de Debret, devido à sua força representativa. Apesar de circunscrito à pequena burguesia das áreas centrais do Rio de Janeiro, como ressalta Candido, o romance adquire força numa espécie de intuição da dinâmica social do Brasil na primeira metade daquele século. Pertencendo ao rol de folhetins publicados na imprensa da época, muito populares, traz sua originalidade no cunho popular e na tonalidade coloquial de sua linguagem narrativa, a desenharem elementos arquetípicos que colaboram para angariar a simpatia dos leitores; na ausência de juízo moral, na reprodução habilidosa dessa espécie de equivalência entre o universo da ordem e da desordem. É singular também porque, diferentemente do que prevalecia nos romances brasileiros do século XIX, não exprime a visão de uma classe dominante. E, liberto das ideologias das elites, pode respirar ao ritmo de uma neutralidade

moral que corresponde à neutralidade social, “misturando as pretensões das ideologias no balaio da irreverência popularisca” (CANDIDO, 2010, p. 45).

Suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século XIX. (CANDIDO, 2010, p. 38-39)

Ocorre que, sendo um estrato universalizador da vida no Rio de Janeiro de então — embora, como ressalta Candido, há que se olhar com reserva a ideia de que se trata de um panorama documentário —, e revelando uma “dialética da ordem e da desordem” que marcaria o caráter social daquela época e lugar, o livro de Manuel Antônio de Almeida acaba dando indícios do ritmo e da dualidade que também vigoravam nas práticas de cura e nas experiências do adoecer durante o século XIX. Também a institucionalização da saúde no Brasil nasce, afinal, na tensão e no cruzamento entre ordem e desordem. Na dança entre burla, resistência e repressão.

Na vivência do espaço urbano, em meio ao “ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia”, as práticas de cura permaneciam enredadas ao ritmo fecundo que embaralha técnica e fé, corpo e espírito, superstição e empirismo, magia e amálgama de tradições. Um espaço que foi se tornando campo de disputas cada vez mais acirradas, no decorrer daquele século. “Uma sociedade jovem, que procura disciplinar a irregularidade da sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo, desenvolve normalmente certos mecanismos ideais de contensão (...)”, afirma Candido (2010, p. 42). No Brasil oitocentista, um dos mecanismos usados pela classe dominante para “disciplinar” e “equiparar” foi justamente o fortalecimento da autoridade médica, enquanto desautorizava e coibia as demais práticas de cura. Um tipo de contensão que se espelha na literatura de ficção, com o “gosto acentuado pelos símbolos repressivos, que parecem domar a eclosão dos impulsos” (p. 42) — e ao qual *Memórias*, essa “fábula realista” (p. 47), consegue escapar.

Não à toa, durante grande parcela do século XIX proliferam os casos romanescos que “retratam com minucioso cuidado as personagens que, em suas escassas defesas, são tomadas por doenças repentinas e avassaladoras, tão logo se defrontam com alguma dificuldade ou decepção no setor do afeto”, aponta Roberto Correa dos Santos (1999, p. 19). Se, no âmbito social e político, as forças disciplinadoras buscam tecer sua autoridade sobre o campo da saúde e da cura, há ainda que se levar em conta a perspectiva das subjetividades que

representam os homens e mulheres daquele tempo, mediando sua relação com o corpo, com a saúde e com a doença.

Para além de uma simples perspectiva estética, a forma como a doença parece degenerar rapidamente os personagens daquele século seria característica da própria transformação no campo dos valores, da vida social, da ciência e dos afetos. Santos evoca a ideia de uma “máquina da memória” para representar o sistema afetivo que rege as subjetividades e cria artefatos psíquicos. Máquina esta que, em muitos personagens da ficção oitocentista, parece engasgar. É, pois, um tempo de transição. “Contra a decadência psíquica, moral e física do tempo já não se pode recorrer inteiramente às sabedorias dos séculos XVII e XVIII, pois então ainda se era capaz de contrapor à ignorância científica o ar e a força dos cínicos” (1999, p. 21).

A “máquina da memória” padece pela ausência de um saber psíquico que a fortaleça, uma vez que os saberes e habilidades do passado, na arte de domesticar o material com que lida o psíquico, não são mais válidos. Indefesos e solitários com suas máquinas de memória e afeto, os personagens enfraquecem. O corpo adocece. É, então, conduzido ao quarto, posto em repouso, isolado na doença. Afasta-se do que é público.

A carga de dor provocada pela cena afetiva impõe recusa à vida. A defesa e seus mecanismos são de natureza reativa: para não sofrer do afeto, sofre-se do corpo — este o modo que a memória escolhe para descarregar. A doença, e em suma a morte, revelam-se um desprazer menor a substituir o desprazer maior, a dificuldade afetiva. (SANTOS, 1999, p. 20)

Foi no século XIX, reforça Santos, que se tornou imperativa a necessidade de um saber psicológico sistemático, o reaparelhamento da ciência e da terapêutica, a criação de novas relações entre saber, doença e saúde. Um tipo de reação ante “o excesso de evidências das forças aniquiladoras do psiquismo sobre o corpo” (p. 21). Freud foi um grande leitor das artes literárias de seu tempo — e foi útil a ele “lidar com a simplicidade desses textos — sociais e literários — em que se fornece um processamento quase mecânico de relações de causa e efeito” (p. 22-23).

Fragilizados em contato com os fantasmas subjetivos que fazem sua máquina da memória transbordar e engasgar, os personagens do período revelam sua dor num local privilegiado: o rosto. “(...) Papel branco onde se inscrevem as sintomatizações”, “espelho da alma”. “As forças relativas à ordem do psíquico nele se expressam. Perde-se a cor, empalidece-se. Depois a magreza e, logo a seguir, os modos históricos de deterioração corporal” (p. 20). As interioridades, ainda tratadas como relativamente simples, se tornam

visíveis. O interior, na face, dá-se a ver, revela-se cristalino. O sofrimento é legível, desenhado no rosto. A doença, “vista” pelo leitor, e interpretada pelo médico.

É essa fragilização ante a angústia que ocorre a Lenita, protagonista de *A carne* (1984), de Júlio Ribeiro, publicado em 1888. Em luto pela morte do pai, a moça é de súbito tomada por uma languidez crescente, um esgotamento de forças, uma prostração quase completa. Um fastio desolador: não podia comer. Tem salivações constantes, vômitos biliosos, tonturas. “Parecia ter-se-lhe transformado a natureza: já não era forte, já não era viril como em outros tempos” (p. 28). Certa manhã, não pôde levantar. Restou prostrada no leito: “emaciada, lívida, com os olhos afundados em uma auréola cor de bistre” (p. 29). O médico foi chamado às pressas. Não precisou de muito exame para concluir, em silêncio, o prognóstico e prescrever a cura: uma seringa de Pravaz, brumoreto de potássio. Lenita, “após um comprido sono, acordou calma, com os nervos sossegados” (p. 31).

Há inúmeros outros exemplos, em *A carne*, de como as forças do psiquismo afetam o corpo, enfraquecendo-o. Naturalista, de linhagem positivista e cientificista, que não disfarça a influência das obras de Emile Zola (a quem, inclusive, o livro é dedicado), o romance de Júlio Ribeiro esteve envolto em grande polêmica desde que veio a lume. Sua publicação, em 1888, promoveu indisfarçável mal-estar na crítica. Em parte, devido a questões do ponto de vista estético: cientificismo excessivo (mesmo para os padrões do naturalismo), passagens pouco críveis, linguagem rebuscada etc. Mas, principalmente, devido a questões de natureza moral. Pródigo em cenas eróticas, o livro representava uma audácia e tanto na transição do Segundo Reinado para a República. Sua protagonista, uma mulher culta que não se furta a realizar a paixão por um homem casado, simboliza uma grande transgressão aos costumes da época, mesmo que se assemelhe, na pungência do desejo amoroso e em seu efeito de “histeria”, a outras heroínas da literatura brasileira de então.

Fato é que *A carne* também é, a seu modo, um romance peculiar, que contrasta com outros de sua época. Em especial se levamos em conta a ambivalência que tem marcado sua recepção. Apesar do massacre que experimentou não apenas pela crítica da época, mas também pelas inúmeras análises que recebeu em tempos distintos, o livro foi sucesso de público. Sobreviveu por décadas a fio com status de maldito, em inúmeras edições. Mas também se acomodou, de alguma forma, no rol de edições vinculadas a obras clássicas. Alvo de escândalo e de perseguição, acusado de imoralidade e de não ser sequer literatura, foi também aplaudido e exaltado.

Representante de um tipo de romance naturalista muito presente no Brasil daquele tempo, e que parte da crítica identifica como “estudos de temperamento” (SÜSSEKIND,

1984), *A carne* é exemplo do grande estreitamento entre literatura e ciência que marcou o período. Vale lembrar que, poucos anos antes da obra de Julio Ribeiro, Emile Zola publicava na França seu manifesto *O romance experimental* (1982), em que, utilizando-se do método experimental de Claude Bernard, evoca a ideia de uma literatura em que o romancista, assim como o médico, “sai em busca de uma verdade” (ZOLA, 1982, p. 31). Ao mesmo tempo um observador e um experimentador, o ficcionista idealizado por Zola estabeleceria um terreno de fatos já observados sobre os quais poderia lançar seus experimentos, ou seja, as variações de personagens e situações que comprovariam o funcionamento dos mecanismos naturais, que fariam conhecer o “determinismo” dos fenômenos, que mostrariam “a engrenagem das manifestações intelectuais e sensuais, tal qual a Fisiologia no-las explicará, sob as influências da hereditariedade e das circunstâncias ambientais (...)” (p. 43). Ora, se o método experimental pôde ser transposto da Física e da Química para a Fisiologia e a Medicina, “ele pode sê-lo da Fisiologia para o romance naturalista” (p. 37), defende o escritor francês.

O objetivo da aquisição desse conhecimento sobre a vida, empreendida tanto por cientistas quanto por autores literários, seria a capacidade de agir sobre os corpos e sobre os comportamentos, para a “felicidade e o vigor da espécie” (ZOLA, 1982, p. 48). O homem, “todo poderoso”, poderia então, enfim, subjugar a natureza e “fazer reinar sobre esta terra a maior soma possível de justiça e de liberdade” (p. 48).

Pois bem, este sonho do fisiológico e do médico experimentador é também o do romancista que aplica o método experimental ao estudo natural e social do homem. Nosso objetivo é o deles; queremos, nós também, ser mestres dos fenômenos dos elementos intelectuais e pessoais, para poder dirigi-los. Somos, em uma palavra, moralistas experimentadores, mostrando, pela experiência, de que modo uma paixão se comporta no meio social. No dia em que detivermos o mecanismo desta paixão, poderemos tratá-la e reduzi-la, ou pelo menos torná-la a mais inofensiva possível. Eis onde se encontram a utilidade prática e a elevada moral de nossas obras naturalistas, que fazem experiências com o homem, que desmontam e tornam a montar peça por peça a máquina humana, para fazê-la funcionar sob a influência dos meios. (ZOLA, 1982, p. 48)

É essa ideia de romance como espaço de experimentações que perscrutariam os determinismos, a partir do olhar rigoroso de alguém que está com a “força” e com a “moral” (ZOLA, 1982, p. 53) — o escritor, à imagem do cientista —, que inspira autores brasileiros como Júlio Ribeiro.

Não à toa, a aliança entre ciência e ficção foi alvo de avaliações ríspidas, na história da crítica brasileira.

Como lembra Flora Süssekind (1984), o modelo naturalista em si, tão inspirado no francês, foi muito criticado por seu caráter de “ideia importada”, que caracterizaria o atraso da cultura brasileira, em sua gana por imitar, quase plagiar. A ensaísta, porém, argumenta que a

onipresença de referências, na crítica brasileira, ao modelo estrangeiro (seja para acusar a cópia ou para exaltar a originalidade) criaria uma espécie de estigma na literatura nacional, sempre sujeita a esse tipo de comparação. Além disso, a moda naturalista não teria sido gratuita. “Em meio a Flaubert e Zola, escolheu-se o último” (1984, p. 53), ressalta. Pois, se por aqui houve cópia, houve também o que se assemelharia a um *palimpsesto ideológico*. “O sucesso de público das obras naturalistas demonstrava que atendiam a condições internas, que estavam organicamente ligadas à sociedade brasileira de fins do século passado” (SÜSSEKIND, 1984, p. 59). Uma sociedade que via crescer rapidamente uma pequena burguesia urbana, contrastante com a elite de “senhores de terra” que mantinha o poder até então. A aliança entre naturalismo e cientificismo serviria como espécie de linguagem para essa camada, em busca de maior influência social e política. Compunha, em si, uma espécie de coro de homens que se julgariam “moralistas experimentadores”, homens do lado da força e da moral, homens que se acreditavam com autoridade para interpretar comportamentos que julgavam deterministas e hereditários — e, com seu trabalho, modificá-los. Homens que sustentavam o projeto de tratar e reduzir as paixões, tornando-as o mais inofensivas possível.

No Brasil, entre os romances naturalistas de melhor recepção, estariam aqueles voltados a histórias de alcova, tramas passadas no interior das casas, comportamentos doentios. “Não é difícil perceber que o naturalismo brasileiro do século passado optou pela trilha dos estudos de temperamento, pelos romances que, semelhantes a narrativas de casos clínicos, colocavam em primeiro plano doenças e diagnósticos (SÜSSEKIND, 1984, p. 120-121).” *A carne* seria, inclusive, exemplo disso. Seu enredo se passa, quase que integralmente, dentro da fazenda de coronel Barbosa, no interior de São Paulo.

Estudiosos como Lúcia Miguel-Pereira e José Veríssimo teceram crítica (*apud* SÜSSEKIND, 1984) a esse foco no interior das casas de família. Ou seja, às narrativas de cunho individualista, que deixariam de lado cenários mais amplos, como habitações coletivas, a cidade de maneira geral, a vida no país. Denunciavam que o destaque dado a esse tipo de romance impediria uma analogia maior com o que se passava no país, do ponto de vista político. O naturalismo que esteve em foco — por meio de romances como *A carne* — imobilizaria o panorama literário diante de uma sociedade em transformação.

Süssekind, no entanto, argumenta que a exigência de uma sintonia entre literatura e vida nacional apontaria para o fato de a crítica literária brasileira ter sido geralmente “mais realista que o rei” (1984, p. 121). E que, se os “estudos de temperamento” e “casos de alcova” não funcionam como claramente documentais das condições históricas do século XIX, servem, por outro lado, como documentais de uma ligação estreita entre literatura e ciência, e

de “uma obsessiva medicalização da linguagem e dos personagens romanescos” (p. 123). Tal medicalização, com a invasão do campo literário por um saber biológico — as referências constantes à fisiologia, a abundância de personagens doentes e seus médicos —, funcionaria como indicador do que se passava na sociedade brasileira.

Lembre-se, por exemplo, que a criação da cadeira de psiquiatria na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro se deu em 1881. E que, nas últimas décadas de século, começaram a surgir no país os primeiros trabalhos teóricos sobre alienação mental; assim como, na imprensa, loucura e hospício se tornam assuntos frequentes, enquanto se assiste a um aumento de poder e a uma maior difusão e popularização do saber médico e psiquiátrico (SÚSSEKIND, 1984, p. 123)

Vale lembrar que foi na segunda metade do século XIX, e em especial a partir da década de 1870, que o Brasil logrou definir seu perfil como nação. A derrota na Guerra do Paraguai, a marcha de modernização, o crescimento da cultura urbana, a força do positivismo e do republicanismo e a imigração europeia foram fatores enlaçados ao questionamento das instituições centrais do Brasil imperial: a escravidão e a monarquia (PEARL, 1996). O fortalecimento da medicina nacional fez parte desse processo. O que equivale dizer que o discurso médico foi ampliando seu espaço de autoridade em concomitância com a formulação de uma ideia de nação.

Durante muito tempo, a historiografia tratou os médicos brasileiros da época como, basicamente, reprodutores passivos das ideias europeias, em especial as francesas. Hoje, porém, os historiadores da saúde defendem que o campo médico que se delineava, com suas tensões e peculiaridades, era bem mais complexo que isso. Se, de fato, grande parte dos doutores em atividade no Brasil ainda eram muito influenciados pela medicina francesa, já havia certo destaque para as descobertas científicas feitas em solo nacional. Organizavam-se em sociedades e em torno de periódicos e empreendiam esforços não apenas para criar um conhecimento original sobre as doenças do país, mas também para angariar poder político. Os membros da Escola Tropicalista Baiana, por exemplo, realizaram, entre 1869 e 1890, várias descobertas em parasitologia, enquanto travavam debates sobre doenças associadas ao clima tropical, como beribéri, ancilostomíase e filariose. Na capital, a imprensa e os cronistas relatavam com muito humor as experiências feitas pelos médicos — a caça ao micróbio da febre amarela foi uma dessas pautas. Mas, para além do viés satírico com que os jornais tratavam algumas questões da saúde, fato é que estes valorizavam, cada vez mais, o discurso científico e sua integração como autoridade no desenhar da nação. Autoridade estabelecida, também, na intimidade dos lares. E nas páginas dos romances.

Num momento em que artigos de médicos ocupam as páginas dos jornais, não é de espantar que as páginas dos romances também se deixem invadir por 'temperamentos doentios', médicos, diagnósticos e discussões sobre as causas e tratamentos apropriados para as doenças. Às vezes, meio a troco de nada, surgem nos romances longas descrições de enfermidades que, a rigor, não têm importância alguma na narrativa, a não ser para ressaltar ainda mais a referência a um competente discurso médico. (SÜSSEKIND, 1984, p. 124)

Neste aspecto, importante frisar que a tradição clínica que se estabeleceu com a chegada da Corte portuguesa era marcada pela figura do médico de família, que atuava ora como clínico, ora como cirurgião, ora como conselheiro higienista (EDLER, 2002, p. 364). E que, na grande profusão de doenças na ficção brasileira do fim do século XIX, há uma que se destaca: a “histeria”. Sílvio Romero (1991, apud SÜSSEKIND, 1984), chama atenção para o fato de, no ano de publicação de *A carne* [1888], haverem outros romances a apresentar personagens histéricas: *O cromo*, de Horácio de Carvalho, *A hortências*, de Marques de Carvalho, *O homem*, de Aluisio Azevedo. A estes, poderíamos acrescentar outros, como *O mulato*, de Aluísio Azevedo [1881].

Mas há, além da histeria em si, outros traços coincidentes em parte desses romances que exploram “casos de temperamento”. Não apenas a presença de heroínas histéricas, mas a própria estrutura romanesca. Há, em geral, uma orfandade. Depois, uma paixão. E uma grande decepção no campo do afeto — um impedimento. A heroína, então, prostra-se. O discurso médico acompanha todas essas etapas com seus diagnósticos, a leitura de sintomas. A voz dos doutores representa a sabedoria que lê, no rosto e no comportamento das jovens, a “doença” (SÜSSEKIND, 1984).

Antes de se revelarem histéricas, o leitor fica sabendo que as heroínas de romances como *A carne*, *A normalista* e *O homem* são órfãs de mãe. Cria-se, sugere Sússekina, uma “estranha simetria entre a ausência do modelo feminino familiar e o comportamento 'patológico' das personagens” (SÜSSEKIND, 1984, p. 126). Na ausência de uma mãe cujo modelo, enquadrado na sociedade de então, deva ser copiado, resta às personagens órfãs dos livros uma inquietação patológica. Comportamento doentio que, apontado com veemência pelos doutores que tanto frequentam os romances daquele tempo, acaba conduzindo a outro traço que liga essas histórias: o casamento como suposto remédio. “Resta às histéricas buscar os laços femininos na reprodução dos comportamentos prescritos médica e moralmente para a mulher: o casamento e a procriação” (SÜSSEKIND, 1984, p. 126). Surge, a partir daí, outra situação coincidente nestes livros. Não é só a mãe que falta às heroínas, mas também o noivo. Há sempre um impedimento, algo que inviabiliza a realização do matrimônio. No caso de *A carne*, o fato de Barbosa, alvo da paixão de Lenita, já ser casado.

A aliança entre a orfandade e a impossibilidade do casamento acabaria, pois, por estigmatizar a mulher histérica, numa sociedade marcada pelo matrimônio e pela maternidade. A ausência dos dois acaba diagnosticada como “sintoma”; a fala das “doentes”, substituída pelo discurso médico. E tudo isso ocorre num tempo em que a medicina comportamental ganha força no Brasil, trazendo à luz justamente os estudos sobre a histeria feminina, uma das grandes novidades científicas da época.

Süssekind chama atenção para a quantidade de “ataques” que se veem nesses romances:

Convulsões, choro, ânsias de vômito, tosse, desmaios, paralisias são as ações atribuídas às personagens histéricas do naturalismo. Se falam pouco, deliram e desmaiam muito. Se quase sempre estão em estado letárgico em seus quartos, dão chance a que seus médicos as acudam e produzam longos discursos a respeito de cada mínimo gesto seu. Tudo se torna 'sintoma histérico' diante dos olhos desse observador privilegiado que é o médico, cujo poder aumenta frente à progressiva letargia prevista para suas doentes (...). (1984, p. 128)

Esvaída de si, sem voz, apática, a mulher se torna cada vez mais opaca. Seu sofrimento é apenas a deixa para que se insinue a figura paternalista, sábia e irrefutável que diagnostica seu problema, e orienta as atitudes para a cura. “A doença serve de cenário para que brilhe o médico” (SÜSSEKIND, 1984, p. 128). Mesmo naquelas obras em que o médico não tem papel de muito destaque, suas aparições são representadas por uma aura de bondade e de prudência. De apaziguamento e segurança. Vejamos, pois, uma destas aparições em *A carne*:

O doutor Guimarães, médico já velho, de fisionomia inteligente e bondosa, aproximou-se da cama, examinou a enferma detidamente, em silêncio, sem tomar-lhe o pulso, sem incomodá-la na mínima coisa, baixando-se muito, com as mãos cruzadas nas costas, para ouvir-lhe a respiração, para escutar-lhe os gemidos, para atentar-lhe as contrações da face. (RIBEIRO, 1984, p. 29)

De fisionomia inteligente e bondosa. Alguém que observa em silêncio, sem incomodar a enferma. E que, observando as contrações da face — esta folha em branco onde se projetam os fantasmas subjetivos dos romances pré-modernistas —, é capaz de desvendar e de prescrever a cura. É capaz, em suma, de *ler e decifrar*.

Segundo Nelson Werneck Sodré (apud SÜSSEKIND, 1984), os médicos representariam, nesses romances, os próprios autores. “Falam por eles”, diz. Süssekind discorda, e defende: “Não é que os ‘autores’ falam por meio dos ‘médicos’ de seus romances. Falam nos textos é de sua própria busca de um poder maior dentro da sociedade brasileira” (1984, p. 129).

O médico dos romances naturalistas, com seu poder de intervir na vida das famílias a ponto de sugerir casamentos e de “curar” comportamentos doentios, se assemelharia, pois, aos intelectuais brasileiros do período, com sua busca por intervir na construção de um projeto de nação. Muitos destes intelectuais, aliás, eram médicos de fato. Doutores que tentavam legitimar sua atuação, em detrimento das práticas de cura do passado, baseados na ênfase cada vez maior do método científico. Dentro dos livros, o beletrismo romântico ia perdendo espaço para a mentalidade científica. Nos gabinetes, nos espaços públicos e de debate, nos jornais e dentro das casas da burguesia que conquistava um papel cada vez maior, crescia o movimento crítico, o culto da inteligência, a crença no poder dos intelectuais por transformar o país. A crença, também, “de haver ‘remédios’ e ‘receitas’ capazes de curar um ‘organismo social doente’” (SÜSSEKIND, 1984, p. 130).

A questão é que o potencial transformador da elite intelectual que forjou o enlace entre literatura e ciência, no fim do século XIX, não adotou de todo a receita deixada por Zola. “Dele se tomou um modelo romanescos, mas se apagou a orientação ideológica socialista”, define a ensaísta (p. 131). Toma-se o impulso de observar e de refrear as paixões, mas não, efetivamente, de “fazer reinar sobre esta terra a maior soma possível de justiça e de liberdade” (ZOLA, 1982). O médico e o intelectual brasileiro que abraçam a ciência, naquela virada rumo à República, rejeitam a radicalização na linguagem política. Não à toa, Süssekind usa a ideia de “asséptico” para nomear o isolamento que a medicina e a intelectualidade de então impõem ao “doente”. Um isolamento que carrega, em geral, também um moralismo. Seu progressismo, afinal, é limitado.

Órfãs de mãe, ausentes de um modelo feminino que lhes sirva de “molde”, as históricas da ficção naturalista desse tempo são corpos estranhos a ameaçar os laços de família. Imbuído de sabedoria e serenidade, o médico enxerga essa estranheza e essa ameaça. Suas ações e seu discurso são não apenas conservadores, como também atuam na busca por apagar as diferenças. Aquilo que causa estranhamento é isolado, negado, “curado”. À histeria da mulher, reage-se com o casamento. Ou com a camisa de força.

Quando o cordão de isolamento familiar se revela impotente diante de um comportamento 'doentio', apela-se para a ação 'regeneradora' da ciência. O pai delega poderes a um representante capaz de diagnosticar o que lhe parece estranho e reafirmar valores familiares e sociais ameaçados. Seja por meio de alguma cura milagrosa, seja pelo isolamento hospitalar desse 'corpo estranho' que, como uma doença qualquer, põe em perigo um 'organismo familiar' que se crê pleno de saúde, à ciência cabe o encargo de exterminar assimetrias, diferenças, divisões. (SÜSSEKIND, 1984, p. 133)

É essa ciência que apaga assimetrias e diferenças — uma ciência pautada pela autoridade da medicina — que se consolida como base para a ideia de saúde no Brasil. Sua força tinge de linguagem científica os romances naturalistas, nos quais o mundo interior dos personagens ainda é algo frágil, tão legível a ponto de parecer facilmente esquadrihável pelo médico da família. Neste frágil mundo interior, a desordem é controlada pelo conhecimento dos doutores. A ordem se reestabelece. Uma ordem conservadora, patriarcal, que isola e “cura”, assepticamente, as diferenças. Uma ordem que inibe o balouçar entre lícito e ilícito, malandro, que se entrevê em *Memórias de um sargento de milícias*. Uma ordem que não mais permite que se faça sangrar para, trazendo ao exterior o que é interno, reequilibrar os fluxos do corpo e do espírito. Mas que, em vez disso, opera para conter, isolar, reprimir.

Voltemos, pois, ao romance de Júlio Ribeiro. Como as demais protagonistas naturalistas, Lenita é órfã de mãe. Há, porém, uma diferença substancial em seu destino, se comparado ao de outras heroínas naturalistas. Seu pai a educou para que fosse culta, exímia em inúmeros campos do saber (um prodígio, inclusive, bastante inverossímil — mas isso é outra história). Sua relação com tudo o que tange ao corpo é mediada pela racionalidade científica, pelo apreço ao conhecimento e ao poder da inteligência. Desse modo, a tensão que lhe atíça reside justamente no suposto conflito entre a autonomia de seu intelecto e os ímpetos da “carne”.

O desejo sexual, quando se lhe surge, é de maneira brutal. Está a observar uma estatueta, que reproduz o corpo de um gladiador. Logo é tomada pela luxúria, pelos “ímpetos de comer de beijos as formas masculinas, estereotipadas no bronze” (RIBEIRO, 1984, p. 32). Reconhece, neste desejo, uma disputa entre a razão e o impulso, sendo este motivo de desprezo, de vergonha, de “nojo” até.

Robustecer o intelecto desde o desabrochar da razão, perscrutar com paciência, aturadamente, de dia, de noite, a todas as horas, quase todos departamentos do saber humano, habituar o cérebro a demorar-se sem fadiga na análise sutil dos mais abstrusos problemas da matemática transcendental, e cair de repente, com os arcanjos de Milton, do alto do céu no lodo da terra, sentir-se ferida pelo aguilhão da *carne*, espolhar-se nas concupiscências do cio, como uma negra boçal, como uma cabra, como um animal qualquer... era a suprema humilhação. (RIBEIRO, p. 32-33)

Desejar é, para Lenita, trair seu perfil de mulher intelectual. O corpo é vil — algo a ser controlado pelo racional, pelo intelecto, pela força do conhecimento. Sentir luxúria é lançar-se a uma condição inferior, como à de uma “negra boçal”. E este ponto vale uma breve digressão: Júlio Ribeiro era abolicionista. Não podemos ignorar, porém, que a mentalidade dos intelectuais do século XIX — mesmo a dos abolicionistas — não era de todo liberta da ideia de inferioridade da raça negra. Neste ponto, aliás, *A carne* traz passagens bastante

contraditórias, que ilustram esse jogo de tensões a atravessar a identidade dos intelectuais abolicionistas daquele tempo. Lenita, uma jovem progressista, dá indícios de se opor à mentalidade escravocrata, aristocrata, de Coronel Barbosa, um típico dono de fazenda da época. Ainda assim, a moça não se opõe ao fato de ter uma mucama ao seu dispor, dormindo à beira de sua cama. Tampouco se impugna quando é tomada de arroubos de prazer, assistindo, às escondidas, ao cruel açoite de um dos escravos.

Diferentemente das demais donzelas naturalistas, Lenita tem voz. E sua voz é atravessada, também ela, pelo discurso científico, por essa crença na autoridade do conhecimento elitista que atçou a literatura tomando apenas parte da lição deixada por Zola. Um discurso marcado por um hiato, um liberalismo que se quer legitimar como potente, quando na verdade patina na incapacidade de promover uma real transformação social. A voz de Lenita, em *A carne*, substitui a voz dos médicos dos demais romances naturalistas. Julga-se capaz, inclusive, de efetuar auto diagnósticos:

(...) não estava doente, seu estado não era patológico, era fisiológico. O que ela sentia era o aguilhão genésico, era o mando imperioso da sexualidade, era a *voz da carne* a exigir dela o seu tributo de amor, a reclamar o seu contingente de fecundidade para a grande obra da perpetuação da espécie. (RIBEIRO, 1984, p. 54)

Barbosa, o homem que se torna foco de sua paixão, a atrai por ser, ele próprio, detentor de enorme cultura científica, homem de “faculdades intelectuais elevadíssimas” (p. 104). E também ele atua como quem substitui a voz e a autoridade dos doutores. Como quando socorre Lenita após a picada de uma cobra. Não apenas lhe salva a vida, mas também faz desfilar seu conhecimento científico, em mais um dos momentos em que as características do naturalismo são levadas à beira da caricatura. Em longas falas, esmiúça exaustivamente o raciocínio que o guiou em seus procedimentos, citando o funcionamento do sistema de circulação humano e as etapas de uma infecção. É uma voz que substitui a do médico, mas também se distingue. Loquaz, Barbosa não detém, em silêncio, o conhecimento. Não ostenta o ar de bondade, paternal e *prudente*, dos médicos do naturalismo brasileiro. Em vez disso, exhibe sua erudição com alegria, associando-a a um erotismo peculiar.

Em liberdade absoluta, perfeita, não se contentava com o prazer material de possuir Lenita. Queria o pecado mental inteligente, os *mala mentis gaudia* de que fala Virgílio; queria contemplar, comer com os olhos a plástica soberba do corpo da moça (...).

(...) Por meio de um refletor poderoso focava, dirigia a luz branca de uma lâmpada belga, fazia cair sobre a moça uma toalha de reflexos suaves e vivos, cientificamente combinados. (p. 149-150)

Barbosa não é o médico que determina o matrimônio ou a maternidade como remédio para um comportamento estranho. Também não confina ou isola; não prescreve uma

alternativa imbuída de moralismo como “cura” para a inquietude da mulher órfã e solteira. E, no entanto, a *dirige*. Determina a coreografia do corpo feminino a partir dos estímulos que sua erudição lhe permite. É ele, o homem sábio e culto, quem lança a luz branca sobre o corpo da mulher, quem a traveste antes de despir, quem comanda, em tecidos “cientificamente combinados”, a transgressão à qual se atiram. Lenita, a heroína que parece se salvar da opacidade destinada às protagonistas do naturalismo, acaba submetida, de outra forma, aos caprichos de uma suposta sofisticação intelectual. Lubricidade e erudição, luxúria e método se combinam para, mesmo num ato de transgressão, controlar o corpo feminino.

“Tal pai, tal filho”: podemos evocar o jogo que Flora Süssekind usa como mote em seu *Tal Brasil, qual romance?* (1984), para estabelecer os laços de filiação que marcam especialmente este romance. Barbosa é filho de um coronel, um senhor de terras, um escravocrata, alguém que representa a mentalidade do Brasil pré-República. Justamente este Brasil cujo poderio a burguesia de fins do século XIX pretende ultrapassar. Barbosa filho sai da casa grande e ganha o espaço estrangeiro. Circula pelo Velho Mundo: Itália, Áustria, Alemanha, França, Inglaterra. Casa-se com uma francesa, “por extravagância”, como rotula seu velho pai. Fora discípulo de Darwin (em mais um dos muitos exageros do livro). Trabalhara com madame Brunet, “tradutora sapientíssima de Huxley”, com quem fizera “centenas de dissecações anatômicas” (p. 67). Em seu regresso ao Brasil e à fazenda é, ele próprio, um “corpo estranho”. Tem “blue devils” (p. 44), a melancolia do Velho Mundo. E então busca curá-la em caçadas no Parapanema — másculo, viril, “filho do pai”. Não nega de todo, afinal, ser filho das elites aristocráticas, dos donos da terra e dos corpos escravos.

Barbosa é, ele próprio, a encarnação deste intelectual cindido, conspurcado entre o desejo do liberalismo e as amarras de uma mentalidade colonial bruta, arraigada, que se insinua nos romances com um quê de selvagem. Mentalidade que se faz crer impetuosa, ancestral. Um impedimento a rondar a metamorfose das interioridades que, pouco a pouco, buscam ganhar ar. Mas Barbosa é, também, a encenação desse saber que vem de fora. Não seria audacioso demais sugerir que representa a ciência e a racionalidade que vêm do Velho Mundo, embaralhando as codificações e modelagens da vida nacional naquele fim de século.

Lenita, por sua vez, vai se transformando, pouco a pouco, em intelectual que, *de dentro*, se deixa fascinar e modelar. Quando ainda não submetida aos ardores de Barbosa, é já imbuída de voz, potente em seu caráter de mulher culta. Não permanece enclausurada no espaço de isolamento destinado aos *corpos estranhos* da época. Em vez disso, oscila seu ritmo entre o recolhimento e a expansão. Ora busca o assédio da natureza (e, nesse ponto, parecem surgir no romance de Júlio Ribeiro vestígios de romantismo), o mergulho na exuberância dos

espaços livres que a revigoram; o erótico, exposto na flora e na fauna, lateja. Ora recolhe-se, ensimesmada, à intimidade do quarto e das dependências da casa grande. Rejeita com veemência a ideia do casamento. Em certos momentos, permite lançar-se a atos de crueldade, como a tortura de pequenos animais, ou os beliscões na negra que lhe serve.

A altivez intelectual lhe permite gozar de uma autonomia que a distingue das demais heroínas naturalistas. Ao mesmo tempo, é essa mesma altivez que a faz entregar-se a Barbosa — submeter-se a ele. A erudição a atrai. Essa mesma erudição — que traz em seu bojo a vivência de amores e de experiências diversas no passado — a repele. Barbosa é um homem do mundo. Lenita, uma jovem mulher atada ao jogo de recolher-se e expandir-se; mesmo assim, sempre nos domínios da fazenda. A erudição leva à obscenidade. E obscenidade, vale lembrar, significa “excesso de cena”. A ciência apaixonada de Lenita e de Barbosa *dá a ver*. Lança luz. Tira de foco o rosto adoecido de Lenita, que prevalece nas primeiras páginas, espelho de sua interioridade ainda frágil, e põe em destaque o potencial erótico de um mundo que começa, finalmente, a admitir a desordem vibrátil dos exteriores. Quem guia a luz, porém, é Barbosa. Lenita despe-se. E se entedia.

Resta a crueldade à protagonista de *A carne*. Não mais com os pássaros ou com as criadas, mas com seu próprio amante, que acaba por abandonar. Crueldade: evocando o filósofo Clément Rosset, Ângela Maria Dias (2004, p. 18-19) lembra que um dos sentidos do cruel é evidenciar o caráter único — irremediável e inapelável — da realidade. Sua origem etimológica, no latim *crudelis*, é a mesma de “cru”, ou seja, daquilo que é indigesto: a própria carne ensanguentada, privada de elementos que a disfarçam. Ao mesmo tempo, a crueldade representada na carne cruenta denota a insuficiência do real. Só elementos exteriores podem decifrar a carne e o sangue. A realidade, em si só, é insuficiente, porque simultaneamente inesgotável e escassa.

Suspeitar da realidade é uma das bases da ciência. (E não à toa, encarar o realismo, negá-lo e reanimá-lo tem sido um dos impasses da literatura, desde que Flaubert lançou luz ao cotidiano pequeno-burguês da mulher de um médico). Lenita, como toda boa cientista, suspeita da veracidade de sua paixão. O real é insuficiente, escasso; a crueldade não está mais atrelada apenas ao cruento, não exhibe as vísceras da pele, o *de dentro*. Os corpos enfermos não são mais postos para sangrar; o sofrimento, que antes se via na face, vai pouco a pouco se tornando matéria incorpórea, movimento que irrompe em exterioridades. Angústia que permite inscrever-se fora do corpo, tornar-se *ação*.

Lenita, enfim, *age*. Não é mais a donzela exaurida no escuro do quarto, sob a tutela de uma autoridade médica que a ampara rumo a um destino de apaziguamento moral. No lusco-

fusco entre o mundo mediado pela ciência — os ecos que chegam do Velho Mundo, jorrando luz sobre os corpos desnudos, esquadrinháveis — e o espaço ainda selvagem, vibrátil e senhorial da vida na fazenda, a heroína de *A carne* vive uma metamorfose. Pouco a pouco, a voz do médico que frequenta os demais romances naturalistas parece se imiscuir e misturar à própria voz de Lenita. Aqui, é ela própria, a heroína, que encarna o discurso médico do Brasil oitocentista, com seu ritmo sereno, sábio e bondoso. Pragmático e austero. Não há desespero, não há dúvidas quando Lenita se descobre grávida. Sua atitude é firme e tranquila. Sua decisão espelha essa voz sábia e moralista que permanece, como em *off*, no cerne dos romances da época. O casamento sem paixão, com um elemento até então fora da trama, é o remédio prescrito para si própria, arremate da metamorfose que a faz encarnar, ela própria, a intelectualidade nacional que se apropriava dos saberes vindos de longe para delimitar um projeto de futuro, embaralhando-os ao ritmo peculiar da penumbra de forças recalcadas que era a sociedade da época. Lenita parece, então, redimir a força intelectual que nascia no país. Repelindo Barbosa, com sua ciência e seu erotismo em tons europeus, ressalta o vigor de sua autonomia. Barbosa, por sua vez, padece enredado em sua própria sapiência. Resta-lhe a morte — mas não qualquer uma. Um suicídio, um ato urdido em desespero e amparado por um saber especializado, rigoroso. Um saber que, agindo guiado pelo impulso da paixão, em vez da análise fria do olhar racional, revela-se irremediável e terrível. Não por acaso, o meio que escolhe para tirar a vida é *curare*, veneno usado nas pontas das flechas pelos indígenas da região amazônica. Veneno, pois, de alma sul-americana: o saber dos trópicos encarniçado no intelectual que, indo ao exterior buscar ar, desgarrar-se. Após injetar o veneno em si, o fenecimento começa pelo corpo, que se paralisa. Deste modo, até o fim Barbosa preserva a consciência, até o fim acompanha, com rigor científico — e com lamento, com solidão e ressentimento por não ter ninguém que, tão sábio quanto si, o possa salvar —, a morte acossar “os últimos redutos do organismo”.

Apesar de diferentes, os destinos de Lenita e Barbosa espelham a vocação preconceituosa e prepotente que perpassa a construção da sociedade brasileira, forjando inclusive os olhares sobre a doença e a saúde. O final de *A carne* parece ressaltar que Lenita e Barbosa estão irmanados — mas nem tanto. Ela salva-se porque, ao mesmo tempo em que sorve o progresso científico e cultural de seu tempo, não ultrapassa de todo o destino a ela reservado. Não traição, pois, sua filiação, o papel de intelectual prostrada na zona fronteira entre exterior e interior, entre transgressão e subordinação. Lenita tem em si um *desembaraço*: é filha do pai. Cumpre, com astúcia e resignação, a trama a ela reservada. Barbosa, a seu modo, também não traição de todo seu papel. Viajou o mundo, retornou imbuído de

estrangeirismos, carregado de tons cosmopolitas. E, no entanto, ainda é filho das elites oligárquicas brasileiras, um homem esnobe que tem em si o traço brutal dos donos de poder no Brasil escravagista. Mas, no atrito entre esses dois caminhos, atola-se. Ganhou distância e, nisso, perdeu traquejo. Perdeu, enfim, o sumo de sua saúde enquanto intelectual imerso na cultura segregacionista e violenta de seu país.

2. PEDAÇO DE PAU COM ANZOL NA PONTA

Em *Ó*, Nuno Ramos (2013) imagina a hipótese de que a gênese da linguagem estaria na experiência compartilhada de alguma doença. Ferramenta que nos põe a todos para fora do corpo, a linguagem só poderia ter nascido, em tempos pré-históricos, numa situação em que todos ou a grande maioria estivesse doente, ou muito enfraquecida, exigindo a invenção de alguma forma nova de comunhão. Uma moeda de troca. Gritos e ladainha na tentativa de exprimir a necessidade de abrigo e proteção, para criar um tipo primevo de comunidade — um primeiro “comunicar”. Seguindo essa hipótese — que, embora fabulatória, traz em si instigante pertinência —, teríamos aprendido a nos comunicar para “tornar comum” a doença. Teríamos inventado a palavra para chamar atenção para a dor. Somente a doença, em sua singular ambivalência, poderia tramar uma zona fronteira apropriada a frutificar a linguagem: aquela entre o que há de mais íntimo — a dor — e o que é inequivocamente coletivo e compartilhado entre nós — a experiência da finitude conflagrada pela enfermidade.

“(…) Quando se deixa o abrigo minucioso da própria carcaça, quando se vai além da constatação — isto dói, este pelo cresceu — de sua própria e monótona arquitetura, é preciso criar, porque isto com certeza ninguém nos deu, uma ferramenta — uma linguagem —, um pedaço de pau com anzol na ponta, até o outro lado” (RAMOS, 2013, n.p.). A linguagem foi feita para, na doença, se tentar alcançar o outro — é o que parece nos falar o autor.

Na doença ou na decrepitude, na ferida ou na sensação de esgotamento arfante após uma corrida, a linguagem é busca por apreender aquilo que nos parece escapar. Linguagem: limite inventado para tentar reter o que nos pulsa de saúde. Limite-condutor: abriga da dissipação, enquanto busca o elo com a outriedade; o socorro, o acolhimento, o amparo. “Como um balão cujo gás vai escapando, a energia insana de nossa alegria física procura abrigo — nas imagens, nos braços de outra pessoa e, no limite, pois é a isto que sempre recorre, na *linguagem*” (RAMOS, 2013, n.p.).

Que essa exótica invenção (a da linguagem) pareça tão natural quanto uma rocha, não a exime de ter provocado, também, uma cisão primordial. Nem todos do grupo primitivo a qual se refere Nuno Ramos, afinal, hão de ter compartilhado dessa experiência inaugural, dessa travessia rumo à eclosão da linguagem. Alguns poucos indivíduos, mudos e alheados ante o vozerio, devem ter sido ceifados do convívio. Mortos ou expulsos, experimentaram o isolamento e a solidão, guardando em si algo de heroico. Preservaram a diversidade de imagens e sensações como índice livre, ainda alheio à tentativa de, com algum tipo de

vocabulário, dar-lhes um duplo no mundo dos signos — sempre ineficaz. Os homens e mulheres da comunidade de doentes, por sua vez, já haviam dado um passo irreversível; a linguagem foi, também, armadilha: substituiu-se ao real como “um vírus à célula sadia” (RAMOS, 2013, n.p.). A linguagem trouxe em si, logo, um sacrifício violento àqueles que não a utilizaram. Estes, talvez, tenham lançado uma maldição, imagina o autor, uma terrível maldição calada, que se abrigou em nosso corpo como um “mal-estar entranhado e inexprimível”, na irônica e algo sádica constatação de que a linguagem, nascida da doença, não é capaz no entanto de exprimi-la em precisão. Ou, melhor dizendo, que no “momento de dor cega igualamo-nos a nossos antigos primos mudos: nosso corpo é quem de algum modo fala, pelas mãos crispadas ou pela boca contorcida, mas não a nossa língua, que regride e geme e grunhe ou, no máximo, grita”. Não há signo para a doença, não há coincidência possível entre a dor e a tentativa de exprimi-la por palavras. Na linguagem criada há, também, pois, potência de esquecimento: esquece-se da condição primordial de corpo mudo em sua relação inexprimível, em seu fluxo natural com o mundo.

Hoje, tantos milhares de anos após esse cenário hipotético de uma comunidade de doentes, ainda nos intriga a relação entre doença e linguagem. E seguimos buscando a coincidência impossível entre dor e palavra. Com a arte literária, por exemplo.

Linguagem não é, decerto, o mesmo que literatura. E, no entanto, o jogo doença-saúde é indissociável do ato de narrar. “A doença não tem existência em si, é uma entidade abstrata à qual o homem dá um nome”, define Jean-Charles Sournia (1997, p. 359). É, pois, uma abstração, não mais que uma ideia. Algo que toma forma, primeiramente, na narrativa que brota naquele que padece. Os lamentos, a descrição de dores e sintomas, os esgares de mal-estar, a expressão no rosto ou na coreografia corporal, o pedido por socorro: o doente narra. Em seguida, é o médico quem agrupa sintomas e sinais, investiga e seleciona, escolhe e edita; faz a anamnese, o diagnóstico, o prognóstico. Constrói, enfim, uma narrativa. Os sistemas informacionais contemporâneos e os técnicos da epidemiologia também se ocupam em narrar. Compilam dados e diagnósticos, tecem panoramas e indicativos: descrevem o ocupar de espaços pelas doenças. Não estão isentos dos esquecimentos e cisões, da violência e da faceta excludente que já marcara o nascimento da linguagem, como imagina Nuno Ramos. Como, afinal, é elemento indissociável a qualquer ato de narrar.

A história da medicina é uma história de vozes, diz Moacyr Scliar (1996).

Vozes que falam da doença, vozes calmas, vozes ansiosas, vozes curiosas, vozes sábias, vozes resignadas, vozes revoltadas. Vozes que se querem perpetuar: palavras escritas em argila, em pergaminho, em papel; no prontuário, na revista, no livro, na

tela do computador. Vozerio, corrente ininterrupta de vozes que flui desde tempos imemoriais, e que continuará fluindo. (p. 7-8)

Vozerio: a doença é uma narrativa que se enovela aos imaginários sociais. Uma abstração que pertence à História; não apenas àquela superficial dos progressos científicos e tecnológicos, mas também à “história profunda dos saberes e das práticas ligadas às estruturas sociais, às instituições, às representações, às mentalidades” (LE GOFF, 1997, p. 7-8). As epidemias integram, com bastante destaque, em certos casos, a história de povos e de épocas. Doenças inspiram fantasias e avançam caprichosamente no campo das metáforas, como mostrou Susan Sontag (1984) — defendendo, no entanto, que doenças *não são*, ou não deveriam ser, metáforas.

O grande paradoxo da doença é que ela é “tanto a mais individual quanto a mais social das coisas” (AUGÉ, 1984, apud HERZLICH, 2004). Não há sociedade onde a doença não tenha uma dimensão social; ao mesmo tempo, a doença é a mais íntima das realidades. Tentar exprimir o que é essencialmente subjetivo — a experiência do sofrimento — na busca por torná-lo comum: compartilhado, coletivo, social. Eis o que é, afinal, o movimento no cerne do que entendemos por “doença”, essa ideia cujos sentidos não são jamais cristalizados, mas sim configurados social, cultural e historicamente. Uma coisa subjetiva, íntima e inexprimível em seu todo, mas que nos incita a narrar e comunicar — a tentar, desesperadamente, alcançar o outro, um “pedaço de pau com um anzol na ponta”. Mesmo que saibamos, de antemão, que a dor profunda é incomunicável, que a doença em si mesma é um monólito implacável, indescritível em sua inteireza.

A uremia em Proust, as crises de hemoptise em Katherine Mansfield, a enxaqueca em Virginia Woolf, a sífilis, o cólera e a tuberculose em Thomas Mann. A peste em Boccaccio. A tuberculose em Manuel Bandeira — e poderíamos seguir indefinidamente. A arte literária tem uma profícua tradição de diários, relatos, romances, contos e poemas em torno de enfermidades. Em seu *Antropologia da doença* (2004), François Laplatine chega a defender que a habilidade da ficção para exprimir afecções patológicas constitui não apenas uma fonte de conhecimento, mas de próprio conhecimento científico. Haveria, sobretudo em certos casos romanescos, uma verdadeira contribuição do texto literário à medicina, por meio da auto-observação ou da observação das doenças em outrem.

Essa observação da doença em obras literárias não trataria, evidentemente, da produção de conhecimento científico biomédico, mas sim da percepção e interpretação de imaginários da doença. Não sendo a mera reprodução de ideias médicas de determinada época, a arte literária poderia “nos ensinar, ao mesmo tempo, uma coisa diferente do que nos

ensina o clínico e do que normalmente aprendemos a partir das relações etnográficas ou enquetes sociológicas” (LAPLATINE, 2004, p. 27). Por um lado, a ficção nos permite interpretar a doença não apenas como fato, mas como metáfora — por exemplo, a tuberculose como impulso de espiritualidade, ou a peste como evocação do Estado totalitário. Por outro, empreende uma busca por significados velados ou ocultos, alguns de certa forma até proibidos. A ficção “fala sobre a face oculta da medicina e da doença”, afirma Scliar (1996, p. 10). Liberando a linguagem das convenções, dos clichês e dos estereótipos, o escritor frequentemente se questiona “quanto ao sentido da doença e procura captar, decifrar e exprimir esse sentido por meio de uma estética que lhe é própria” (LAPLATINE, 2004, p. 28). Uma busca que não se reduz à faculdade de observação, de imaginação e de organização, mas também à captura astuciosa dos detalhes, esse elemento tão caro à arte literária, instrumento essencial à capacidade de narrar uma coisa diferente da qual narraria a medicina ou as ciências sociais — aquilo por exemplo que o doente experimenta ou pressente, de maneira mais ou menos confusa, sem ser jamais capaz de exprimir (p. 29).

Escrever é, afinal, um empreendimento de saúde, defende Deleuze (2004). Um caso de devir, algo em processo, passagem que atravessa o vivível e o vivido. Algo do lado do informe e do inacabado, zona de vizinhança, um tornar-se outra coisa. Toda escrita comportaria uma espécie de atletismo. Atletismo de sofá, que fique claro: menos esporte que jogo de fuga permanente e de pulsões orgânicas, busca pelos desvios que são “um devir mortal” (p. 12). “Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida das coisas” (p. 12). Ao narrar a doença, a arte literária pode instaurar essa zona de vizinhança deleuziana: um devir-outro da língua que tenta roçar aquele momento de dor inexprimível do qual nem o médico, o sociólogo ou o curandeiro poderiam, de fato, se aproximar.

O escritor não seria, por isso, o doente, como muitas vezes há de se insinuar. É, antes, o médico, “médico de si próprio e do mundo” (p. 13).

O mundo é o conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (...), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros no interior deles? (p. 14)

Não se escreve com as próprias lembranças, amores e fantasmas. Tampouco com as próprias neuroses, defende Deleuze. Escreve-se libertando a potência de um impessoal que é,

ao mesmo tempo, a singularidade em seu alto grau. Escreve-se com a saúde de quem, em vez de projetar ou imaginar um eu, arrisca ser arrastado por um devir potente demais para se limitar a uma forma ou linha reta. “As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (DELEUZE, 2004, p. 13).

Literatura: um agenciamento coletivo de enunciação, diz Deleuze. “A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta” (p. 14). Povo menor, sempre inacabado, inferior, dominado. Em devir-revolucionário. A enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só poderiam encontrar expressão no escritor. De certa forma, o que a arte literária faz seria a criação de uma língua estrangeira. Não exatamente outra língua ou dialeto, mas sim uma minoração da língua maior, um delírio que a arrasta em fuga do sistema dominante. Uma passagem de vida, um permanente estado de “tornar-se outro”.

O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não pára de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. (DELEUZE, 2004, p. 15)

Logo, a literatura existe para “pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (‘pôr’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’)” (DELEUZE, 2004, p. 15).

A vocação da palavra para ser potência tanto de cura quanto de veneno. O delírio que vira saúde quando invoca aquilo que falta, o inacabado que se agita e perscruta sulcos — quem é capaz de entrevê-los? A mitologia africana tem uma história que também toca nesse ambivalente enlace entre cura e palavra. É a que evoca o orixá Ossain, senhor das plantas medicinais e litúrgicas, dono das matas cerradas. Os iorubás narram que Ossain vivia pela floresta ao lado de um escravo. Tinha o poder de conhecer o mistério das folhas, que guardava numa cabaça no alto de uma árvore. Mas Iansã ficou curiosa para ver o que aquele recipiente guardava e chamou o vento, que derrubou a cabaça e espalhou as folhas. Outros orixás se aproveitaram da oportunidade, colheram as folhas e delas se apropriaram. Havia, porém, um problema (SIMAS, 2013):

A folha, para se transformar em remédio, tem que ser potencializada pela palavra e canto. Só o encantamento pelo verbo é capaz de dotar a folha de seus atributos de cura. A ausência da palavra não potencializa a folha. A utilização da palavra errada transforma em veneno o que era para ser o bálsamo. (p. 52)

Os orixás, então, mesmo tendo as folhas, precisavam de Ossain. Só ele, afinal, detém a capacidade de “potencializar a folha pela palavra e dotar a planta da capacidade de vida e morte” (SIMAS, 2013, p. 52). Com tudo isso, a lenda é uma poderosa alegoria sobre a difusão do conhecimento: “A curiosidade espalhou o conhecimento e difundiu o segredo” (p. 51). Ossain, um dos orixás da cura, é também conhecedor do teor de veneno e de remédio das palavras. Na filosofia nagô, a cura depende do encantamento do verbo; da capacidade de perscrutar o poder das palavras e das narrativas, usando-o para ativar, contra a doença, o potencial da natureza.

Mas voltemos a Deleuze. Talvez pudéssemos dizer que a doença, na arte literária, existe, também, como passagem de vida. Não tão-só a representação de dores e fenecimentos que se misturam à existência humana. Não apenas metáfora. Mas, sim, substância desse devir que agita os interstícios e desvios da linguagem, acenando: há uma alteridade que me destitui o eu. Há os outros. E é impossível alcançá-los. Toda dor é, essencialmente, incomunicável. O que nos resta — o mais próximo que conseguimos com esse pedaço de pau com um anzol na ponta — é nos reconhecermos vizinhos, cúmplices na criação de uma ferramenta que tenta tornar comum algo que é, simultaneamente, a mais individual e íntima e a mais repleta de social das coisas. Uma ferramenta que é tornada literatura — literatura de saúde — justamente quando exhibe sua chaga primordial: a impossibilidade de reter-se em si mesma.

O que pode a doença? Acamar, interditar, imunizar, escandalizar, prostrar, enfraquecer, transformar, desfigurar, ferir, matar, aquietar, impedir, infectar, arruinar, revelar, imobilizar, destruir, resistir, assaltar, trazer dor, desvairar, limitar, estontear, agregar, separar, prejudicar, chamar atenção, fazer delirar, ocultar, deformar, encarcerar, libertar. A lista poderia prosseguir por inúmeras outras linhas. Doença: abstração que dança em sintonia com seu tempo e cultura, cuja única certeza que traz em si, em todas as épocas, é justamente a ideia de movimento, o balanceio ambivalente entre o inexprimível e a necessidade de operar pontes em direção ao outro. A doença *exige* a alteridade. E, ao mesmo tempo, a nega de antemão.

O que pode a doença, na arte literária?

Numa perspectiva eurocêntrica, em grande parte dos romances do século XX as incursões da doença foram reveladoras da distensão das ligações entre o indivíduo e o social. É o que demonstra François Laplantine (2004), apontando que — ao menos na prosa escrita

em francês ou em inglês — a revolução romanesca dos anos 1920 abriu caminho para personagens imersos no atrito entre uma vida interior rica de impressões e um mundo exterior caótico e repleto de artificialidades, forjado em convenções anacrônicas ou irrisórias. Refere-se ao universo do indivíduo joyciano, proustiano, faulkneriano, woofiano, ou seja, às tramas calcadas num empreendimento de revisão estética, com a busca por uma escrita desmistificadora que leve a tarefa de decomposição tão longe quanto possível.

Neste universo, a experiência da doença resume uma contradição essencial. Por um lado, a densidade ontológica da vida interior de personagens tomados pela angústia da busca de autenticidade; por outro, a objetividade sórdida do histórico e do social. Com isso, a doença se revela como, simultaneamente, uma recusa da sociedade e um refúgio para a individualidade. A experiência patológica acaba sendo pretexto para uma busca, para uma descoberta, para algum tipo de itinerário transformador, para a restituição de sentido.

Alguns anos mais tarde, os personagens romanescos não se revelam menos afetados por essa contradição. Porém, há uma espécie de reintegração do social na consciência (LAPLANTINE, 2004, p. 149). No romance dos anos 1935, o movimento interior de retorno a si próprio, enquanto busca de sentido, é substituído pelo seu contrário, ou seja, por uma busca em direção ao outro. Dessa forma, a contemplação, a solidão e a introspecção dos personagens vão dando lugar à busca por ação e por aventura que se vê em romances como os de Saint-Exupéry ou Ernest Hemingway, com personagens combatentes e presença marcante de sentimentos de solidariedade e de amizade.

Com isso, a experiência patológica acaba perdendo espaço; inclusive porque os protagonistas têm mais coisas com o que se preocupar, e não devem perder tempo prostrando-se doentes. Quando adoecem, porém, o agravo não é motivo para isolamento, e sim para solidariedade e resistência. Algo que revela atitudes de força e de certo otimismo com relação à vida: a busca pela vitória ante a doença.

Já na literatura que surge durante a Segunda Guerra Mundial, e nos anos imediatamente posteriores, a doença, bem como a realidade em geral, vira alvo de suspeição. É quando o tema do absurdo — que já estava presente nas décadas anteriores, mas não de forma tão intensa — assume centralidade na estética romanesca, impondo a revelação da falta de sentido experimentada por seus protagonistas, “estrangeiros” num universo social cada vez mais anônimo (p. 150). É o tempo, por exemplo, de *O Estrangeiro* [1942], de Camus, ou de *Trópico de Capricórnio* [1939], de Henry Miller. Não mais um momento privilegiado de jornada interior; não mais uma brecha para a solidariedade e o triunfo; quando doentes, os personagens dos anos 1940-1945 fazem suspeitar que, por um lado, a doença seja “um tema

tão ideológico quanto as convenções que se pensa que ela critica; por outro, a doença-solidariedade (...) se torna, se não impossível, pelo menos totalmente ilusória” (LAPLANTINE, 2004, p. 151).

A partir dos anos 1955, a crise de identidade e o sentimento de incerteza reinantes na sociedade assume, também, o âmago do próprio fazer romanesco. São os tempos do “nouveau roman”. Mesmo a falta de sentido flagrada nos períodos anteriores parece algo anacrônica, pois portadora de “mensagens” das quais convém, agora, também duvidar (LAPLANTINE, 2004, p. 152). Restaria à escrita, então, se conformar com as aparências. Não mais investigação psicológica ou revolta existencial: os autores desse período, no recorte observado por François Laplantine, privilegiam a superfície sobre a profundidade e o espaço sobre o tempo. A doença passa a ser, então, apenas mais um aspecto da vida cotidiana — algo que não mereceria muito alarde, apesar de poder ser descrita minuciosamente.

Ante esse passeio por algumas tendências romanescas do século XX, Laplantine conclui que “nenhum período histórico foi suscetível por si mesmo de produzir uma concepção unívoca da doença” (p. 154). Apesar disso, as representações que tomam a doença como algo benéfico ou significativo seriam infinitamente mais comuns na literatura que na sociedade. O autor acredita que isso ocorra porque, por um lado, a escrita permite transmutar e curar aquilo de que sofremos. Por outro, sendo a literatura naturalmente uma crítica aos modelos convencionais de pensamento, é de se esperar que se torne preponderante nela as percepções benéficas quanto à doença, já que o que ocorre fora da ficção é o contrário disso. Não à toa, Laplantine encerra seu raciocínio evocando uma frase de Graham Greene: “Eu me sinto mal, portanto existo” (p. 155).

Resta, no entanto, fazer a pergunta: e no Brasil? Como a ficção desta parte dos trópicos forjou representações sobre a doença no decorrer do século XX? Acolheria, também ela, “percepções benéficas”, como no *corpus* analisado pelo antropólogo francês?

“Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são”, acusa Macunaíma (ANDRADE, 1988), dando algumas pistas para o começo de uma busca por resposta.

Seja como for, não é possível responder a essas perguntas sem uma análise vasta e rigorosa sobre a ficção brasileira no século passado — e não é tal a proposta desta tese. Talvez possamos observar que, como na arte literária de matriz eurocêntrica, as aparições da doença na ficção brasileira também são reveladoras “da distensão das ligações entre o indivíduo e o social”. Ocorre que, no caso brasileiro, essa distensão opera em claves próprias — provavelmente mais labirínticas, sinuosas, *sui generis*. A distância entre a pungência da vida interior e a “objetividade sórdida do histórico e do social”, no peculiar emaranhado

cultural tupiniquim, não poderia existir sem ser infiltrada pelo próprio caráter algo atordoante — porque rizomático — do que consideramos “histórico” e “social”. A nossa crise de identidade e o sentimento de incerteza são provavelmente mais duradouros e complexos.

Nossa prosa, não obstante, é ficção forjada num país periférico, que atravessou o século XX enlaçado ao epíteto do subdesenvolvimento, enquanto se empenhava num afã modernizador incapaz de breçar ou de admitir em sua inteireza o incessante retorno da violência recalcada nas hierarquias entre civilização e barbárie, colonialista e colonizado. É arte feita num lugar onde a suposta dependência cultural frente aos países hegemônicos manteve-se pauta acesa no percurso crítico de nossos intérpretes — pauta que, mesmo que por algumas vezes revista e rasurada, nunca deixou de transparecer o rastro de mal-estar intrínseco à sua dialética. É literatura criada do ponto de vista de um “entrelugar”, como definiu Silviano Santiago, ou seja, instaurada “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião” (2000, p. 26).

Somos, em muito, distintos do contexto sócio cultural em que viceja a arte romanesca em línguas inglesa e francesa que são objeto da análise de Laplantine. Ao mesmo tempo, somos também parte do que é chamado “pensamento ocidental”. Somos um dos palcos onde se dramatizam, a princípio por imitação ou imposição, os valores europeus — palco onde se infiltram e se embaralham, porém, traços dos colonizados. Palco onde se desdobra a “polarização entre vontade de pureza e vivência da mestiçagem” (CUNHA, 2018). Onde pulsa uma dialética entre não ser e o ser outro: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”, reflete Paulo Emílio Sales Gomes (2001, p. 90) a respeito do cinema, mas numa análise que pode ser transposta também às letras. Somos o palco onde atua, não por acaso, a ambivalência de um “herói sem nenhum caráter” (ANDRADE, 1988).

Encarar a doença, a cura e a saúde na ficção brasileira faz resvalar, inevitavelmente, no debate sobre identidade nacional, o que envolve também a persistência “da discussão em torno da identidade dialética da cultura brasileira, condenada a oscilar entre o local e o universal, o mesmo e o outro, a civilização e o primitivismo, o moderno e o arcaico” (SOUZA, 2002, p. 51). Implica encarar, logo, as peculiaridades e a contundência de nossa segregação social e racial, e as formas com as quais a ficção buscou flagrá-las. Os efeitos da colonização sobre os corpos, com sua brutal hierarquização. A objetificação dos corpos pobres — e sobretudo dos corpos em diáspora—, e a lógica dominante, dizimadora e

domesticadora que busca promover o desencantamento desses corpos (SIMAS; RUFINO, 2018). Mas, também, as dinâmicas de drible e ginga, esquiva e rasteira que se entrelaçam: potências do corpo que se inscrevem no campo do imprevisível.

Implica considerar o fato de que estamos debruçados inteiros sobre o Atlântico, esta grande encruzilhada (SIMAS; RUFINO, 2018.). Encruzilhada porque cruzamento (ou “cruzo”, como preferem os autores), zona de fronteiras múltiplas, atravessamento de sabedorias, suporte de memórias e experiências. Espaço de trânsito e de reinvenção do mundo. Travessia de horror e morte e, ao mesmo tempo, abertura para a experiência em transe, para “o caráter primordial do corpo como campo de possibilidades, de invenção, de mobilidade, dinamismo, como também de transformação e restituição” (p. 51).

Coincidência ou não, vale lembrar que o Compadre de *Memórias de um sargento de milícias* faz sua fortuna sangrando corpos doentes justamente nas rotas trôpegas de um navio pelo Atlântico, ou seja, por esta encruzilhada abissal. E que, em *A carne*, as enfermidades de Lenita, sinhá e heroína, são observadas e tratadas sob os auspícios de uma medicina representada como sapiente e segura de si, enquanto os rituais de cura na senzala oferecem contornos horripilantes e procedimentos descritos como ignóbeis. Joaquim Cambinda, octogenário que é a liderança espiritual entre os escravos, é descrito da seguinte forma:

Era horroroso esse preto: calvo, beijudo, maxilares enormes, com as escleróticas amarelas, raiadas de laivos sanguíneos, a destacarem-se na pele muito preta. Curvado pela idade, tardo, trôpego, quando se erguia e, envolto na sua coberta de lã parda, dava alguns passos, semelhava uma hiena fusca, vagarosa, covarde, feroz, repelente. Tinha as mãos secas, aduncas; os dedos dos pés reviravam-se-lhe para dentro, desenhados, medonhos. (RIBEIRO, 1984, p. 81)

Mais adiante, Joaquim Cambinda começa a transmitir ensinamentos a um novo membro da irmandade à qual faz parte. Lições descritas pela voz narrativa como “uma infinidade de superstições, medonhas umas, outras muito ridículas”:

Passou à parte doutrinaria, entrou a iniciá-lo na arte terrível dos feitiços e dos contras, a dar-lhe meios de matar, de curar. Ensinou-lhe que a semente do mamoinho bravo (*Datura stramonium*), socada, macerada em aguardente, cega, enlouquece, mata dentro de poucas horas; que osso de defunto, cuja carne caiu de podre, raspado e posto em uma comida qualquer, produz amarelão incurável; que o sapo verde do mato virgem, sufocado a fogo lento, dentro de uma panela nova coberta por tecido novo, morre largando uma espumarada branca, com a qual, diluída em água, se produz uma hidropisia necessariamente mortal; que as folhas do jaborandi (*Pilocarpus pinnatifolius*), pisadas, reduzidas a massa, aplicadas aos sovacos, produzem suares e salivação, curam muitas moléstias; que a raiz de Guiné (*Mappa graveolens*) e a nhandirova (*Fieuillea cordifolia*) são contras poderosíssimos para todas as coisas feitas. (p. 81)

Narrar a doença, a mais social e a mais subjetiva das coisas, requer, no Brasil certamente mais do que nos Alpes Suíços de *A montanha mágica*⁸, o desafio de admitir a tensão e a implicação entre alteridade e identidade. Desafio que esbarra num outro traço marcante no desenvolvimento do romance brasileiro. Trata-se da formulação fundamental de Antonio Candido (2000), e que tem sido objeto, também ela, de debate prolongado no meio crítico: a de que a nossa literatura forjou-se como essencialmente “empenhada”. A tendência a certo nacionalismo, na formação de uma literatura brasileira, teria sido não apenas um recurso estético, mas sim uma resolução ou projeto, que “fez do romance verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país” (2000, p. 99) [Cândido refere-se, nesta passagem, ao romantismo]. Desse modo, “o desenvolvimento do romance brasileiro, de Macedo a Jorge Amado, mostra quanto a nossa literatura tem sido consciente da sua aplicação social e responsabilidade na construção de uma cultura” (p. 102). A consciência de responsabilidade e de aplicação social ante um país, afinal, “doente”, como veremos mais adiante.

A produção literária brasileira tem tido, em sua melhor faceta, um caráter anfíbio, como define Silviano Santiago. Anfíbio porque híbrido em sua forma de imbricar duas camadas ideológicas: estética e política.

No século 20, os nossos melhores livros apontam para a Arte, ao observar os princípios individualizantes, libertadores e rigorosos da vanguarda estética europeia, e ao mesmo tempo apontam para a Política, ao querer denunciar pelos recursos literários não só as mazelas oriundas do passado colonial e escravocrata da sociedade brasileira, mas também os regimes ditatoriais que assolam a vida republicana. (2002, p. 15)

Trata-se de um tipo de engajamento que, no entanto, nem sempre conseguiu lançar-se com desenvoltura à diversidade e à multiplicidade de cruzamentos e fronteiras do vasto campo simbólico que é o Brasil. Instalados no palco de emulação dos trejeitos eurocêtricos, nossos autores raramente puderam elaborar recursos estéticos que lhes possibilitassem lidar com a “vivência da mestiçagem”, ou seja, capturar elementos para além dos ecos e impressões sombreadas vindos da encruzilhada⁹. Nem sempre foram capazes de agregar os traços que se imiscuem ao grande palco de dramatizações onde a voz de comando enunciativa ainda atua nesta “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”, olhando apenas de viés o que julga como “colonizado”. Nem sempre nossos ficcionistas, por mais que estivessem propensos ao engajamento que lhes foi sendo legado como responsabilidade inerente ao fato de serem

⁸ MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Círculo do Livro/Nova Fronteira, 1982 [1924].

⁹ Evidentemente, temos todo o movimento modernista e sua atenção ao tema da mestiçagem, mas não iremos nos desviar do foco enveredando por esse ponto.

intelectuais num país subdesenvolvido, puderam tramar uma arte romanesca realmente *imersa* na encruzilhada. Pois, afinal, dispostos na zona fronteira e tensa do entrelugar: entre a prisão e a transgressão.

Seja como for, o vislumbre da doença durante a produção literária do século XX não poderia ser isolado da condição de subdesenvolvimento — e das, *grosso modo*, etapas com as quais os intelectuais brasileiros a assimilaram e confrontaram, desde os ecos do romantismo, com seu ímpeto de fazer do exotismo razão de otimismo social, até a tomada de consciência do subdesenvolvimento, que chega com força após a Segunda Guerra, mas que já se insinuava, embora de forma mais “amena”, na literatura regionalista, com sua busca por focalizar as realidades locais (CANDIDO, 1989).

À guisa de digressão, talvez seja o caso de nos perguntarmos se este entrelugar do discurso narrativo brasileiro não possa ter relegado a doença, na prosa do século XX, a um espaço de certa forma periférico, se comparado ao papel da experiência patológica em outras literaturas. Não que a doença tenha frequentado pouco nossas letras — pelo contrário. Pergunto-me — e trata-se, reitero, de uma questão meramente especulativa — se não poderíamos observar que a doença talvez tenha ocupado menos centralidade nos romances brasileiros do século XX quanto ocupou na ficção de língua inglesa e francesa do mesmo período. Ou, talvez, poderíamos formular a questão da seguinte maneira: se o século XIX foi pródigo em personagens tomados por doenças repentinas e avassaladoras, será que o lugar que a experiência patológica ocupa em grande parte da ficção brasileira do século XX pode parecer um tanto mais ensombrecido, difuso, desfocado? Numa ficção tramada entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, que tipo de enquadramento seria possível assumir ante a atordoante presença desse “outro” que parece sempre assombrar a ficção de um país às voltas com o atrito entre o desejo de pureza e sua inegável mestiçagem? Um “outro” que pulsa essencialmente, virtualmente doente. Um “outro” cuja doença, no entanto, não é, em geral, familiar ao autor que se sente incitado a tomar partido; a investigar e a denunciar, com sua ficção, a realidade de um país tido como “doente” — sem, no entanto, poder alcançar o lado profundamente subjetivo da experiência patológica deste “outro”. Refiro-me, agora, não ao “outro” da matriz eurocêntrica, mas a nosso “outro” interno. O “outro” que padece de doença de Chagas e bócio, de malária e de leptospirose, de filariose e de oncocercose. De fome, de contaminação por resíduos tóxicos, de exposição precoce ao trabalho excessivo. O “outro” que, ao fundo das senzalas e paióis, por detrás dos silos e oculto entre as ramagens das plantações, entrecruza conhecimentos e crenças, macera ervas e compartilha rituais de cura. O “outro” que pulsa dentro de livros como *Cemitério dos*

vivos, de Lima Barreto, com seu protagonista transportado ao hospício numa “almanjarra de ferro e grades” (“É indescritível o que se sofre ali, assentado naquela espécie de solitária, pouco mais larga que a largura de um homem, por onde se enxergam as caras curiosas dos transeuntes a procurarem descobrir quem é o doido que vai ali” — 1993 [1956, póstumo], n.p.); ou *Quarto de despejo* (2014, [1960]), no qual Carolina Maria de Jesus narra em primeira pessoa a fome e a miséria lancinantes. Dois exemplos raros, dois exemplos da diversidade e da potência que latejam na encruzilhada de corpos entremeados por saúde e doença, no tenso jogo de alteridade e identidade a forjar um país descrito majoritariamente por representantes das classes dominantes. Um país cuja faceta literária espelha, em grande parte, a lógica de verticalidade das estruturas de poder que regem sua realidade social e política. Um país onde a própria mestiçagem é confundida com a ideia de doença, tomada como enfermidade ou mal físico, algo a ser combatido e sanado, como fica entrevisto pelos contornos eugênicos a tomarem os discursos das autoridades nas primeiras décadas do século XX. Discursos que, nunca encerrados de todo no passado, retornam com toda carga hoje, em pleno século XXI. “Eu fui num quilombola em Eldorado Paulista [a 260 quilômetros de São Paulo], olha, o afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas... Não fazem nada, eu acho que nem pra procriador servem mais”¹⁰, disse Jair Bolsonaro, numa palestra em abril de 2017, ou seja, apenas um ano e meio antes de ser eleito presidente do Brasil.

Refiro-me a um “outro” que, nomeado desta forma, atíça em alguns autores — eu própria, por exemplo — um incômodo. Porque a noção de “outro” implica a ideia de uma hierarquia. Ou, melhor dizendo, uma “hierarquização”, visto que é algo em permanente construção, movimento através dos tempos, ação que transcorre a nossos olhos como natural, quando, na verdade, é engenho, trama a representar não o desencadeamento espontâneo das naturezas, mas sim a ordem sempre violenta com que tentamos organizar o mundo em seus jogos de poder. Só há um *outro* porque há um *dominante*. Porque a ficção brasileira tem sido, também ela, um mecanismo de distinção e de hierarquização social. Porque espelha as relações de privilégios e de subalternidade na composição das dinâmicas sociais, culturais e econômicas no país. Porque são escassos os representantes das classes populares entre os escritores — e também entre os personagens, no caso da literatura contemporânea (como também na política e nas demais esferas de produção discursiva). Porque quem acaba *legitimado* para escrever são, afinal, representantes de um grupo social privilegiado. Porque

¹⁰ A transcrição da fala de Jair Bolsonaro pode ser encontrada em várias reportagens. À guisa de referência, podemos usar esta do El País Brasil on-line, publicada em 5 de outubro de 2017: “Os argumentos da juíza para condenar Bolsonaro por ofensa aos quilombolas”. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/politica/1507147016_167469.html. Acesso em 13 de jan de 2019.

não há, nas formas de narrar a doença no Brasil via arte literária, uma pluralidade de perspectivas sociais. Logo, há um *outro* — e também eu o estou assim chamando nesta tese, ou seja, também eu estou refletindo, com meu trabalho, a hierarquização que impõe margens, e que relega as identidades alheias a um espaço fora de foco. Ao denominar um “outro”, afinal, estou definindo que seu papel é periférico. Me incomodo porque meu lugar de fala não é o deste *outro*, mas sim, uma vez mais, como sempre, o de alguém que está no papel de uma *autoridade*. Aútoría, autoridade, alteridade: palavras irmanadas não apenas do ponto de vista morfológico.

“O escritor, dizia Barthes (...), é o que fala no lugar do outro”, lembra Regina Dalcastagnè (2012, n.p.). “Quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocaram, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde”.

Um silêncio que, em raros momentos, consegue se mostrar por meio da arte brasileira não exatamente para desentranhar de si as vozes ocultas, mas antes como vestígio, elemento provocante que excita a ambiguidade e o desconforto no cerne do que é, em literatura, potência. Ocorre quando o “outro” desfila, por exemplo, pelas travessias de *Grande sertão: veredas* (2001). “(...) Requeriam era sarar, não desejavam Céu nenhum” (ROSA, 2001, p. 75), proclama Riobaldo, narrando a procissão de “lázaros de lepra, aleijados por horríveis formas, ferimentos, os cegos mais sem gestos, loucos acorrentados, idiotas, héticos e hidrópicos, de tudo: criaturas que fediam” (p. 75). Enfermos que povoam o sertão; só quando “se jornadeia de jagunço, no teso das marchas”, é que seria possível não reparar no “estatuto de misérias e enfermidades” a desenhar o interior do país (p. 75).

Não é à toa que Guimarães Rosa¹¹ conjuga “misérias” e “enfermidades” num mesmo “estatuto”. Há em abundância, no Brasil, aquilo que no jargão da saúde pública muitas vezes irrompe com a denominação de “doenças da pobreza”, enfermidades que têm sua existência atrelada à miséria, à fome, às condições de vida no sertão, nas favelas e nas periferias. E não é à toa, também, que a procissão de lázaros e aleijados, esse *outro* que arrasta um corpo sujo e provocante, desfile num romance como *Grande sertão: veredas* (2001), “monstro” de “qualidade selvagem” que se destaca na paisagem modernizadora do Brasil, na definição de

¹¹ Outras aparições de doenças estiveram presentes na obra de Guimarães Rosa, como na novela *Campo Geral* [1956] ou no conto “Sarapalha”, de *Sagarana* [1946]. Rosa, além de escritor, era médico. Como também o eram autores como Dionélio Machado, Moacyr Scliar, Pedro Nava, Joaquim Manoel de Macedo. Atualmente, Ronaldo Correia de Brito é exemplo de médico que atua como escritor.

Silviano Santiago (2017). “Pedra-lascada” e não “pilastra de concreto armado”, “aberração inquietante” que afronta o ideário de modernização e de linhas retas então em voga no cenário nacional. Um livro que é, também, um grande tratado sobre a encruzilhada, com seu movimento de travessia e imprevisibilidade, como apregoa Simas (2018). Ainda assim, os doentes cruzam *Grande sertão...* somente de soslaio. São apenas entrevistados em seu cortejo, fantasmagóricos e ensombrecidos, mesclados à paisagem, elementares à força caudalosa que é o romance. Foi pagando a promessa que sua mãe havia feito pedindo por sua cura, ainda garoto, que Riobaldo conhece o “menino” que é o grande encontro a perturbar sua existência. A doença, em *Grande sertão...*, reivindica o movimento. É carne-viva provocando curto-circuito na lógica dualista de uma modernização conservadora e moralista: não querem céu. Querem o corpo. Naturalmente ambíguo, naturalmente potente. Corpos que parecem deambular exibindo suas chagas, ensombrecidos, mas que são como o irromper, em recalque, de subjetividades à mercê dos apagamentos da sanha modernizadora de um projeto de nação: *querem sarar*. É a ficção avizinhandose, em seu delírio, desse “povo que falta” deleuziano: corpos exilados em sua própria pátria, raça bastarda, estrangeiros. Povo sempre inacabado, inferior — povo (um *outro*) em devir-revolucionário.

Tomemos, agora, um romance como *Menino de engenho* (2001, [1932]), de José Lins do Rego. Na narrativa em primeira pessoa, a doença parece sempre algo à espreita, a assombrar o protagonista Carlos. O romance já se inicia com o assassinato da mãe pelo pai. Este acaba internado num sanatório: teria cometido o crime por “doença” — loucura, passionalidade; morre dez anos depois, ainda na casa de saúde, “liquidado por paralisia geral”. Levado nos dias seguintes ao crime à fazenda do avô materno, um engenho típico do interior pernambucano, Carlos fica encantado pela exuberância natural e simbólica da vida no campo. Mas vê-se, também, perturbado pelo lado misterioso, pela contundência de tudo aquilo que parece ocorrer, numa simultaneidade vertiginosa, no vasto espaço onde será, sempre, um estrangeiro. Os ciclos e a diversidade enlouquecida da flora e da fauna, as histórias de assombrações e crueldades, as traquinagens das crianças imersas na amplidão surpreendente daquelas terras, os rompantes da natureza, com as enchentes sucedendo as secas, os incêndios nas plantações, a fome ao redor, o fascínio e a presença insidiosa dos cangaceiros, a moral supostamente resguardada pelos senhores e sinhás tentando controlar o lado selvagem da vida. A plenitude fervilhante do mundo — saúde? — onde a vida ordinária

se espraia pelos domínios inexoráveis da natureza: algo que deslumbra e, ao mesmo tempo, traz angústia à vida interior do garoto protagonista.

Logo nos primeiros tempos de sua vivência no engenho, surge a figura de Lili, a prima que parecia um anjo, e não uma criança. Branca como cera, tudo lhe faz mal: o chuvisco, o mormaço, o relento. Não pode desfrutar das brincadeiras ao ar livre com as outras crianças; não pode andar descalça. Vive entre remédios. Um dia amanhece “vomitando preto e com febre”. Morre. Sua figura angelical vai ressurgir outras vezes no romance, entre reminiscências, sempre atrelada a algo puro que foi ceifado pelo lado misterioso e amedrontador do mundo. Protegida da exuberância que pulsa ao seu redor, ensimesmada em sua própria delicadeza, Lili parece ter uma existência sensível demais para suportar o assédio do mundo. E é numa espécie de correlação com o caso de Lili que Carlinhos experimenta sua própria doença, e o medo enorme de morrer. O “puxado” — algo como uma crise asmática — passa a consumir suas noites quando já é um garoto crescido, instaurado talvez na pré-adolescência. É uma experiência descrita como angustiante, e reflexo das inquietudes e do medo a marcarem a personalidade do garoto que percebe o desajuste e a fragilidade de si mesmo diante da realidade ao redor. Menino nascido na cidade, órfão, traz a mácula da doença do pai a lhe assombrar. Sente-se fascinado pelo mundo da fazenda, faz amigos e ganha a proteção da tia Maria; mas, ao mesmo tempo, sabe que sua integração não é profunda como a dos primos. A vulnerabilidade e o medo crescem e irrompem no terror das noites de asmático, nos dias compridos em cima da cama, “o peito chiando, como se houvesse pintos dentro de mim” (REGO, 2001, n.p.).

Mas a doença também exhibe suas outras faces em *Menino de engenho*. Ou melhor: lança vestígios, sem exhibir-se de todo. São doentes os meninos de barriga enorme a correrem nus por entre os casebres dos colonos, quando Carlos empreende suas expedições aos arredores da casa grande. Nas excursões de tia Maria às fazendas vizinhas, as mulheres que encontra pelo caminho acorrem a lhe fazer queixas de doenças, a solicitar a visita do médico, a pedir remédios. Acompanhando o mestre Zé Guedes, “professor de muita coisa ruim” (REGO, 2001, n.p.), Carlinhos ouve suas conversas sobre mulheres e “doenças do mundo”: “E, nome por nome, ele dava-os de todas as doenças: cavalo, mula, crista-de-galo”.

A doença é, para Carlos, um traço ao mesmo tempo de sedução e de terror ante a alteridade. Os meninos barrigudos, de “sezão”¹², brincando na lama, são um “outro” impenetrável. A doença os torna massa uniforme, sem identidade. Ou melhor: sua única

¹² Febre intermitente.

identidade é a doença. Esta, afinal, os irmana. Uma enfermidade que é toda exterior: visível e tramada justamente na interação entre o corpo e o meio. Doença que se exhibe e se espalha nas brincadeiras dos pequenos corpos nus pela lama; doença que apascenta. Doença ao ar livre, que, ao esmaecer identidades, integra os corpos doentes à exuberância e à violência da natureza local.

Ficava brincando com eles, misturado com os pequenos servos do meu avô, com eles subindo nas pitombeiras e comendo jenipapo maduro, melado de terra, que encontrávamos pelo chão. Contavam-me muita coisa da vida que levavam, dos ninhos de rola que descobriam, dos preás que pegavam para comer, das botijas de castanha que faziam. Muitos deles, amarelos, inchados, coitadinhos, das lombrigas que lhes comiam as tripas. As mães davam-lhes jaracatiá, e eles passavam dias e dias obrando ralo como passarinho. Cresciam e eram os homens que ficavam de sol a sol, no eito puxado do meu avô. (REGO, 2001, n.p.)

Já a doença de Carlos — como a de Lili — é toda interior. Enquanto a doença, para os meninos pobres e servos do campo, representa pertencimento, a doença [o “puxado”] do filho de dona Clarisse é vestígio de sua condição de estrangeiro. Remete ao medo, à singularidade de uma angústia.

E de meu pai, por que não me davam notícias? Quando perguntava por ele, afirmavam que estava doente no hospital. E o hospital ia ficando assim um lugar donde não se voltava mais. Via gente do engenho que ia para lá, com carta do meu avô, não retornar nunca. E as negras quando falavam do hospital mudavam a voz: ‘Foi para o hospital.’ Queriam dizer que foi morrer. (REGO, 2001, n.p.)

Mas a “doença do outro” é, também, associada à preguiça diante do trabalho. José Paulino, avô de Carlos, é descrito como um homem bom, que se diferencia do perfil violento e explorador dos demais senhores de engenho. Em visita a uma casa de trabalhadores, encontra a mulher e os filhos em miséria brutal; indaga do marido, e a doença surge como desculpa para o sumiço: o reumatismo, as dores no corpo, a purga de batata tomada como antídoto ineficaz. Mais adiante, porém, o homem é encontrado de cajado na mão, andando pelo engenho, com “a sua saúde bem rija”. “Já disse à sua mulher que lhe boto para fora. Não vai trabalhar na ‘fazenda’, mas anda vadiando por aí. Não quero cabras safados no meu engenho”, proclama o senhor daquelas terras.

Na mentalidade da burguesia brasileira, tem sido marcante como “saúde e doença são pensadas, em primeira instância, como fatores de produção, e o sistema de saúde é organizado de forma a tornar o indivíduo produtivo” (MINAYO, 1997, p. 34). A ideia de doença, tão localizada no corpo e amparada numa concepção biomédica, acaba estritamente vinculada à lógica da produção. Estar doente significaria estar inapto ao trabalho. O senhor do engenho, aparentemente tão generoso no trato com posseiros, colonos, empregados e ex-escravos, não admite que a doença acoberte a preguiça. Não há, em *Menino de engenho*, nada do tom

libertador, irônico e ambíguo de *Macunaíma*, por exemplo: o corpo são — e, sobretudo, o corpo pobre — é forjado para o trabalho. E, no entanto, o romance de José Lins do Rego busca denunciar, de alguma forma, as contradições e a segregação no interior de uma fazenda marcada, também ela, ainda, pelo pensamento colonial. É o que ocorre quando, por exemplo, mostra como tio Jucá, o filho do senhor de engenho, estupra as negras e mulatas da região, sem ser punido por isso. Estando, porém, no *entrelugar*, *Menino de engenho* reflete o empenho de certa forma apenas parcial — ou, talvez, melhor dizer “ambíguo” — de seu autor em desmascarar relações de poder e misérias típicas de nossa terra. O resquício de olhar colonizador pulsa, inevitável, no olhar sobre a doença-burla do lavrador. E não por coincidência Carlinhos, ao fim do romance, experimenta a doença-redenção. Precoce na descoberta dos jogos sexuais, contrai uma afecção venérea: “doença-do-mundo”. Doença que parece atestar sua vitória sobre a exuberância amedrontadora da vida na fazenda. Zefa Cajá, a amante que o inicia nas artes sexuais, é punida e posta na cadeia. O garoto, em vez de condenado, é glorificado. Não de forma clara, não de forma absoluta. Mas, sim, nos interstícios e sentidos sub-reptícios, na rede de sentidos insinuados sob a superfície das enunciações. Sua doença-do-mundo o redime da doença anterior: prova que a força e a saúde (que não é, jamais, o oposto de doença) venceram o medo e a prostração. É, pois, também ele, um senhor de engenho. Sua doença o distingue, em vez de condená-lo à massa esmorecida de doentes-de-pobreza a contornar os limites da fazenda:

E comecei a envaidecer-me com a minha doença. Abria as pernas, exagerando-me no andar. Era uma glória para mim essa carga de bacilos que o amor deixara pelo meu corpo imberbe. Mostravam-me às visitas masculinas como um espécime de virilidade adiantada. Os senhores de engenho tomavam deboche de mim, dando-me confiança nas suas conversas. (REGO, 2001, n.p.)

Carlinhos *esteve* doente. Certamente estará de novo, no futuro. Ele não *é*, no entanto, doente. Mesmo que sobre ele recaiam os cuidados excessivos das mulheres da fazenda. Já os servos de seu avô nunca deixam de ter em si a marca da doença. Primeiro são meninos de barriga protuberante e febres longas; depois se tornam os homens que trabalham no eito e que ou usam a doença como desculpa para se esquivar da labuta, ou então sobrevivem trazendo no corpo as marcas e sintomas das doenças da miséria — carecem de médicos, carecem de remédios. Há em si uma falta que nunca se aplaca. Carlos se apossa de sua doença. A toma para si, a perscruta, tece sobre ela uma narrativa pessoal, um testemunho. Viveu madrugadas insones e dias compridos, tossindo. Teve medo. Lembrou-se da prima morta e do pai louco. Retesou-se em desamparo. Depois viveu — e narrou — uma nova doença, que atestou sua capacidade para, enfim, lançar-se ao mundo. A doença pode, para ele, ser uma linha de fuga:

intensidade vibrátil, desterritorialização, ação criadora e criativa (DELEUZE et GUATTARI, 2012). Os servos de seu avô, por sua vez, não possuem a doença. Em vez disso, é a doença que parece tomá-los em conjunto. *São* doentes. Mesmo na saúde, a virtualidade da doença — presente, afinal, em qualquer ser humano — os tatua com o embotamento. Sua “doença” — doença como traço identitário, doença como brasão por serem brasileiros pobres — os faz pertencerem à terra, manterem-se fixos e apascentados, hirtos em seus trabalhos e destinos. Não são indivíduos, mas uma categoria: *categoria doente*.

Tomemos, agora, um romance de linhagem e tempo bem diferentes. *Lavoura arcaica* (2005, [1975]), de Raduan Nassar. A história que se inicia com André, o protagonista, masturbando-se num quarto de pensão. Quarto “individual”, “inviolável”, “quarto catedral”, “um mundo”. Invólucro para a subjetividade do corpo repleto de desejo que irrompia como uma afronta no cotidiano opressor da fazenda familiar. O exíguo cômodo, escuro, cerrado como os quartos que acolhem doentes, em contraponto ao largo espaço do campo onde, no entanto, os membros da família não poderiam ousar escapar ao destino de serem iguais: imunes. Ao aceitarem os termos descritos pelos sermões do pai, em troca de segurança e de apoio mútuo — em troca de imunidade — trariam a obediência e a conformidade, um corpo onde saúde significa austeridade e apaziguamento, um corpo sem embriaguez ou delírio, sem arrebatamentos.

André, no entanto, é fissura rompendo a imunidade. Não à toa, a doença que emana de si contamina, a todo instante, o discurso que enuncia em primeira pessoa. No passado da fazenda, seus pés tinham “febre”, que era amainada na terra úmida. Deitado no chão, coberto por folhas, “dormia na postura quieta de uma planta enferma”. André olha o mundo, segundo si próprio, com “olhos enfermiços”. Febre, doença, loucura: ideias a atravessar toda a trama. A noção de doença como um desvio do corpo. A própria volúpia como traço de doença: o ímpeto de algo subterrâneo a romper a casca de proteção e de dever, criando o monstruoso, um tipo de força — saúde? — não aceita pela ordem imposta aos membros daquela família-comunidade. “(...) Para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento de dever, venerando os nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, (...), participando do trabalho da família, (...), ajudando a prover a mesa comum”, disciplina o sermão do pai. A doença de André é não resignar-se à austeridade, à ordem, ao trabalho. É uma doença que, diferentemente do que imagina o irmão Pedro, que busca levá-lo de volta à comunidade familiar, não fora contraída no “fora” — ou seja, no mundo —, mas sim dentro da própria casa, no contato com os acenos lúbricos do corpo da irmã, um desejo súbito que ludibria,

como um vírus a vencer a imunidade, a teia de domesticação e de inibição no contrato doméstico.

“(…) Grite sempre ‘uma peste maldita tomou conta dele’ (...) e pergunte em furor mas como quem puxa um terço ‘o que faz dele um diferente?’ e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará ‘traz o demônio no corpo’” sugere André ao irmão, que tenta resgatá-lo no quarto de pensão. André é um “diferente”. Tem ou não tem epilepsia? Tem ou não tem loucura? Sua doença é, na verdade, a mácula a sujar a “mensagem de pureza austera” que é “o amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai”. André é um anômalo. Aquilo que é diferente de “anormal”, pois não é meramente o que contradiz a regra, mas antes o desigual, o rugoso, a ponta de desterritorialização, o posicionar-se em relação a uma multiplicidade (DELEUZE et GUATTARI, 1997).

“Você está enfermo, meu filho, uns poucos dias de trabalho ao lado de teus irmãos hão de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolvendo depressa a saúde de que você precisa”, diz o pai, diante do filho em regresso. Vale destacar que o trabalho, aqui, é imposto como “cura” — mais uma vez, a ideia, tão característica do imaginário conservador ditado por nossas elites, de que um corpo saudável é um corpo que trabalha. “Por ora não me interessa pela saúde de que o senhor fala, existe nela uma semente de enfermidade, assim como na minha doença existe uma poderosa semente de saúde”, retruca André. Na sua reivindicação, fulgura a saúde de uma aspereza.

Tomemos ainda um livro como *Uma história de família* (1992), de Silviano Santiago, publicado já no fim do século. Uma novela que se abre com a frase “Todos querem a sua morte, tio Mário” (p.7). Dirigindo-se ao irmão de sua mãe, já há muito morto, o protagonista-narrador tenta restituir uma narrativa que lance luz a esse personagem cuja existência a família tentou apagar, de diferentes formas. Fazer de conta que não existe. Matar, inclusive. O homem rememora e tenta reconstituir, investigar e narrar a existência do tio misterioso, recorrendo a uma memória feita de cenas, fragmentos, detalhes dispostos quase ao acaso, que se embaralham, mais ao fim do livro, com outras vozes e narrativas. Sua busca, aparentemente, é por alcançar a imagem do tio que representou para si, em vida, a ideia de diferença: estacionado numa espécie de infância perpétua, afetado por alguma singularidade genética ou transtorno de desenvolvimento — o livro não deixa claro o tipo de síndrome, patologia, malformação ou condição médica que faz o homem ser tido como “débil mental” (p. 54), como define um dos médicos da cidade. Enquanto o narrador passeia por diversos tempos, resgatando as versões e camadas de história que desvelam e embaralham os fatos sobre a existência de tio Mário, este parece alojado num eterno presente:

Você foi ficando do lado de cá da vida pastando do mau e do pior, mas pastando. Escutando ou fingindo que não escutava, ou não escutando mesmo as palavras beatas e impiedosas ditas por todos à sua frente. Sendo atropelado aqui e ali por gestos e ações que não compreendia ou fazia questão de não compreender, ou não compreendia mesmo. Ridicularizado por adultos e crianças intolerantes e cegos que enxergavam na sua mansidão não o molde diferente da maioria e a ser cobiçado, mas o grotesco que exigia deles chacota, desprezo, raiva — você foi ficando do lado de cá da vida, rindo de todos e de tudo, rindo para sempre com esses dentes cariados e amarelados pela falta de escova diária, com um jeito despreparado de quem passa a vida alheio à dor mas atento aos mínimos detalhes do cotidiano, como se estes, só eles decretassem de maneira imperativa a percepção ideal das coisas e das pessoas, a compreensão justa da máquina do mundo. A vida dura para sempre no minuto que passa — foi essa a sua grande descoberta, tio Mário? (SANTIAGO, 1992, p. 26)

Aqui vale um parêntesis. Do ponto de vista da saúde pública e de qualquer discurso que se queira consciente e atual, seria um equívoco considerar como doença uma síndrome como o Down ou um transtorno do desenvolvimento como o autismo, por exemplo, e que seriam aplicáveis ao quadro de tio Mário. A expressão “débil mental”, por si só, revela o estigma que povoou — e ainda povoa — o imaginário sobre pessoas que apresentam comportamentos que fujam ao senso comum da “normalidade”. O conjunto de características que fazem tio Mário ser “o molde diferente da maioria” — e, por isso, rejeitado pela família — não deveria ser atrelado, de antemão, à ideia de doença. E, no entanto, estamos considerando como “doença”, nesta tese, algo que é uma ideia social e culturalmente construída. Dentro da narrativa de *Uma história de família*, a “diferença” que reside em tio Mário é considerada “doença”: “Não posso conviver sob o mesmo teto com a doença e a miséria humanas. Repulsa é o que eu sinto. Asco”, diz a mãe de tio Mário, avó do narrador, referindo-se ao desejo de pôr fim à vida do próprio filho. Só nas últimas páginas do livro, aliás, o mistério é desfeito. Tio Mário foi afetado, quando ainda era um feto, pela sífilis que, segundo sua mãe, lhe fora transmitida pelo pai. Ora, sabemos que a sífilis pode afetar bebês em gestação de inúmeras formas, e inclusive com malformação e lesões cerebrais, o que parece ser a condição do personagem.

Mas não é só em tio Mário que a doença traça sua rota em *Uma história de família*. Seu espectro ronda a trama de várias formas. O narrador é, também ele, doente. Narra deitado numa cama: “Sozinho, não posso mais me locomover nem mesmo pela casa (...). Peito congestionado, tosse e zumbidos nos ouvidos às vezes me tiram da vida passageiramente” (p. 12). A febre surge sempre à mesma hora da tarde. Sua doença não é jamais especificada e, em algumas análises críticas a respeito de *Uma história de família*, cogita-se que suas patologias

sejam consequência da aids¹³ — embora, de fato, não haja nenhum indício claro a esse respeito na trama. O que talvez provoque essa suspeita é justamente o efeito de *duplo* que a doença parece tecer entre tio Mário e seu sobrinho narrador. “(...) O único e possível ponto comum entre o Mário e você era a dor” (SANTIAGO, 1992, p. 69), diz Dr. Marcelo, o médico que envia uma carta reveladora ao protagonista-narrador. O interesse em, por meio da narrativa, exumar o “corpo estranho” (aspas minhas) do tio faz sugerir que a doença do protagonista possa, também ela, ser algo a gerar o efeito de marginalização, de “diferença”. Assim como o próprio silêncio em torno da sua doença atual, o que gera uma espécie de atrito ou desnivelamento com a memória que guarda — e descreve — da doença que marcara sua infância, a coqueluche. São a doença, a solidão e a diferença — estas como consequência daquela — que parecem ser o elo, a ligação primordial entre o narrador e tio Mário, figura sem identidade que não a da própria doença. Os vestígios da doença do narrador ocupam não mais que pequenas frações, pouquíssimas palavras de *Uma história de família*. Sabe-se, porém, que ele vive sozinho, numa casa ou apartamento próximo ao mar, provavelmente no Rio de Janeiro, contando apenas com o apoio de uma empregada doméstica.

Perdido em reminiscências relembra, proustianamente, as subidas no morro da Caixa d'Água, em sua terra de menino, empreendimento que era obrigado a fazer como forma de buscar a cura. Diferentemente do tio, porém, cuja doença provoca repulsa e abandono, a doença do narrador, quando criança, é associada à doçura dos cuidados que recebia da empregada italiana. Da mesma forma, uma frase da narrativa usa a expressão “dodói” para designar a predileção da avó pelo neto-narrador: “Se eu era o dodói dos olhos dela? acho que era” (p. 32), relata. A enfermidade de criança é diferente da que o próprio narrador possui, no tempo da enunciação. Aquela requeria carinho; esta, silêncio. E é esta — a doença velada de um homem que vive solitário — que o relaciona a tio Mário. O que só fica claro quando uma voz nova se intromete na trama, por meio da carta que o antigo médico de Pains, cidade natal de Mário, envia ao narrador. A missiva se refere à visita que o protagonista fizera ao doutor, alguns anos antes, buscando esclarecer alguns episódios obscuros da vida do tio, como o tiro que lhe acertara o braço, e cuja origem nunca fora esclarecida. A conversa face a face, porém, parecera improdutiva ao narrador. E a mensagem, que lhe chega de surpresa, é reveladora também a esse respeito:

Você parecia uma chaga viva e dolorida que, com a boca escancarada, me fazia perguntas umas atrás das outras para que eu não pudesse examiná-la com a atenção

¹³ Como, por exemplo, em: VIANA, André Luiz Masseno. *Ele está presente: a obra de Silviano Santiago e as performances do artista perigoso*. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2011.

que requeria. (...) Você buscava (será que ainda busca?) uma lógica na vida dele [a de tio Mário] que pudesse explicar o encadeamento dos acontecimentos da sua vida. E, no entanto, vocês não se casavam, afirma categórica e definitivamente. Vocês não se casam.

Não nos casamos.

Mário é imaculado como um original.

Você é o avesso do avesso do avesso, retorcido que nem ferro batido em desenho de gradil. (SANTIAGO, 1992, p. 70)

O homem que narra não “se casa” com aquele que a narrativa deixa por vezes entrever como sendo seu duplo. O tio doente, o tio diferente. É, porém, o tio cujo sintoma da doença é, justamente, ser todo superfície: a duração da vida no momento que passa. O sorriso aberto, alheio ao desejo da própria família de que sua morte ocorra logo. A complacência à dor. Pois foi exatamente isso — a tranquilidade bruta de um corpo que sente dor — o que mais impressionara o médico ao tratar a ferida à bala de tio Mário:

Me disse ele que foi você, tio Mário, quem, naquele dia fatídico, mudou definitivamente a maneira dele de compreender a profissão. Você o deslumbrou na capacidade que demonstrou de suportar a dor física sem gritar ou chorar. Se a doença já era dor, por que era preciso sofrer mais para curar? Me disse que foi pensando e refletindo sobre aquele momento é que chegou à conclusão de que o diagnóstico correto deve ser buscado nas expressões do rosto e não no local da enfermidade. Quanto mais tranquilo o rosto do paciente, mais o tratamento trilha o caminho da cura. (SANTIAGO, 1992, p. 53)

Há no personagem chamado “débil mental” uma inocência que advém, justamente, da ideia de doença. O presente perpétuo: dor ainda parte da experiência sinestésica de um mundo próximo ao dos homens primitivos, ao dos homens que ainda não haviam rompido, com o advento da linguagem, o elo com a pureza no contato com a vida. Mário, com sua “debilidade”, aproxima-se da pureza daqueles que ainda não haviam sido contaminados pela astúcia da “mais exótica das invenções” (RAMOS, 2013) — a linguagem —, ou seja, sua capacidade de “substituir-se ao real como um vírus à célula sadia”. Tio Mário, o diferente, não continha em si o mal-estar entranhado e inexprimível de buscar, incessantemente e sempre em vão, o *comunicar* uma dor. Já seu sobrinho, sim. A doença enigmática do narrador parece instaurar-se exatamente na zona da não inocência. Em seu quase silêncio sobre seu padecimento atual, ele recusa o presente; prefere serpear por tempos e versões, perseguir um texto que desloca o foco para um *outro*. Sem, no entanto, alcançá-lo. O narrador retorceu muitos avessos na construção de uma subjetividade que se confunde com sua própria doença: ambas silenciam, ambas revelam. Mário, o tio supostamente diferente, é no entanto o signo de uma igualdade primordial: puro, original, imaculado. O narrador, isolado da família numa metrópole, entretido pela curiosidade sobre o passado, é feito de “avessos”. É chaga. Não à toa, é também escritor. Um autor brasileiro, alguém que escreve nas horas vagas livros de

pequenas tiragens (SANTIAGO, 1992, p. 75). Alguém que persegue uma história, mas prostra-se em tantos avessos. Alguém que se instaura entre não ser e ser outro, no meio do caminho entre buscar a alteridade e aconchegar-se em sua própria chaga silenciada. “Ser o único dono da história do Mário, era o que você queria” (SANTIAGO, 1992, p. 70), acusa o médico de Pains. A missiva de Dr. Marcelo destitui a onipotência do narrador¹⁴. Ao infiltrar-se na narrativa que era, até então, domínio do sobrinho de Mário, desestabiliza e evidencia o jogo de poder inerente ao próprio procedimento de escrita. O narrador de *Uma história de família* dirige sua narrativa ao tio. Como, porém, dialogar com um morto? Ante a busca do narrador por denunciar o autoritarismo no seio de sua família, desvela-se seu próprio autoritarismo. A impossibilidade de destituir-se de um *Eu*; a tensão entre identidade e alteridade implícita a qualquer ato de narrar — e que é, também, traço indelével da experiência de adoecer.

Não podemos desprezar o fato de que o remetente da carta que põe em xeque a autoridade do narrador de *Uma história de família* é um médico. Alguém que, como os escritores, goza de uma espécie de *autoridade*. Alguém que lida com *versões*. Alguém que atua na linha tesa do contato decisivo com a alteridade: é sua pena quem legitima ou descarta, quem identifica e decodifica a dor alheia. É o seu arbítrio que rege o fluxo de comunicação sobre os sintomas, as dores, os padecimentos. E é também ele — o médico — quem por vezes pode experimentar o golpe traiçoeiro de alguma situação que evidencie o falso caráter de sua onipotência como narrador, como ocorre com o Dr. Marcelo ante a tranquilidade de Mário, logo após receber o tiro. Tranquilidade que lhe soa absurda e, por isso mesmo, reveladora.

Atordado pelo poder das outras narrativas se infiltrando na sua, o narrador da novela de Silviano Santiago assume-se “prisioneiro” dos seus “reféns” (p.96):

Sou massa, faço parte da boiada.
Sou anônimo, reproduzo a palavra alheia.
Serei prisioneiro das palavras alheias? pergunto em busca das minhas próprias palavras. (SANTIAGO, 1992, p. 95-96)

(...) Não consigo a proteção de amianto necessária para salvaguardar-me dos efeitos bumerangues produzidos pela leitura da carta do Dr. Marcelo. No movimento de volta, as frases que proferi se batem contra essa construção a que chamo de *Eu* e já as assumo como minhas. Só então me dou conta do que estou dizendo sem ter realmente dito. (p. 97)

¹⁴ Neste sentido, *Uma história de família* faz lembrar *A hora da estrela* [1977], de Clarice Lispector, ao expor a difícil relação entre o intelectual e as representações do “outro” no Brasil. Assim como na obra da autora, a novela de Santiago também expõe um narrador que, a princípio seguro em sua função, acaba desmontando-se ao longo do texto.

Instaurando na parte final de seu romance outras vozes — a do Dr. Marcelo, em sua carta, e a da mulher do farmacêutico de Pains, que se insinua na missiva do médico —, Silviano Santiago parece roçar a ideia deleuziana de que a saúde só toma a ficção quando esta liberta a potência de um impessoal. “(...) A literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (2004, p. 13), afinal. *Vizinhanças*, um tornar-se outra coisa. Saúde.

Ao mesmo tempo, a novela reflete de forma perturbadora como a modernidade conservadora que se buscou instaurar no Brasil, com sua busca por um ideal de “pureza”, contaminou as relações sociais e familiares. A família de imigrantes italianos, instalada no interior do país, deseja apagar de si mesma qualquer traço de diferença. A matriarca, mãe de Mário, quer matar o próprio filho “em busca da perfeição da família” (SANTIAGO, 1992, p. 101). Tenta convencer o amante e cúmplice de que o assassinato é necessário usando como argumento o “desejo crescente de uma família saudável, harmoniosa e perfeita em que a vontade dela (a que se subordinava a vontade de Deus) reinaria absoluta na busca infinita de um modelo ideal que tornaria o clã estrangeiro invisível aos olhos de Pains” (p. 102). Ecos da eugenia que esteve entrelaçada aos avanços da ciência e da construção de uma identidade nacional, no decorrer do século XX. Vestígios do racismo enovelado à cultura e ao imaginário do país. Onofre, o farmacêutico que mantém um romance e um elo de cumplicidade com a matriarca da família de imigrantes, é “apesar de amulatado, (...) muito mais europeu” (p. 78) do que o pai de tio Mário, um italiano. “Na cabeça dos poderosos da terra os imigrantes pobres europeus eram os substitutos justos para o negro (...). Já o mulato era a aristocracia cabocla” (p. 78).

Mestiçagem e pureza, alteridade e identidade, autoridade e burla. Dicotomias tão caras ao imaginário sobre as doenças no Brasil quanto ao arco de nossa ficção, afinal. Em todos esses exemplos — *Menino de engenho*, *Lavoura arcaica*, *Uma história de família* etc —, aparentemente tão díspares entre si, há algo em comum: o elo entre doença e alteridade. A doença a atizar a tensão identidade-outridade: doença que ora singulariza, ora apascenta. Poderíamos tomar, ainda, obras como a de Nelson Rodrigues, onde a doença surge como símbolo da decadência, amalgamada à degradação moral, à perversidade, às formas do grotesco. Poderíamos evocar a escrita memorialística de Pedro Nava, reveladora das idiossincrasias e angústias da profissão de médico no Brasil. Poderíamos observar a tensão latente em obras que abordaram o HIV nos primeiros anos da epidemia, como os contos de Caio Fernando Abreu ou *A doença: uma experiência*, de Jean-Claude Bernardet (1996). Poderíamos enumerar inúmeras outras histórias, incontáveis casos de ficção.

A alteridade como uma sombra, a doença se constituindo como ramo que dela irrompe, dando a ver não a inteireza daquilo que projeta, mas justamente a impossibilidade de alcançá-lo — já que desdobrável. É a mesma sombra que parece rondar, ainda que quase imperceptivelmente, a existência de Barbosa, de *A carne*. Adoecer: comunicar. Ao comunicar, violentar. Exilar. Buscar tecer, via escrita, os sulcos por onde se agitam a existência desses tipos múltiplos de exilados — os *outros*. Ter como prumo para a saúde a possibilidade de falar pelo que falta — mas como?

Observar a experiência patológica nos romances brasileiros do século XX envolveria o lançar-se a uma diversidade que diz tanto sobre as nuances da ficção nacional quanto sobre o papel da doença na construção de uma identidade nacional. Exigiria, pois, um levantamento assombroso. E que, apesar de muito relevante para a investigação das ideias de doença e saúde no imaginário brasileiro, não é nosso objetivo.

Não foi à toa que o começo desta tese, porém, debruçou-se sobre dois romances do século XIX, ou seja, do período de consolidação de uma arte literária nacional, e que prosseguimos abordando, de passagem, obras do século XX. Para que possamos lançar foco à produção contemporânea, seria imprescindível abordar, ainda que brevemente, alguns dos movimentos tecidos pela doença e pela saúde nos séculos anteriores, e que talvez possam ter deixado algum tipo de *herança* ao futuro. Adoecer e comunicar, como já vimos, afinal, são faces da mesma moeda — e tempos são como vasos intercomunicantes, refluindo em si mesmos com a inexorabilidade das forças naturais. Há afinal passados que, como nos mostra o noticiário deste começo de 2019¹⁵, parecem nunca acabar de passar.

Para chegar às páginas da ficção feita no Brasil, nas primeiras décadas do século XXI, talvez seja importante um retorno temporal não apenas no campo literário, mas também no das ideologias, no da História e no do pensamento social.

Citei, mais acima, “a realidade de um país tido como ‘doente’”. Se afirmo isso, é porque o Brasil, enquanto ideia de nação forjada pela ciência na virada dos séculos XIX para o XX, foi pensado pelo viés de suas ausências. E a doença, como elemento distintivo da condição de ser brasileiro. Indolente e atrasado, resistente aos processos de mudança e atado a

¹⁵ Refiro-me, evidentemente, ao recrudescimento da onda conservadora e dos discursos de incitação à violência e de ataque às minorias que marcam a cena política atual. Refiro-me às evocações à família e à religião, ao tom ultradireitista e ao anúncio reiterado da extinção de conquistas sociais que marcaram os discursos de posse e as primeiras medidas do presidente e dos ministros recém-empossados no país.

hábitos malsãos: eis o brasileiro que vinha a lume em textos literários, políticos e científicos, explicam Nísia Trindade Lima e Gilberto Hochman (2000).

Tendo como referência o espelho crítico de um *outro* dito “civilizado”, como já vimos, e baseado num enquadramento dualista — litoral-sertão, saúde-doença, moderno-atrasado —, o pensamento social sobre o Brasil esteve muito marcado pelo tema da natureza, do clima e da raça. A ideia de inferioridade racial e de uma herança colonial predominantemente nociva povoam as bases para o desenho do traço negativo que permearia o diagnóstico sobre a nação, nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do XX. Integra o quadro explicativo sobre o país, ainda, a teoria da fragilidade do homem diante da natureza tropical.

Jeca Tatu, personagem de Monteiro Lobato, encarna o tipo indolente e atrasado, esse brasileiro incivilizado que ronda a construção de uma identidade para o “Brasil doente”.

Este funesto parasita da terra é o caboclo, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças à medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, o pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. (LOBATO, 1957, apud LIMA e HOCHMAN, 2000)

Aqui, abrimos um parêntesis. O relacionamento de Monteiro Lobato com o ideário eugenista que permeava o pensamento intelectual do Brasil, diretamente ligado ao higienismo e à segregação na dinâmica política e social da nação, daria panos para manga. Vale lembrar que a acusação de um teor racista em parte de sua obra tem sido alvo de caloroso debate, hoje. Bem como a sua postura como intelectual, vista como controversa, por alguns. Mas é fundamental destacar que a eugenia foi uma ideologia muito forte entre os intelectuais da época, norteando a “disciplinarização” da população, o controle e o adestramento dos corpos e comportamentos. A centralidade da ideia de “higiene” e o traço eugenista de nossa elite intelectual foram faces da mesma moeda, e imbricavam-se aos processos de formação de mão de obra, com a busca por moldar operários com hábitos que tornassem ainda mais produtiva sua estada na fábrica. Não à toa o higienismo e as crenças eugenistas penetraram nos materiais educativos, nas cartilhas e em livros de um autor como Monteiro Lobato.

Logo, o combate à doença torna-se marca indissociável do projeto de instaurar civilidade e progresso. “A civilização avançará nos sertões impelida por essa implacável ‘força motriz da História’ que Gumpłowicz, maior do que Hobbes, lobrigou, num lance

genial, no esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes”, prevê Euclides da Cunha¹⁶, em nota preliminar a *Os sertões* (1984 [1902]).

Os “sertões”, aliás, irrompem no debate público e no imaginário das primeiras décadas do século XX como a encarnação de um país desconhecido, quase alienígena, consumido pela doença, pelo atraso, pela miséria. Sertões: representação de terras infernais, verdadeiros matadouros, espaço marcado por uma natureza de difícil domesticação. Lugares povoados por habitantes improdutivos, sem nenhuma identificação com a pátria. Sertões: mais uma categoria social e política do que geográfica. “Na instigante percepção de Afrânio Peixoto, os ‘sertões do Brasil’ começavam no fim da Avenida Central” (LIMA e HOCHMAN, 2000).

A ideia de Brasil como nação foi construída por meio de um diálogo, muitas vezes implícito, entre as matrizes da saúde pública e as teses do pensamento social e político, no seio da institucionalização das ciências sociais que ocorreu sobretudo nos anos 1930. A perspectiva médico-higienista infiltrou-se nos modos de pensar da cultura e da política, delineando a noção de que era preciso tecer diagnósticos para esse país que se revelava doente. Sanear e higienizar são palavras de ordem na busca por uma nação forte e próspera. As doenças, um obstáculo ao progresso.

Ciência cujas origens remontam a Hipócrates e à Antiguidade Grega, o higienismo ganhou novo vigor no século XIX, com descobertas científicas como as de Louis Pasteur, o desenvolvimento da teoria microbiana das doenças e o contexto do pós-guerra em parte da Europa, que trouxe sucessivas e terríveis epidemias. “(...) A higiene encontrou, principalmente na segunda metade do século XIX, um campo fértil para se expandir e se integrar aos projetos de engenheiros, arquitetos, militares, autoridades públicas, professores e chefes de família”, descreve Sant’Anna (2007, p. 199), referindo-se principalmente à França, onde o campo de estudos relacionado à higiene esteve associado à guerra, historicamente, e à necessidade de assegurar longevidade, vigor físico para o trabalho e a “formação de um exército capaz de vencer muitas batalhas” (p. 200). Assim, importante destacar que o higienismo que ganhou pujança na época era “instrumento que se tornava cada vez mais privilegiado para a conquista da ordem pública e do progresso social” (SANT’ANNA, 2007, p. 202).

As ideias do higienismo francês, no Brasil, foram adotadas por um imaginário em gestação entre políticos e autoridades nas últimas décadas do século XIX, e convertido,

¹⁶ Evidentemente, não estamos fazendo nenhuma correlação entre o perfil de Monteiro Lobato e Euclides da Cunha, intelectuais com posturas, estilos e engajamentos muito díspares. Se são citados lado a lado, aqui, é justamente para demarcar a força da ideia de “raça” e de “civilização” na produção intelectual da época.

grosso modo, na crença central de que era preciso buscar um traçado civilizatório que reproduzisse os modelos europeus. A higiene pública representaria uma forma de fazer a nação atingir a prosperidade e a grandeza — seria preciso sanear para progredir. Na verdade, porém, ocorre “o processo de configuração dos pressupostos da Higiene como uma ideologia: ou seja, como um conjunto de princípios que, estando destinados a conduzir o país ao ‘verdadeiro’, à ‘civilização’, implicam a despolitização da realidade histórica (...)” (CHALHOUB, 1996, p. 37). O historiador Sidney Chalhoub tem um livro muito interessante sobre o período, *Cidade febril: Cortiços e epidemias na Corte Imperial* (1996), em que usa a destruição do famoso cortiço Cabeça de Porco, em 1893, como ponto de partida para reconstituir como a ideologia higienista esteve enlaçada à noção de que “classes pobres” e “classes perigosas” seriam duas expressões para denotar a mesma “realidade” (aspas do autor, mas eu também as usaria). Com isso, mostra como a eliminação dos cortiços no Rio de Janeiro integrou toda uma forma de conceber a gestão das diferenças sociais no país, ou seja, na crença de que essa gestão deveria ser feita por critérios unicamente técnicos ou científicos, por uma racionalidade extrínseca às desigualdades sociais. Um tipo de pensamento que, aliás, nunca deixou de integrar a mentalidade das elites administrativas no país, e que parece recrudescer na atualidade.

Em seu livro, Chalhoub evoca um episódio muito contundente a esse respeito. Trata-se de um relatório da comissão parlamentar designada para debater um projeto de lei sobre a repressão à ociosidade, nos meses seguintes à abolição da escravidão, em 1888. O texto dos parlamentares recorre a autores franceses para incitar o combate ao vício e à preguiça das “classes pobres e viciosas”, que seriam sempre a “mais abundante causa de todas as sortes de malfeitores”, germe do “perigo social” (CHALHOUB, 1996, p. 21).

O combate à ociosidade está ligado à defesa da ideia de que a principal virtude do bom cidadão é o gosto pelo trabalho (mentalidade que a ficção tem espelhado de diversas formas, a exemplo do que já vimos em *Menino de engenho* e *Lavora arcaica*). Logo, quem vive na pobreza torna-se imediatamente suspeito de não ser um bom trabalhador. Pobres são perigosos: todos suspeitos. Malfeitores em potencial. Pobres são alvo de suspeição generalizada, e a polícia age em cima desse pressuposto¹⁷. Apesar de Chalhoub estar

¹⁷ Mas a associação entre pobreza e perigo, claro, não deriva de um conjunto tão simples de elementos e características do pensamento na República. Pelo contrário, trata-se de um quadro extremamente complexo. Em sua base, estava também, por exemplo, a dificuldade das elites de imaginar como organizar as relações de trabalho sem o recurso às políticas de domínio características do cativo. Além disso, Chalhoub sugere que a erradicação dos cortiços e a retirada das moradias populares do centro da cidade teria a ver, também, com o apagamento da memória recente de movimentos de insurgência com relação à escravidão. E mesmo as tentativas

descrevendo a sociedade urbana de fins do século XIX, não restam dúvidas de que o tema é tremendamente contemporâneo.

Mas, para a mentalidade da época (e para a de hoje, talvez), pobres representariam, também, fonte de contágio:

As classes pobres não passaram a ser vistas como classes perigosas apenas porque poderiam oferecer problemas para a organização do trabalho e a manutenção da ordem pública. Os pobres ofereciam também perigo de contágio. Por um lado, o próprio perigo social representado pelos pobres aparecia no imaginário político brasileiro de fins do século XIX através da metáfora da doença contagiosa: as classes perigosas continuariam a se reproduzir enquanto as crianças pobres permanecessem expostas aos vícios de seus pais. (...)

Por outro lado, os pobres passaram a representar perigo de contágio no sentido literal mesmo. Os intelectuais médicos grassavam nessa época como miasmas em putrefação, ou como economistas em tempo de inflação: analisavam a 'realidade', faziam seus diagnósticos, prescreviam a cura, e estavam sempre inabalavelmente convencidos de que só a sua receita poderia salvar o paciente. (CHALHOUB, 1996, p. 29)

Desde meados do século XIX, epidemias ganharam centralidade nas preocupações das autoridades públicas. A cidade do Rio, especialmente, viveu uma crise de saúde pública, entre aproximadamente 1850 e 1920, com o assomo de doenças epidêmicas que deixaram um grande rastro de mortes, como a febre amarela, a cólera e a tuberculose. A pandemia de gripe espanhola deixou milhares de mortos na então capital federal, em 1918. A Revolta da Vacina, em 1904, é episódio que até hoje habita o imaginário sobre a cidade.

Na ficção, irrompem os vestígios desse Brasil que emerge entretecido pela força da doença e pelo afã da ideologia sanitarista, já desde as últimas décadas do século XIX. Imbuído de autoridade científica, Simão Bacamarte acaba trancafiando toda a cidade de Itaguaí — e, por fim, a si mesmo — em sua Casa Verde, na irônica novela de Machado de Assis (2004, [1882]) que faz troça com o ar triunfalista e autoritário do discurso científicista. *O cortiço* (1997, [1890]), de Aluísio Azevedo, descortina os hábitos de vida insalubres no interior de moradias precárias, enquanto elabora descrições depreciativas — tão representativas de sua época — de negros e imigrantes. Caso singular é o de Valêncio Xavier que, na década de 1980, revisita 1918 — o ano marcado pela gripe espanhola — para tecer uma obra desconcertante. *O mez da gripe*, com primeira edição em 1981 e reeditada em 1998, entrelaça recortes de jornais, fotografias, depoimentos de sobreviventes e anúncios publicitários do início do século passado, criando uma narrativa que faz entrever a cidade de

Curitiba crispada pela epidemia e pelas notícias da guerra. Trata-se de uma “profanação do templo realista-naturalista”, nas palavras de Jorge Wolff (2013).

Uma crônica de Lima Barreto, publicada em 1903, na revista *Tagarela*, ilustra de forma bem-humorada o clima da época, ao narrar uma madrugada pelo ponto de vista de um *stegomya fasciata* — mosquito que, mais tarde, seria rebatizado como *aedes aegypti*, e que, ontem como hoje, azucrinava o bem-estar público, sob a faceta de vetor:

Nasci pelas bandas da Saúde, nos fundos de uma lavanderia em um vasto lameiro em que proliferam milhares de irmãos meus.

Aí cresci e fiz-me homem, quero dizer, fiz-me mosquito e esvoacei, ares em fora, a zumbir e a cavar honradamente a vida, como qualquer engenheiro desempregado ou médico sem clínica.

Pousei num queijo de Minas, no nariz de uma senhora, nas chagas de um mendigo, que nesse tempo ainda os havia pelas soleiras das portas, e de pouso em pouso transpus os umbrais de uma casa nobre e oculto a um canto do dormitório, esperei pacientemente que a noute chegasse e que buscasse os lençóis o chefe da casa, para zumbir-lhe aos ouvidos, impertinente como um candidato. (2004, p. 64)

O texto prossegue descrevendo, minuciosa e ironicamente, o embate entre o inseto e sua presa, “moço de melenas bastas”, “nariz aristocrático” e “mãos de princê, recedentes a ‘Couer de Jannette’”. Enxotado e quase esmagado pelo homem, o mosquito jura vingança; o homem, irritado pela noite ruim, também: “Os mosquitos hão de pagar-me caro a noite mal-dormida! (...) Serei inexorável – guerra de morte e de extermínio! *Delenda est* mosquitos!” (BARRETO, 2004, p. 64).

O impasse entre a praga-mosquito e o jovem — que, não à toa, pertence à classe economicamente dominante — serve de alegoria ao imaginário da época e traz à tona, disfarçada de peça de humor, uma metáfora bastante sombria. Foi afinal o combate às endemias, epidemias e demais problemas de saúde que, no começo do século XX, serviu de justificativa para encetar uma série de transformações urbanas (no Rio de Janeiro em especial), ancoradas na ideia de trazer um pouco da “civilização europeia” para os trópicos. A ficção de Lima Barreto ilustra, com isso, a supremacia de certos interesses na consolidação dos serviços de saúde pública brasileira, forjados a partir das elites, culminando em intervenções autoritárias no cotidiano dos habitantes da então Capital. A Reforma Urbana de Pereira Passos — que, no encalço do ímpeto urbanista que fez Georges-Eugène Haussmann rasgar de bulevares o mapa parisiense, abriu avenidas no centro do Rio de Janeiro ao mesmo tempo em que pôs abaixo cortiços e moradias populares — é provavelmente o capítulo mais célebre a respeito do revigorado higienismo que atçou as elites e os políticos brasileiros da época.

Até que ponto o combate ao mosquito, juramento feroz do representante das elites brasileiras após uma noite mal dormida, transfigurou-se naquilo que Sidney Chalhoub descreve como a “construção da noção de que ‘classes pobres’ e ‘classes perigosas’ — para usar uma terminologia do século XIX — são duas expressões que denotam, que descrevem basicamente a mesma ‘realidade’” (1996, p. 19)? Ou, dito de outro modo: até que ponto Lima Barreto, autor de notória contundência política, teria lançado mão da guerra entre mosquito e homem para representar, irônica e sub-repticiamente, o embate entre classes populares e elites no Rio de Janeiro de então, onde estes tentavam, a todo custo, enxotar aqueles?

Chalhoub chama atenção para um dado importante sobre as políticas de saúde do período. A tuberculose matou muito mais gente no Rio de Janeiro do que quaisquer das outras doenças epidêmicas. E, ainda assim, foi uma opção clara da administração pública priorizar o combate à febre amarela em detrimento da doença transmitida pelo bacilo de Koch. Ocorre que a febre amarela era considerada a “doença dos imigrantes brancos”, à qual os negros guardariam imunidade (crença que se descortina no emblemático e perturbadoramente racista discurso de Rui Barbosa, em que acusa a “praga amarela, negreira e xenófoba” de atacar a “existência da nação na sua medula, na seiva regeneratriz do bom sangue africano, com que a corrente imigratória nos vem depurar as veias da mestiçagem primitiva” — *apud* CHALHOUB, 1996). Enquanto isso, a tuberculose era a “doença dos negros” — e hoje é fácil identificar por que a enfermidade se espalhava mais rapidamente entre negros e mestiços, que viviam em condições ainda mais insalubres que os imigrantes europeus.

A febre amarela logo foi encarada como um obstáculo à imigração europeia, um entrave ao desejo de “branquear” a população. Sendo assim, o combate a ela, muito mais incisivo que o combate à tuberculose, teve sentidos políticos e ideológicos.

(...) a moderna prática da “gestão científica” da cidade escolhia cuidadosamente seus beneficiários — isto é, tomava suas decisões políticas — e entendia que o saneamento e as transformações urbanas não precisavam ter grandes compromissos com a melhoria das condições de vida de uma massa enorme de pessoas — os negros, esses suspeitos preferenciais, membros por excelência das “classes perigosas”. (CHALHOUB, 1996, p. 57-58)

Alguma correlação com a situação atual das duas doenças não parece mera coincidência. Um novo surto de febre amarela, que começou em 2017, ganhou as manchetes dos jornais e deixou a população alarmada. No entanto, entre 1º julho de 2017 e 17 de abril de 2018, o Brasil registrou 1.157 casos de febre amarela e 342 mortes¹⁸ decorrentes da doença.

¹⁸ Fonte: Agência Brasil. MARTINS, Helena. "Número de casos de febre amarela cresce 57%; mortes aumentam 41%". Publicado em 20/04/2018. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-04/numero-de-casos-de-febre-amarela-crescem-57-mortes-aumentam-41>. Acesso em 11 de ago. de 2018.

Já quanto à tuberculose, as estatísticas indicam que cerca de 75 mil casos novos e reincidentes foram registrados no país¹⁹, apenas em 2016. O Brasil tem um terço (33%) de toda a carga de tuberculose das Américas e figura no grupo de países que congregam quase 40% de todos os casos da doença do mundo. Mas, entre os mais vulneráveis a contrair tuberculose, estão os indígenas, a população carcerária e moradores de rua. Integrantes, afinal, das “classes perigosas”.

Voltemos, porém, ao começo do século XX. No afã por combater o “perigo” desse sertão que “começava ao fim da Avenida Central”, no ímpeto nada imparcial de curar um país que se julgava doente, o movimento sanitário ganhou impulso, mobilizando nomes expressivos das elites intelectuais e políticas. Um de seus marcos foi a criação da Liga Pró-Saneamento do Brasil, em 1918. Anos antes, em 1912, os cientistas Arthur Neiva e Belisario Penna haviam embarcado numa expedição²⁰ de sete meses pelo norte da Bahia, sudoeste de Pernambuco, sul do Piauí e de norte a sul de Goiás, com o objetivo de fazer “pesquisas de medicina, higiene e história natural”. O relatório dessa viagem é um marco etno e historiográfico ainda hoje muito acessado por pesquisadores de diferentes áreas. Para leigos, é, apesar de seu caráter técnico, uma leitura saborosa e fascinante, que expõe detalhes naturais e culturais de um Brasil que a ficção poucas vezes conseguiu capturar em seu misto de exuberância e precariedade. A miséria é descrita de forma contundente:

Onde a miséria assume proporções dolorosas é nas regiões baianas e piauienses próximas de Goiás e, principalmente, no norte deste estado, onde grande número de brasileiros vive ao Deus dará, procurando mel e comendo o que caça sem sal, cozido simplesmente n'água e acompanhado de arroz, quando há, farinha e alguns cocos, quando é tempo. (NEIVA et PENNA, 1916, p. 164)

Nas páginas do relatório da expedição, descortina-se um Brasil que padece por doença de Chagas e bócio, febre amarela e ancilostomose, esquistossomose, disфонia espasmódica, malária, disenteria. Pela lepra, pela sífilis, pelo alcoolismo. Pela fome e pelo abandono. Mas descortina-se, também, um país de brejos e chapadões, de perseguição de mutucas, de buritis, sussuaparas e guarás, carnaubeiras e xique-xiques, de veredas e de vegetações “enfezadas”, de moluscos em profusão surpreendente em alagadiços, lagoas e ipueiras.

Neiva e Penna registraram hábitos e traços da cultura. O uso de cachimbo, de rapé e de masca, sobretudo por mulheres, e inclusive por crianças. A crença, em Goiás, de que os tatus

¹⁹ Fonte: Agência Brasil. BRITO, Débora. "Brasil tem 34% dos casos de coinfeção de tuberculose e HIV do mundo". Publicado em 03/01/2018. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-01/brasil-tem-34-dos-casos-de-coinfeccao-de-tuberculose-e-hiv-do-mundo>. Acesso em 20 de agosto de 2018.

²⁰ A expedição médico-científica de Neiva e Penna, em 1912, não foi a única do gênero nesse período, porém é considerada a mais importante.

se alimentam de cadáveres. A terapêutica popular e seus usos, o poderio do mau olhado. O terror a cobras. O gosto das folhas de pau d'alho entranhado na carne e no leite. A cera de abelha e o óleo de mamona fazendo acenderem candeias de argila. Palhoças e casas revestidas por piaçava e carnaúvas, por “pau de casca”. A predominância da religião católica “eivada de exageros e superstições”. Os polêmicos casamentos “civis” feitos na noite de São João, à beira das fogueiras. O analfabetismo nas caatingas, o baixo salário dos professores, o preço abusivo que impede o consumo de café. Palmo, covado, vara, oitava e onça como unidades de medida do povo. A luta sangrenta entre potentados, os assassinatos e castigos, os empalamentos. A castração como pena aos adúlteros no Piauí. Os desenhos abertos no lajedo como único registro de vidas que nasceram e morreram isoladas do resto do mundo. O “rebojar” cadenciando o deslocamento das boiadas. O uso de “nanja” no lugar de não e nunca, exemplo de um léxico em muito estranho aos habitantes do litoral. O trabalho escravo, inclusive infantil. O flagelo da seca atravessando a narrativa dos fazendeiros descritos como “inteligentes”. Alpercatas tecidas em teares primitivos, crianças vivendo nuas e descalças. Até que ponto poderíamos dizer que o empenho de Neiva e Penna foi por registrar o *outro*, essa difícil categoria?

O impacto do relatório, publicado em 1916, foi enorme, e reiterado pela publicação de uma série de artigos de Penna sobre saúde e saneamento, no *Correio da Manhã*. O efeito dessa investigação inédita nos rincões do país foi, em linhas gerais, ressaltar que o atraso e a incivilidade dos sertões era menos questão de raça ou de natureza, e mais de abandono e de negligência. “A realidade sanitário-educacional no interior do país desmentia a retórica romântico-ufanista sobre o caboclo e o sertanejo” (LIMA e HOCHMAN, 2000).

“O Brasil é um imenso hospital”, cravejou Miguel Pereira, em seu célebre discurso na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, também em 1916. Frase emblemática, que caracteriza uma mudança de postura e de “diagnóstico”: os sertões, agora, são sinônimo de abandono e de difusão de doenças. “Seria o governo e a doença, e não mais a natureza, a raça ou o próprio indivíduo, os grandes culpados pelo abandono da população à sua própria sorte” (LIMA e HOCHMAN, 2000). Logo, seria possível recuperar essa população doente e ceifada de identidade nacional, por meio de ações de higiene e saneamento, fundadas no conhecimento médico e implementadas pelas autoridades públicas. Era “urgente transformar esses estranhos habitantes do Brasil em brasileiros. A medicina, aliada ao poder público, era instrumento fundamental para operar essa transformação” (LIMA e HOCHMAN, 2000).

A repercussão de relatórios como o da dupla Arthur Neiva e Belisário Penna, que traçaram um inventário contundente da miséria e das doenças no interior, ofereceram insumos

para a defesa de uma espécie de plano de salvação nacional, em que a saúde pública seria instrumento para a modernização do país. Tratou-se, porém, de uma modernização conservadora, defende Castro Santos (2004). A história da reforma sanitária brasileira seria um “tema típico de conquistas ‘pelo alto’, em que estão em jogo percepções e valores de intelectuais, camadas médias e altas e a participação direta do Estado nacional” (CASTRO SANTOS, 2004, p. 251). Na prática, depois de 1920 — ou seja, ante a grande repercussão das expedições científicas — ocorre um intenso processo de interiorização dos serviços de saúde “que tem por lastro uma efetiva participação do Estado na formulação de ideologias e políticas de salvação nacional por meio de educação e da saúde pública” (p. 251).

(...) a saúde pública foi um instrumento de mudança controlada, o que lhe forneceu um componente conservador e a viabilizou no contexto político rarefeito daquele tempo. Longe de ser uma conquista de lutas pela cidadania, como se observa nas políticas de saúde dos tempos atuais, a primeira reforma sanitária no Brasil foi ‘outorgada’ pelas elites que controlavam o aparelho de Estado. As medidas sanitárias contribuíram para mudanças estruturais – para a construção do Estado, para a mudança do perfil demográfico, para o dinamismo dos setores urbano e agrícola –, mas foram mudanças ‘pelo alto’, sem a participação popular. (CASTRO SANTOS, 2004, p. 251)

Influenciado pelo debate em torno dessa redescoberta dos sertões, Monteiro Lobato faz Jeca Tatu passar por uma transformação. Agora, a culpa pela indigência do caboclo não é mais a preguiça, e sim a miséria e a doença.

A ressurreição do Jeca Tatu é narrada na forma de uma parábola dirigida às crianças. Ao passar a acreditar na ciência médica e a seguir suas prescrições, o personagem transforma-se. Livre da opilação e, como consequência, do estado de permanente desânimo, torna-se produtivo e, em pouco tempo, um próspero fazendeiro, competindo com seu vizinho italiano e, rapidamente, ultrapassando-o (...). Mais do que isso: modernizou sua propriedade, introduziu novas lavouras e tecnologia e aprendeu a falar inglês. Ao fim da história, um ensinamento moral: Jeca Tatu transformara-se não apenas num homem rico, mas em incansável educador sanitário que transmitia a seus empregados todos os conhecimentos que aprendera. Morreu muito idoso, sem glórias, mas consciente de que havia cumprido sua missão (...). (LIMA e HOCHMAN, 2000)

Livre da opilação, Jeca Tatu “torna-se produtivo”. Se, por um lado, a doença teve papel primordial nas narrativas que davam conta de construir uma ideia de Brasil, também é importante observar que o combate à doença esteve, em nossa história, sempre muito atrelado à noção de que um corpo enfermo é um corpo a menos para o trabalho. Saúde, para os ideólogos da reforma sanitária do começo do século XX, significava fortalecimento da pátria e progresso, desenvolvimento econômico e construção de uma civilidade espelhada no modelo europeu. Não ocorreu aos intelectuais desse ideário que os sertões adoecidos e enredados em práticas e culturas que lhes soavam tão estrangeiras também compunham, afinal, a brasilidade. Que essa população a eles estranha, em sua vaga exuberante e plural de

hábitos e modos de vida, compunha uma alteridade a ser levada em conta num complexo de movimentos que ultrapassasse os verbos “educar” e “higienizar”. Jeca Tatu cura-se e educa-se: ganha prumo pelo trabalho. Morre “sem glórias”, cumpre “sua missão”. Sua transformação é fruto, afinal, do pensamento oligárquico burguês brasileiro, de influência positivista, com sua divisão de trabalho entre o burguês e o não burguês, com seus ímpetus moralizantes e com a centelha antiga da segregação a compor sua essência.

Mas o contraponto ao Jeca Tatu ressuscitado e redimido pelo trabalho não tarda a surgir. Com seu jeito maroto e espontâneo, Macunaíma, símbolo modernista, parece driblar a estabilidade da doença como elemento central na composição da identidade brasileira. Herói sem nenhum caráter, autenticamente preguiçoso e avesso ao trabalho, lascivo e inventivo, contraditório e imprevisível, ironiza a intensa propaganda em torno das campanhas sanitárias e do combate às pragas. “Índa tanto nos sobra, por este grandioso país, de doenças e insetos, por cuidar!... Tudo vai num descalabro sem comedimento, estamos corroídos pelo morbo e pelos miriápodes! Em breve seremos novamente uma colônia da Inglaterra ou da América do Norte”, narra, galhofento, às Icamíabas (ANDRADE, 1988).

Na chamada geração de 30, a consciência crítica com relação à miséria assume grande centralidade, colocando em foco personagens enfraquecidos pela pobreza, dando a ver as doenças enoveladas às crises sociais e às opressões cotidianas. Ainda é, porém, a representação de doenças do *outro*, narradas por intelectuais que, apesar de engajados, acabam desenhando de forma chapada a experiência patológica das massas, dos pobres-doentes, dos miseráveis do sertão ou dos migrantes enfraquecidos pela hostilidade das metrópoles.

E, assim sucessivamente, a doença passeia pela ficção brasileira como imagem de uma frequente tensão entre o buscar e o apagar o outro, o obedecer e o transgredir o ideário de modernidade conservadora calcada na divisão do trabalho, a sanha de representação e sua impossibilidade, o apascentar e o distinguir. A homogeneização de subjetividades que, tão plurais, acabam acachapadas numa massa de doentes sem identidade — o brasileiro é um doente, afinal — e, ao mesmo tempo, os fulgores de rebeldia dessas subjetividades em recalque — Riobaldo indagando, a respeito de seu encontro com o menino-Diadorim, encontro ao acaso que só foi possível ao pagar promessa após se curar de doença grave: “Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim?” (ROSA, 2001).

Num país forjado em “modernidade conservadora”, não são raros os exemplos em que saúde e doença ilustram as contradições, as ambivalências e a complexidade de sua história. “Há no Brasil uma vocação para a doença. O Brasil é um grande hospital. A tal frase do

Miguel Pereira ficou” (p. 128, 1984, [1964]), defende Ramiro, o farmacologista de *Quarup*²¹ que é amante da cultura francesa e que idealiza o uso de fármacos como motor para sanar as questões indígenas no país. Talvez seja essa uma ideia-chave para observar a doença no panorama ficcional brasileiro. O pressuposto de que o Brasil é, essencialmente, um grande hospital, nunca pôde ser deixado de lado. Haveria uma *vocação* para a doença. O país que se desenhou por sobre as linhas originais, exterminando e explorando, contaminando enquanto coloniza, não haveria de ser diferente. Resta nos perguntar até que ponto nossa arte literária tem sido capaz de alcançar os desvios — desvios mortais, que são todos, como diz Deleuze (2004) — emaranhados nesse grande hospital. O quanto a ficção brasileira tem se feito empreendimento de saúde, libertando vida, delirando nos interstícios da própria linguagem. O quanto a doença, ficcionalizada, tem sido instrumento ou brecha não de uma busca ingênua por ser imitação ou denúncia do “real”, mas sim desvio, potência de encruzilhada mostrando que o “viver da gente não é tão cerzidinho assim”.

Nosso grande hospital é também ele, afinal, uma encruzilhada. Uma das imagens mais marcantes da escravidão africana é a máscara de Flandres que, feita com metais, rígida e resistente, era presa à face do escravo, tapando-lhe a boca, e fechando-se por trás do pescoço com um cadeado. Seu objetivo era “evitar e punir” (SCHWARCZ, 2018), impedindo o hábito de comer terra, que era visto pelos senhores e doutores como uma doença. Mas Lilia Schwarcz ressalta que havia outras implicações no uso desse aparato. “De um lado, a absorção de terra podia, em pequenas quantidades, proteger o organismo de vermes e parasitas; de outro, em grandes quantidades, levava à morte” (SCHWARCZ, 2018).

Há uma palavra ligada a esse ritual — o ímpeto de comer terra e o castigo que o impelia —, e essa palavra é, também ela, ambivalente. Banzo: expressão que originalmente significava “saudade”, tristeza pela falta da terra natal, mas que, com o tempo, passou a ser usada para designar também a doença que surgia com a ingestão excessiva de terra. A mesma terra que gerava riqueza aos senhores, por meio da agricultura, também acabava dando prejuízo — pois era assim, com a ideia de “prejuízo”, que os aristocratas escravagistas viam a morte dos negros. “É por isso que o suicídio era uma forma de rebelião individual contra o proprietário” (SCHWARCZ, 2018). A terra que mata, também protege; a terra que mata, também serve à rebelião.

Sou filho de mãe tuberculosa e de pai neurastênico, confessa Lima Barreto, em entrevista no Hospício Nacional de Alienados, onde esteve internado em 1914. Ter a doença

²¹ CALLADO, Antonio. *Quarup*. 12. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. [1964].

gravada em sua árvore genealógica poderia ser um estigma irreparável. E, mais ainda, quando a cor da pele exibida o que era — ainda é — lido como um perigo. “A capacidade mental dos negros é discutida a priori a dos brancos a posteriori. A ciência é um preconceito grego, é ideologia”, anota o escritor, em seu diário (1998).

“A vida dos homens livres repetia a dos escravos negros” (2005, p. 30), reflete, dentro de um livro escrito nos primeiros anos do século XXI, o personagem de Ronaldo Correia de Brito que, internado num sanatório para tuberculosos, relembra a miséria da própria infância.

Eu devia me casar, morar numa casa de taipa, ter filhos que alimentariam a moenda. Vestindo farrapos, cobertos de pó preto da cana queimada, vagueávamos pelos canaviais, de foice na mão. Os mesmos fantasmas tuberculosos que se arrastavam pelas enfermarias, massacrados pelo cheiro forte dos banheiros, aguardando o juízo final. (p. 30)

Há um passado que ainda é muito presente. Ainda há fantasmas nos canaviais e nos hospitais. Há exílio e violência ocultos na linguagem inventada para comunicar a doença. A terra, ao ser ingerida como alimento, pode matar. Mas é, também, proteção e insurgência. Ato orgânico, individual, que vira espaço coletivo de força criadora. Algo no mais absoluto limiar entre a saúde e a doença — um elo.

3. A PERSISTÊNCIA DO ACASO E DO RANGO AZEDO COM PNEUMONIA

No Brasil da segunda década do século XXI, as principais causas de morte são doenças cardiovasculares, diabetes, câncer e enfermidades respiratórias crônicas²². Sete em cada dez brasileiros morrem por meio desse tipo de doenças, ou seja, devido a condições crônicas, não transmissíveis. Sua prevalência, se observada de viés, pode fazer crer que tenhamos chegado muito perto do perfil dos países desenvolvidos quanto às doenças e à morbidade, superando as características que fizeram com que tenhamos adquirido a imagem de um “grande hospital”. Isso não é, no entanto, verdade.

De fato, o perfil das causas de adoecimento e morte no Brasil tem mudado de forma importante, acompanhando o que é um fenômeno mundial, que envolve transições epidemiológica e demográfica. Houve queda acentuada da mortalidade por doenças transmissíveis e da mortalidade infantil, bem como redução significativa das causas evitáveis de morte. Um índice que ilustra bem essa transformação é a diminuição de mortes provocadas por doenças infecciosas e parasitárias ao longo do século XX. Em 1930, esse tipo de agravo correspondia a 45,7% do total de mortes nas capitais do país; em 2005, o percentual era de 5,2%²³. Mudança que se deve a um conjunto de fatores, como a urbanização, a incorporação de vacinas e de outras tecnologias no campo da saúde pública, o avanço relativo e setorizado em saneamento e outras melhorias de infraestrutura e ambiente.

O aumento da expectativa de vida e a elevação das doenças crônicas no ranking de causas de morte, com a diminuição da carga de doenças transmissíveis, não pode, porém, apagar as singularidades e os enormes desafios da saúde pública no Brasil. Doenças associadas à pobreza ainda afetam a vida de grande fatia da população, com algumas das piores taxas da América Latina. E, ainda assim, permanecem algo invisíveis, apagadas nos discursos midiáticos e políticos. Não à toa, muitas delas pertencem ao rol das chamadas “doenças negligenciadas”, agravos que se aproveitam da fragilidade social e econômica, integrando um ciclo vicioso em relação à miséria. Nada menos que 26 milhões de brasileiros ainda vivem sob o risco de contrair doenças negligenciadas (BRASIL, 2018).

²² CANCIAN, Natália et COLLUCI, Cláudia. "Brasil tem aumento em taxa de mortes prematuras por doenças crônicas". In: *Folha de S.Paulo*, Caderno especial E agora, Brasil?. Publicado em 25.ago.2018. Edição on-line. Disponível em: <https://temas.folha.uol.com.br/e-agora-brasil-saude/doencas-cronicas/brasil-tem-aumento-em-taxa-de-mortes-prematuras-por-doencas-cronicas.shtml>. Acesso em 3 de jan de 2019.

²³ FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *A saúde no Brasil em 2030: diretrizes para a prospecção estratégica do sistema de saúde brasileiro*. Rio de Janeiro: Fiocruz; Ipea; Ministério da Saúde, Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República, 2012.

No Brasil do século XXI, afinal, ainda morre-se também — e muito — por leishmanioses e tuberculose, por exemplo. Mas as doenças negligenciadas não apenas matam, como também debilitam, cegam e deformam, muitas vezes resultando em dor física ao longo da vida e em estigmatização social (AGUIAR, 2016). Além disso, problemas negligenciados acabam retornando, transformando-se ou se intensificando, e um dos maiores desafios da saúde pública no Brasil é justamente o das doenças emergentes e reemergentes.

Em 2018, com o aumento da pobreza e da desigualdade, vivemos a maior epidemia de febre amarela em um século, a volta do sarampo e da vulnerabilidade à pólio e o aumento da mortalidade infantil. O nosso é o segundo país do mundo com o maior número de casos da hanseníase²⁴, como hoje é chamada a lepra: só perde para a Índia. Em 2016, foram identificados 25,2 mil casos da patologia, número que representava 11,6% do total global de ocorrências²⁵. A hanseníase deveria estar erradicada desde 2015, se cumprida a meta da Organização Mundial de Saúde, e sua ocorrência está diretamente ligada às más condições de habitação, higiene e saneamento²⁶.

“A maior parte das doenças negligenciadas não apenas ocorre em situações de pobreza, mas também promove pobreza²⁷ (...): elas constituem ao mesmo tempo fatores geradores e perpetuadores da pobreza, estabelecendo um círculo de permanência” (AGUIAR, 2016, p. 15). Não à toa, 80% dos casos novos de malária, leishmaniose cutânea e hanseníase estão concentrados em 10% dos municípios mais pobres, desiguais e com maior aglomeração por domicílio²⁸.

Estima-se que 1,5 milhão de brasileiros viva em áreas de risco de contrair esquistossomose, doença causada pela infecção por vermes parasitas da água doce, que está

²⁴ "Hanseníase ainda é uma doença invisível, afirmam pesquisadores". *Portal Fiocruz*. Matéria publicada em 26 de janeiro de 2015. Versão on-line. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/hansenise-ainda-e-uma-doenca-invisivel-afirmam-pesquisadores>. Acesso em 5 de jan de 2019.

²⁵ "Brasil registra 11,6% dos casos de hanseníase no mundo". Nações Unidas do Brasil. Matéria publicada em 1 de fevereiro de 2018. Versão on-line. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/brasil-registra-116-dos-casos-de-hansenise-no-mundo>. Acesso em 5 de jan de 2019.

²⁶ AZEVEDO, Ana Lucia. Doenças da desigualdade: as dores que o Brasil não vê. *O Globo*. Editoria Sociedade. Versão Digital. Reportagem publicada em 27/7/2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/doencas-da-desigualdade-as-dores-que-brasil-nao-ve-22926961>. Acesso em 5 de jan de 2019.

²⁷ HOTEZ, Peter J. Neglected diseases and poverty in "The Other America": the greatest health disparity in the United States? *PLoS Negl Trop Dis.*, 2007, v.1, n.3, e149. Apud AGUIAR, 2016.

²⁸ AZEVEDO, op.cit.

relacionada à ausência de esgotamento sanitário²⁹. Mais de 4 mil pessoas ainda morrem de doença de Chagas por ano no Brasil, e estima-se que entre 1,9 milhões e 4,6 milhões de brasileiros vivam com a forma crônica da enfermidade³⁰, que provoca sérios problemas cardíacos e digestivos. O país detém 95% dos casos de leishmanioses entre os 12 países que compõem a América Latina³¹. Leishmanioses são um conjunto de doenças causadas por protozoários e transmitidas por insetos, sobretudo determinados tipos de mosquito. Podem se manifestar de inúmeras formas. Podem, por exemplo, provocar lesões na pele e nas mucosas (principalmente no nariz e na boca), que, se não tratadas, chegam a gerar deformidades. E podem afetar de forma grave órgãos internos, provocando hemorragias e levando à morte. Entre 2010 e 2014, foram registrados no Brasil cerca de 17 mil novos casos de leishmaniose do tipo visceral (a que ataca os órgãos), e mais de 1,1 mil mortes³². Aqui vale um comentário. A persistência das leishmanioses é considerada um dos grandes fracassos da saúde pública no país. Sua existência, afinal, é antiquíssima: já provocava o sofrimento de populações desde a época pré-colombiana. O Brasil é o único representante das Américas na lista de países que concentram 90% dos novos casos da doença, figurando ao lado de Bangladesh, Índia, Etiópia, Nepal e Sudão. Quantas vezes, porém, algum de nós leu algo a respeito das leishmanioses, na mídia ou em demais discursos públicos?

O mesmo ocorre com o quadro de esporotricose que atinge o Rio de Janeiro, em especial na Baixada Fluminense e em municípios mais pobres. Também conhecida como doença do jardineiro, é uma micose provocada por um fungo, que atinge principalmente gatos, mas também pode ser transmitida a pessoas, e pode gerar lesões graves na pele. Sua ocorrência aparece em vários países, mas em nenhum outro lugar do mundo a doença assumiu

²⁹ GANDRA, Alana. "Brasil é um dos países em que a esquistossomose permanece endêmica". *Agência Brasil*. Publicado em 01/08/2018. Disponível em: <http://agenciabrasil.etc.com.br/saude/noticia/2018-08/brasil-e-um-dos-paises-em-que-esquistossomose-permanece-endemica>. Acesso em 6 de jan de 2019.

³⁰ ESTARQUE, Marina et PRADO, Avenir. "Associada ao açaí, doença de Chagas avança e dobra em sete anos no país". *Folha de S. Paulo*, Cotidiano. Publicada em 14.out.2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/10/associada-ao-acai-doenca-de-chagas-avanca-e-dobra-em-sete-anos-no-pais.shtml>. Acesso em 6 de jan de 2019.

³¹ "Jovens estão mais vulneráveis a doenças tropicais negligenciadas". In: *Agência Fiocruz de Notícias*, edição on-line. Matéria publicada em 9 de abril de 2018. Disponível em: <http://periodicos.fiocruz.br/pt-br/content/jovens-est%C3%A3o-mais-vulner%C3%A1veis-doen%C3%A7as-tropicais-negligenciadas>. Acesso em 6 de jan de 2019.

³² "Cadernos de Saúde Pública alerta para o controle da leishmaniose visceral". *Portal Fiocruz*. Publicada em 28/07/2016. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/cadernos-de-saude-publica-alerta-para-o-controle-da-leishmaniose-visceral>. Acesso em 6 de jan de 2019.

proporções epidêmicas como no estado do Rio de Janeiro³³. A epidemia começou por aqui no fim da década de 1990, e vem aumentando exponencialmente, desde então, o número de pessoas e animais afetados. Centenas, talvez milhares de pessoas, sofrem com as lesões de pele provocadas pela doença, nas regiões mais pobres do estado do Rio, e têm dificuldades de encontrar informações sobre o problema. Também está havendo uma matança de gatos, uma vez que os animais acabaram sendo associados à transmissão do fungo. A epidemia e suas consequências, porém, têm sido negligenciadas tanto pela imprensa quanto pelos discursos e aparatos comunicacionais do espaço público.

E estes são apenas alguns exemplos de como a incidência de doenças relacionadas à pobreza, que reflete o quadro de iniquidades nas condições econômicas e sociais do país, ainda afeta a vida de milhões de brasileiros. A sua persistência no cotidiano das parcelas mais pobres é decisiva, também, para a própria permanência da desigualdade.

Poderíamos ilustrar essa afirmativa com o exemplo do surto de zika em 2015 e 2016, por exemplo, que fez com que mais de 3 mil crianças nascessem com microcefalia, a grande maioria em áreas pobres. A prevalência de microcefalia em bebês afetados pelo zika no estrato mais pobre é aproximadamente seis vezes maior que no estrato com melhores condições de vida. Ocorre que o nascimento de crianças afetadas pelo vírus prejudicou ainda mais a qualidade de vida das famílias. Muitas das mulheres que tiveram filhos com a má-formação foram abandonadas pelos maridos e tiveram que deixar seus trabalhos; agora, se ocupam quase integralmente dos cuidados com as crianças microcefálicas³⁴.

Eu poderia falar também do trabalho infantil, considerado um grave problema de saúde pública, já que é uma potencial causa de danos à saúde, ao desenvolvimento psíquico, social, emocional e físico³⁵. Em 2015, 8% dos brasileiros na faixa etária entre 5 a 17 anos já eram trabalhadores. Ou poderia evocar a chikungunya, arbovirose (ou seja, doença do mesmo rol da dengue e da zika, transmitida por mosquitos que se proliferam em especial quando há água parada) que em geral não mata, mas que faz com que as pessoas sintam fortes dores

³³ Barros MBL, Schubach TP, Coll JO, Gremião ID, Wanke B, Schubach A. Esporotricose: a evolução e os desafios de uma epidemia. *Rev Panam Salud Publica*. 2010;27(6):455–60. Acesso em 12 de jan de 2019.

³⁴ Recentemente, uma bela reportagem da BBC Brasil narrou muito bem esse quadro: CARNEIRO, Júlia Dias. Amor nos tempos de zika. *BBC Brasil*. Nov. de 2018. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/resources/idt-sh/zika_love_stories_brasil. Acesso em 14 de jan de 2019.

³⁵ BRASIL. Ministério da Saúde. *Saúde Brasil 2017: uma análise da situação de saúde e os desafios para o alcance dos objetivos de desenvolvimento sustentável* [recurso eletrônico]. Brasília: Ministério da Saúde, 2018.

durante anos, mesmo após o fim dos demais sintomas. De janeiro até outubro de 2018, foram registrados nada menos que 37 mil casos da doença, só no Rio de Janeiro³⁶.

Poderia citar inúmeros outros exemplos de questões de saúde pública que se relacionam diretamente à extrema desigualdade social e econômica que marca o país, não apenas como reflexo, mas também como alimento. No entanto fiquemos, por ora, com as palavras de Helen de Souza, em depoimento à BBC Brasil, narrando a penúria que se instaurou em sua vida após ter de abandonar o emprego como professora e se mudar de estado para conseguir o tratamento adequado à filha com microcefalia: “O sistema condena a viver na pobreza da pobreza.”³⁷

Na ficção brasileira do século XXI, padece-se sobretudo em decorrência de tumores e cânceres, doenças crônicas (em especial as raras), infartos e AVCs, vírus HIV (ou ao menos a ameaça de seu contágio), dependência química, Alzheimer, transtornos psíquicos como depressão e esquizofrenia. Podemos observar que doenças infectocontagiosas relacionadas à pobreza³⁸ praticamente não aparecem na prosa elaborada pelos autores nacionais, nos últimos anos. Uma das exceções seria o conto “Qohélet”, de Ronaldo Correia de Brito (2005), em que o protagonista é tratado num sanatório para tuberculosos. No mais, esse tipo de doenças é citado apenas muito brevemente, de passagem, como ocorre em *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque, na intromissão impertinente de um doutor (“Mas o médico sempre me corta a palavra para narrar suas atividades numas paragens que só ele conhece (...). E toca a falar de paludismo, esquistossomose, mal de Chagas, hanseníase (...) – p. 109), ou em *Opisanie świata*

³⁶ ANTUNES, Jéssica. "De janeiro até outubro deste ano, já foram registrados cerca de 37 mil casos da doença no estado". *Agência Brasil*. Publicado em 12/12/2018. Disponível em: <http://agenciabrasil.abc.com.br/saude/noticia/2018-12/fiocruz-alerta-sobre-possivel-epidemia-de-chikungunya-em-2019-no-rio>. Acesso em 12 de jan de 2019.

³⁷ CARNEIRO, Júlia Dias. Amor nos tempos de zika. *BBC Brasil*. Nov. de 2018. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/resources/idt-sh/zika_love_stories_brasil. Acesso em 12 de jan de 2019.

³⁸ Apesar de o HIV ser, no panorama global, uma questão de saúde muito relacionada à pobreza, sabemos que, no Brasil, a sua ocorrência é bastante pulverizada entre as classes sociais e econômicas. A presença do vírus está crescendo entre populações mais vulneráveis, como têm mostrado os boletins epidemiológicos mais recentes. Ainda assim, não podemos afirmar que seja, no Brasil, uma doença associada às condições de vida das classes mais desfavorecidas. Sua presença ainda é marcante entre a classe de escolaridade mais alta, por exemplo, como mostra o Boletim Epidemiológico mais recente do Ministério da Saúde: 12,5% das pessoas com HIV no Brasil, em 2018, têm curso superior completo. O boletim está disponível em: <http://www.aids.gov.br/pt-br/pub/2018/boletim-epidemiologico-hivaids-2018>

(2013), de Veronica Stigger, em que o protagonista viaja da Polônia à Amazônia para visitar o filho, até então desconhecido, que sofre com uma doença tropical (seria malária?).

Em geral, um panorama de nossa arte literária contemporânea poderia fazer crer que não há, no país, o perdurar de agravos tão associados às iniquidades sociais, como doença de Chagas, hanseníase, dengue e a própria tuberculose. Ou, dito de outra forma, as representações de doenças crônicas, de tumores, de transtornos mentais e de males súbitos não transmissíveis são muito mais comuns do que as de afecções associadas à pobreza e às condições precárias de vida. Se escrita no Brasil, afinal, a frase de Graham Greene poderia ser diferente, poderia ser algo como: “Eu me sinto mal, e me falta pouco para não existir”.

Soaria ingênuo, claro, reivindicar alguma surpresa com isso. Sabemos que o campo literário brasileiro ainda é bastante homogêneo, dominado por autores homens, brancos, de classe média, moradores dos grandes centros urbanos, em especial Rio de Janeiro e São Paulo, e que se relacionam também com outros espaços privilegiados de discurso, como o meio jornalístico e acadêmico. A pesquisadora e crítica literária Regina Dalcastagnè inclusive provou isso por meio de um estudo quantitativo³⁹, no qual identificou que, de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 dentre 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%; 93,9%, brancos; e mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo (DALCASTAGNÈ, 2012).

Da mesma forma, o local preponderante nas narrativas é a metrópole. Nada menos que 82,6% dos romances têm a grande cidade como um de seus cenários, enquanto 37,2% passam por cidades pequenas e apenas 14,3% pelo meio rural. Oitenta e um por cento dos personagens são heterossexuais. Quase quatro quintos são brancos e, em 56,6% dos romances, não há nenhuma personagem não branca importante. Os negros são 7,9% dos personagens, mas apenas 5,8% dos protagonistas e 2,7% dos narradores.

A pesquisa também identificou que, entre os personagens negros, há uma proporção menor de doentes (2%, enquanto entre os brancos são 6,6%) e uma proporção muito maior de dependentes químicos (13,3%, contra 3,1% para os brancos). Além disso, nada menos que 33,3% das crianças e 56,3% dos adolescentes negros retratados no romance brasileiro atual são dependentes químicos, mas apenas 4,1% das crianças e 7,5% dos adolescentes brancos estão na mesma situação. Um dado inquietante, se levarmos em conta o que esse tipo de representação pode insinuar sobre os modos com os quais o país tem buscado reinterpretar as

³⁹ Na pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, vinculada à Universidade de Brasília (UnB), foram analisados 258 romances brasileiros publicados entre 1990 e 2004, pelas editoras consideradas mais expressivas no setor: Companhia das Letras, Rocco e Record.

políticas de proteção e os direitos de crianças e adolescentes, a partir da onda conservadora atual.

Outro dado interessante é que os doentes aparecem mais como homossexuais ou bissexuais (15,3%, para uma média geral de 6,3%). Os integrantes da elite intelectual padecem mais de doença (7,4%, contra 4,1% de personagens que não pertencem à elite intelectual). Por outro lado, são menos representados como dependentes químicos (2,1%, contra 6,1%).

Seria muito proveitoso se alguma pesquisa quantitativa, aos moldes do estudo empreendido por Regina Dalcastagnè, mapeasse de forma mais detalhada o perfil de personagens doentes na ficção brasileira contemporânea. Mas este não é, por enquanto, o meu foco de atuação. Em vez disso, como já foi exposto anteriormente, me detive numa amostragem de romances e contos nos quais a experiência patológica ocupe alguma centralidade.

Haveria muitas formas de agrupar, à guisa de categorias, as obras contemporâneas nas quais os personagens padecem doentes. Poderíamos, por exemplo, distingui-las entre doenças crônicas e doenças agudas. Haveria então, por um lado, as enfermidades ou condições médicas que se atrelam de forma contínua à identidade dos personagens, como é o caso de *Barba ensopada de sangue* (2012), de Daniel Galera, em que o protagonista possui uma condição neurológica que o impede de reter, na memória, o rosto das pessoas, mesmo aquelas mais íntimas; ou de *Corpo estranho* (2006), de Adriana Lunardi, em que a fotógrafa Manu, uma das personagens, convive com a diabetes; ou ainda *Carvão animal* (2011), de Ana Paula Maia, que apresenta Ernesto Wesley, o bombeiro que possui analgesia congênita, uma deficiência do sistema nervoso que o torna insensível ao fogo, a facadas e espetadas. E haveria, no outro grupo, as doenças que surgem de forma súbita, provocando reviravoltas na trama e afetando de forma mais ou menos decisiva não apenas o destino, mas também o comportamento dos personagens, numa espécie de curto-circuito. Seria o caso, por exemplo, de *Hanói* (2013), de Adriana Lisboa, em que David, o protagonista, descobre que tem um tumor maligno e poucos meses de vida; ou de *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), de Lourenço Mutarelli, em que Júnior, desempregado e recém-separado, é obrigado a retornar à casa do pai e de repente se vê imerso em ataques similares aos da epilepsia, enquanto a trama faz crer que possa estar tendo delírios; ou ainda *Aneurisma* (2008), de André de Leones, onde o protagonista descobre que tem “alguma coisa” na cabeça (mas não um aneurisma, como o título pode sugerir), e que vai morrer em breve.

Outra alternativa para tentar agrupá-las seria observando a relação da doença com o ponto de vista do narrador, bem como a centralidade que ocupa na trama, levando em conta o quanto afeta o (s) protagonista (s). Este tipo de classificação, porém, esbarra numa série de problemas. Um deles é a própria fragmentação, os pontos de vista múltiplos, a descontinuidade e a simultaneidade que são traços da prosa contemporânea, em sua busca por se desvencilhar da organização espaço-temporal que regia a ficção no século XIX. Mudanças de foco narrativo, mosaico de personagens e sobreposição de tempos fazem com que a doença muitas vezes ocupe apenas um dos enquadramentos em que se engendram as narrativas. É o caso do próprio *Corpo estranho* (2006), em que Manu divide o foco narrativo com uma série de outros personagens. Ou de *Amanhã não tem ninguém* (2013), de Flávio Izhaki, em que as consequências de um AVC são narradas ora por Natan, o próprio homem que sofrera o ataque, ora por Marlene, sua filha — e esta história, a do esgotamento gradual do corpo de Natan, se intercala à de inúmeras outras (que, aliás, também incluem outras doenças, como o câncer de pulmão de Ana, mulher de Natan), compartilhadas entre diferentes vozes narrativas.

Perceberíamos, também, que são escassas as obras em que a doença é narrada em primeira pessoa. Mesmo uma narrativa de contornos evidentemente autobiográficos, como *O senhor agora vai mudar de corpo* (2015), de Raimundo Carreiro, acaba usando o expediente do narrador em terceira pessoa para descrever a experiência patológica — no caso, o protagonista que escreve durante a recuperação de um AVC é identificado como O Escritor. Em *O oitavo selo* (2014), de Heloísa Seixas, a situação é mais complexa. Borrando os contornos entre experiência pessoal e ficção, a voz narrativa tece uma trama que apresenta as doenças e os problemas médicos enfrentados por um escritor que tem uma biografia igual à do marido da autora, Ruy Castro. Publicou os mesmos livros, viveu as mesmas experiências marcantes. O texto é em terceira pessoa, e os dois personagens principais são denominados apenas como “homem” e “mulher”, mas pequenos depoimentos de “Heloisa” e “Ruy”, em primeira pessoa, estão inseridos em uma tipologia diferente, e recuados na mancha de texto da página, de forma similar às citações diretas dos trabalhos acadêmicos. Assim, é a mulher (Heloisa?) quem narra as experiências patológicas de seu marido (Ruy?), ficcionalizando-as. Na novela *O gosto do apfelstrudel* (2010), de Gustavo Bernardo, a narrativa em terceira pessoa fabula como seriam os pensamentos e as sensações de H, um homem idoso que, com o coração já muito fraco, é posto em coma induzido. A ideia de que H é o pai do próprio autor se insinua de diversas formas.

Talvez uma das poucas exceções, quanto a assumir o “eu” como voz narrativa que encena a doença, seja a bela obra deixada por Rodrigo de Souza Leão, que tomou a arte

literária para descrever sua vivência com a esquizofrenia e as internações em clínicas psiquiátricas, em livros como *Todos os cachorros são azuis* (2010) e *O esquizoide* (2011).

Observando o conjunto dessas obras, sem a preocupação de delimitá-las em grupos a partir de pontos em comum, podemos perceber porém alguns detalhes interessantes. Um deles é o quase sumiço do personagem que se prostra doente. A experiência patológica em si, com sua faceta de escatologias e sintomas corpóreos, as marcas na pele e as secreções, os vômitos e esgares, os delírios provocados pelos remédios e a febre, a expressão da doença no exterior do corpo são evidências que ocorrem de forma, podemos dizer, tímida. Assim como o espaço que a dor e a angústia ante o flagelo físico ocupam nas narrativas. Em geral, não é a *doença* que é narrada; mas, sim, efeitos ou consequências desta. Parece que, de certa forma, abandonamos a densidade do corpo. Em *Aneurisma*, de André de Leones, o narrador chega a fazer troça com isso. Logo após receber a notícia de que o filho está morrendo, o pai se dirige a ele e pergunta se está sentindo frio. O rapaz nega, mas se dá conta da estranha invisibilidade de sua condição. “Todo doente deve sentir frio, ele pensa, todo doente deve bater os dentes e crispar as mãos e tremer de frio” (LEONES, 2008, p. 114).

Não há mais a presença marcante do clássico personagem que experencia a doença em seus fulgores ou dilaceramentos, do personagem que se prostra febril, acamado e aflito, o corpo dolorido a remoer o passado⁴⁰ e a lamentar o futuro. Em vez disso, a doença surge, muitas vezes, como instrumento que fortalece a captura do presente. Algo que evoca o exterior e o redor, e não o universo interior dos personagens.

Podemos inclusive observar que, mesmo quando a enfermidade é supostamente o próprio cerne da narrativa, é descrita a partir do que está além do corpo doente, como é o caso de “Uma doença”, conto de *Paraísos artificiais* (2004), de Paulo Henriques Britto. Nele, o (a) protagonista transforma enfermidade e confinamento em exercício obsessivo de observação, catalogação e fabulação. Mapeia as manchas de umidade nas paredes, as rachaduras no teto, as mutações na casca da maçã esquecida sobre a cômoda. Dá nomes aos acidentes geográficos que vê nas superfícies do quarto, inventa toda uma geologia para os rebulços dos lençóis. Logo passa a enxergar uma correlação entre as metamorfoses do cômodo e a evolução de seu estado de saúde. Sugere, com isso, a simbiose entre confinamento e doença. Vive com embriaguez o presente — é o tempo sem qualquer tipo de perspectiva que torna possível a

⁴⁰ Exceção seria Eulálio, o ancião de *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque, que, no leito de um hospital, tomando morfina para controlar a dor, expõe sua memória algo alucinada. Aliás, valeria apontar a profusão desse tipo de personagem e situação na literatura brasileira dos últimos anos: o idoso que rememora, que tenta passar em revista, mesmo que de forma não linear ou clara, um passado que dá conta não apenas de sua biografia, mas que também evoca a própria memória do país ou da cidade. Além do próprio *Leite derramado*, seria o caso de *Fim* [2013], de Fernanda Torres, e *Heranças* [2008], de Silviano Santiago.

fabulação. Sua moléstia, como muitas vezes nos relatos contemporâneos, não tem nome. É, porém, a enfermidade típica do homem dos centros urbanos — aquela que ensaia não uma massa de ruptura e movimento, mas sim o estático ponto em que estaciona o presente. Uma afecção sem secreções, sem matéria orgânica, sem dilacerações ou purulências. Asséptica e remota, como uma lente, impenetrável e translúcida, a capturar o instantâneo, uma fatia paralisada e corrompida de tempo — tempo, porém, a salvo dos eflúvios e aflições físicas da doença.

A doença, vivida fora do corpo, acaba sendo contingência. Elemento que provoca a aproximação ou o distanciamento, algo que instiga uma busca em direção a elos pessoais ou afetivos, ou então que ilustra justamente o esgarçamento desses elos. Em *Opisanie Swiata* (2013), de Veronica Stigger, a doença revelada por uma carta é o que faz Opalka, um polonês de meia idade, empreender a viagem que é o cerne da novela. Opalka sequer sabe que deixara um descendente no Brasil, quando recebe, na Polônia, a carta escrita por Natanael, narrando que é seu filho e que está à beira da morte, num hospital na Amazônia. Em *Paraíso* (2014), de Tatiana Salem Levy, a possibilidade de que a protagonista tenha contraído o vírus HIV é o que a faz rememorar e se haver com as marcas dolorosas de relações afetivas do passado. Em *Hanoi* (2013), de Adriana Lisboa, um imigrante brasileiro vivendo nos Estados Unidos descobre que tem um tumor fatal, e é no momento em que se desapega de seus objetos pessoais, preparando-se para a morte, que encontra Alex, a jovem de origem vietnamita com quem vai viver um romance.

Mas por que, afinal, a doença como experiência parece estar, de certa forma, saindo de foco na ficção brasileira contemporânea? Ou talvez valha nos perguntar se, em vez da doença, não seria o próprio corpo a estar saindo de cena — ou, ao menos, aquele corpo que, segundo Foucault (2003), teria “nascido” na segunda metade do século XVIII.

O filósofo David Le Breton (2013) tem chamado atenção para o quanto, em nossos tempos, o corpo tem sido um elemento sob suspeita. Para o discurso científico contemporâneo, o corpo é um acessório, simples suporte da pessoa, rascunho a ser corrigido, um objeto à disposição para ser melhorado, matéria-prima na qual se dilui a identidade pessoal, esvaziado de seu caráter simbólico. Matéria que revela desconcertante vulnerabilidade, tornando-se então, ao menos imaginariamente, utopicamente, um artefato sucessivamente manipulado, para que possamos manter controlada sua parcela inapreensível. A tendência a identificar toda forma viva como um agrupamento de mensagens associa sujeitos a feixes de informação, em seus materiais genéticos e algoritmos, em sua nebulosa de

dados. A biologia alcançou a informática, e tornou-se, também ela, uma ciência da informação.

Mas o corpo é, também, esquecimento. Nunca, como hoje, ante o esmorecimento das atividades físicas outrora naturais, os homens usaram tão pouco seu corpo, sua mobilidade, sua resistência — muito embora, nos atuais modos de ser e de estar no mundo, sejamos o tempo todo convocados a nos manter “ativos”. “Subempregado, incômodo, inútil, o corpo torna-se uma preocupação; passivo, faz com que ouçam seu mal-estar” (LE BRETON, 2013 p. 20), e torna-se uma “carga tanto mais penosa de assumir quanto seus usos se atrofiam” (p. 21). Contraditoriamente, o corpo esquecido nunca foi tão visível. Mapeado em sua essência genética, escaneado em suas fronteiras mais íntimas, o corpo é, hoje, dotado de inédita transparência (TUCHERMAN et SAINT-CLAIR, 2008).

Por outro lado, o corpo é também o último local de soberania pessoal, numa sociedade marcada pela fragmentação do sujeito, pelo individualismo extremo, por pessoas simultaneamente cada vez mais isoladas e cada vez mais conectadas. “A relação do indivíduo com seu corpo ocorre sob a égide do domínio de si. O homem contemporâneo é convidado a construir o corpo, conservar a forma, modelar sua aparência, ocultar o envelhecimento ou a fragilidade, manter sua 'saúde potencial’” (LE BRETON, 2013, p. 30). O corpo é o espaço de uma “encenação deliberada de si”, “emblema do *self*”, com a interioridade do sujeito transmutando-se num constante esforço de exterioridade, peça principal de afirmação pessoal. “(...) Uma construção, uma instância de conexão, um terminal, um objeto transitório e manipulável” (LE BRETON, 2013, p. 28). O corpo é a grande âncora da subjetividade: é em sua superfície que cada um exhibe suas verdades (SIBILA, 2006).

É sob as dimensões desse corpo dominado e escrutinado, construído e catalogado pela informação, pelas tecnociências e pelo constante esforço individual de modelar sua própria exterioridade, que a doença se manifesta cada vez mais articulada aos escrutínios do controle. A doença migra da dimensão de imprevisibilidade do corpo para a virtualidade embutida na ideia de comportamento, de exposição ao risco, de estilo de vida, de zelo (não raro obsessão) no cuidado de si. Seu caráter orgânico, tão palpável e visível quanto intempestivo, migra para a esfera do virtual, da latência, de um estar à espreita. Somos, todos, potencialmente doentes. Diante disso, “exibir a doença torna-se inadmissível, é quase uma obscenidade e assim o corpo deve sempre esforçar-se para parecer que goza da mais plena saúde” (TUCHERMAN et SAINT-CLAIR, 2008, p. 9).

Deleuze (1992) pontuou a implantação progressiva e dispersa de um novo sistema de dominação, com a transmutação de uma sociedade disciplinatória para uma sociedade de

controle. E “controle” é, sem dúvida, palavra-chave para situar nossa relação contemporânea com o corpo. Um tempo de medicina “sem médico nem doente”, que resgata doentes potenciais e sujeitos ao risco, que de modo algum demonstra um progresso em direção à individuação, como se diz, mas substitui o corpo individual ou numérico pela cifra de uma matéria ‘dividual’ a ser controlada” (DELEUZE, 1992, p. 225).

Um sistema onde vigora o “mito cientificista”, ou seja, um lugar em que acreditamos ser possível resolver tecnicamente todos os conflitos e ambicionamos manter tudo sob controle, rechaçando ou nos incomodando com a “imperturbável persistência do acaso” (SIBILIA, 2011). “Sua imprevisibilidade é irritante. Se sempre foi assim, talvez, hoje, a arbitrariedade incontrolável do acaso resulte particularmente perturbadora” (p. 640).

Além disso, a crescente ênfase da aparência corporal, do corpo como “âncora de subjetividade”, complementa outro fenômeno igualmente relevante no contemporâneo: a crise da interioridade subjetiva. O declínio de um modelo de subjetividade “interiorizado”, hegemônico na sociedade ocidental até pouco tempo atrás, dá lugar a novas configurações subjetivas, que tendem a se projetar na visibilidade e na performance (SIBILIA, 2011), amparadas em valores como “o empreendedorismo, a velocidade, a pró-atividade, a hiperconexão, a cultura participativa, a administração de múltiplos contatos, a boa performance nos âmbitos mais diversos, o gerenciamento da própria imagem, a espetacularização do eu e a auto promoção, a reciclagem e a atualização constantes, etc” (p. 646). Palavras tão corriqueiras à sociedade de controle, palavras tão nossas.

Não somos mais o corpo maquínico que protagonizou a modernidade industrial. “(...) Cada vez mais, deixamos de ser aquelas engrenagens carnis que se consideravam habitadas por uma interioridade enigmática — profunda, densa, oculta e essencial, inclusive transcendental, além de animadas por uma misteriosa energia vital” (SIBILIA, 2011, p. 650). Nas micropolíticas do dia a dia, “criam-se os corpos ansiosos e empreendedores da atualidade, sempre conectados e inter hiperativos, além de refratários à imprevisibilidade do acaso e amedrontados pela possível abertura do futuro” (p. 650).

Na ficção brasileira contemporânea, o controle sobre a saúde dos corpos deixa seu rastro, em geral, pela infiltração do discurso biomédico em narrativas que buscam, cada uma a seu modo, desvelar justamente o atrito entre o tom uniformizador e imperativo desses discursos e as subjetividades que insistem em vir à tona. É assim, por exemplo, em *Entre as mãos* (2018), de Juliana Leite. Seu enredo é aparentemente simples. Magdalena é uma jovem tecelã (fabrica tapetes de forma artesanal) que sofre um grave acidente, fica internada no hospital e, depois, precisa se adaptar ao novo cotidiano limitado por um corpo agora mais

frágil, e pelas dificuldades em garantir sua própria subsistência. Sua história, porém, não é contada de forma linear, tampouco a narrativa se instaura de maneira sólida aos olhos do leitor. Em vez disso, a trama que vai sendo construída e reconstruída por meio de linhas narrativas que se entrecruzam e, por vezes, desestabilizam umas às outras.

Na primeira parte do romance, por exemplo, os procedimentos médicos e as intervenções no corpo da protagonista, em coma, são narrados pelo ponto de vista de seu companheiro. Ele, enquanto espera, relembra cenas da vida a dois. Logo, porém, uma voz feminina emerge. E, pouco a pouco, assume o controle da história, revelando que a violência do acidente é apenas mais uma dentre tantas outras, pondo em suspeita a própria autoria da voz narrativa do primeiro capítulo. Enquanto isso, enquanto brinca com a instabilidade e o serpear de um fazer artesanal, à guisa dos trançados da linha no ato de costurar um tapete, que fazem da trama um terreno de muito poucas certezas, a narrativa é invadida — ou, melhor dizendo, interrompida, já que exposta em fragmentos — pela contundência da frieza e do ímpeto normativo que emanam do imaginário de controle a nortear o contemporâneo.

O que estão fazendo enquanto isso: metal entre as pernas, introduzir quinze centímetros. Checar imagem. Volume heterogêneo, coloração irregular. Parede esquerda, íntegra. Parede direita, proceder cinquenta pontos — número redondo para o formulário do plano de saúde. Para finalizar, dreno. (LEITE, 2018, p. 55-56)

O trecho acima, grifado em itálico no corpo do texto, se intromete, súbito, na lembrança de uma conversa entre Magdalena e seu namorado, na qual, por sua vez, também se intromete a memória sobre a espécie de perseguição voyerística que o rapaz empreende a um grupo de velhos que se encontram para planejar viagens. O namorado de Magdalena adquirira o hábito de ouvir as conversas do grupo de velhos a respeito das viagens que fizeram e que ainda vão fazer, e de anotar suas considerações sobre os roteiros, para depois aproveitá-las em suas próprias viagens. Assim, as narrativas de viagem do grupo de velhos se abrem dentro da narrativa que é a memória do rapaz, lembrando-se da conversa em que contara isso a Magdalena. Uma história dentro de outra, e de outra, e de outra, no jogo de bonecas russas que tem se tornado procedimento comum na ficção contemporânea.

Velho fala das vieiras com creme, velho fala do caranguejo. Lembram da garçonete?, velho diz que nem me falem isso perto da Rosa. Velhos riem. Coloquei no fundo de tela a foto do Mirante Alarcón, velho mostra, E como se faz isso, velho pergunta. Não sei, foi meu neto. Mais quarenta minutos, algum deles boceja. No dia seguinte, animados de novo.

Volto lá por tardes seguidas até anotar o bastante. Marco asterisco quando comentários efusivos, quase sempre passeios com dança. Gostam de dançar, os velhos. Eu não. Vou para ver as canelas.

“Eu poderia achar que você é esquisito, mas estou sem um dente.” Ela riu com os dedos, rimos. (LEITE, 2018, p. 55)

Não à toa, a protagonista de *Entre as mãos* é uma tecelã: alguém que lida com o tempo lento do artesanal, com um trabalho que, apesar de exigir apuro técnico, se instaura no espaço introspectivo e silencioso, paciente e autoral do exercício de enlaçar as linhas de uma tessitura. Algo na contramão do imaginário de velocidade e pró-atividade de nossos tempos. E algo, também, no limiar do fazer literário — metáfora que parece excessivamente clichê, mas que adquire sofisticação no desenho delicado e engenhoso do romance. Toda a trama de *Entre as mãos*, afinal, resulta da reivindicação de um corpo feminino — um corpo afrontado por múltiplas tentativas de controle, por diversos tipos de violência — por acolher o imponderável, esse inimigo contemporâneo, em histórias triviais, suas e de outros, e, assim, resgatá-lo da voracidade de apagamentos que nos ronda. Mulher vivendo em dificuldades financeiras, sem um vínculo de trabalho estável, vulnerável à violência de uma cultura misógina (como mostra o episódio do estupro que vivencia) e, agora, trazendo as sequelas de um grave acidente (a dificuldade de locomoção, as cicatrizes e resquícios de queimaduras, os impedimentos à fala), o corpo de Magdalena é, podemos dizer, tremendamente anacrônico.

É também o imponderável, disfarçado pelas certezas e pela frieza do discurso biomédico, que abre *Hanói* (2013), de Adriana Lisboa. Logo na primeira página do livro, temos David, um brasileiro de 32 anos vivendo em Chicago, instalado na sala de um oncologista. O médico acaba de revelar que o homem tem uma doença terminal. Mas, enquanto fala com David, manuseia um pequeno elefante de pedra, um enfeite de sua estante, que revira entre as mãos. “Era como se estivessem ali discutindo o caso do pequeno elefante de pedra, não o de David. Tratamentos disponíveis. Meses a mais, meses a menos, dependendo disso ou daquilo” (2013, p. 9). Mais uma vez, o discurso biomédico ressaltando o caráter do corpo como uma matéria indiferente, e, com isso, enfatizando a distância afetiva, o isolamento simbólico a reger nossos tempos. Tanto que David não se desespera, ao ouvir tão terrível prognóstico. Pelo contrário: “(...) tudo era, pela primeira vez, normal. Tudo eram substantivos. Nada como um médico revirando um pequeno elefante de pedra entre as mãos e listando números e sintomas” (p. 13).

Ocorre que, em *Hanói*, a arbitrariedade do acaso também se converte, como em *Entre as mãos*, numa forma de reabilitar a força do cotidiano. Sentindo-se “normal” pela primeira vez, ou seja, livre das imposições do sistema de controle contemporâneo e de sua ânsia por performance e velocidade, David pode experimentar enfim uma espécie renovada de fruição no contato com o espaço do corriqueiro. E é assim, nessa nova disponibilidade ante o contato

com o outro, que ele pode se aproximar de Alex, outra imigrante, com quem vive sua última história de amor. Não à toa, Alex vem de uma linhagem de mulheres vietnamitas. Meio americana, meio vietnamita, a moça tem, como David, uma identidade também híbrida. Mas é um hibridismo diferente, um hibridismo outro. Um magma formado pelo acaso, pela intempestividade a superar o controle.

Desse modo, *Hanoi* se constrói sobre uma tensão permanente entre as fulgurações do cotidiano e a aspereza da experiência de ser imigrante num lugar balizado pelo controle, pela assepsia, pelo tom imperativo e distante de um médico que brinca com um elefante de pedra enquanto anuncia a um paciente que ele, em breve, vai morrer. Contradições: no mercado de Trung, o vietnamita para quem Alex trabalha, uma garrafa térmica está sempre, gentilmente, à disposição, com chá quente. Resquício de uma tradição. Mas num papel, escrito à mão, o imperativo contemporâneo da saúde irrompe por entre o gesto de delicadeza, instruindo, em desajeitada e violenta caixa alta: “USADO NO TRATAMENTO DA HIPERTENSÃO DIMINUI O COLESTEROL MELHORA O FUNCIONAMENTO DO FÍGADO PREVINE DOENÇAS GERIÁTRICAS” (LISBOA, 2013, p. 147).

Por tudo isso, o romance de Adriana Lisboa é, também, uma obra a tensionar o enlace entre doença e alteridade, enquadrando-o nas idiosincrasias da vida contemporânea, de um espaço global acachapante. “O problema também era que doenças, dores e coisas desse gênero acabavam fazendo com que você pensasse demais em si mesmo” (p. 30), pondera David, que decide pôr em ação um plano para que, então, passasse gradualmente a já não existir mais, ir “apagando as letras de seu nome” (p. 31), para que as pessoas nem mesmo notassem que ele tinha estado ali.

Isso de pensar demais em si mesmo pode ser meio viral, ele pensou. Como uma doença correndo em paralelo à doença, digamos, central. Quanto mais você se coloca no centro de suas próprias atenções, mais você se coloca no centro das suas próprias atenções. Todos os homens são ilhas, mas as ilhas friccionam umas nas outras, se acotovelam, o coqueiro de uma projeta sombra no solo da outra. (LISBOA, 2013, p. 30-31)

O pai da menina morta (2018), de Tiago Ferro, é outro exemplo de obra que se deixa penetrar por discursos emaranhados à instância normativa do biopoder contemporâneo, para, com isso, desestabilizá-los. Trata-se de uma narrativa sobre o luto, escrita em fragmentos, como em um diário. O narrador vivera uma tragédia terrível: a morte de sua filha de apenas oito anos, após uma gripe que se converte em miocardite. História, na verdade, do próprio Tiago Ferro e de sua filha mais velha, o que ficamos sabendo não pelo conteúdo do livro em si, mas por um breve comentário na orelha e, sobretudo, pela repercussão da morte da criança nos noticiários, bem como as referências ao episódio em entrevistas e resenhas. A borra entre

ficção e experiência pessoal, apesar de evidente nesta obra, porém, não é o que nos interessa aqui.

Por outro lado, nos interessa dizer que, em *O pai da menina morta*, a descrição de uma vivência pessoal de intensa radicalidade — a morte de uma filha de 8 anos — é estilizada e amarrada a uma série surpreendente de referências, fatos e filmes e livros e episódios históricos, fotos, transcrição de mensagens e e-mails (um deles, aliás, da crítica argentina Beatriz Sarlo), lembranças íntimas que evocam o imaginário coletivo de certas épocas, como se o luto tivesse feito se romper um inusitado *big bang* de memórias, conhecimentos e afetos, encadeados entre si pela fúria criativa de alguém que teve a estabilidade de seu universo simbólico sacudido pela contundência da perda. Nesse caudal de referências, um dos procedimentos usados são as listagens e enumerações⁴¹, formulários a serem preenchidos, questões de múltipla escolha, a reprodução de descrições dicionarizadas de alguns vocábulos. O autor se utiliza de formatos como esses para, lançando mão da burocratização e normatização de tudo o que nos cerca, confrontar justamente a ideia de controle que esses recursos enfatizam. Como em muitas das obras de ficção contemporânea, alguns desses fragmentos são tomados pelo tom — e pelas contradições — do discurso biomédico. Como, por exemplo, na lista “de tratamentos sem prescrição”, que enumera: “Novalgina/ Tylenol/ Benegrip/ Descon/ Buscopan/ Plasil/ Inhalante Yatropan/ Cola de sapateiro/ Benzina/ Uísque/ Dorflex/ Mioflex A/ Predsin/ Lança-perfume/ Cocaína/ Benzedeira” (FERRO, 2018, p. 28), e a enumeração prossegue ainda por muitas linhas. Ou na listagem intitulada “Escolha a causa da sua morte”: “Infarto fulminante/ Embolia pulmonar/ Aids/ Ebola/ Derrame/ AVC/ Infecção generalizada/ Falência múltipla dos órgãos/ Alzheimer/ Encefalite/ Meningite/ Câncer/ Doenças tropicais não catalogadas/ Miocardite/ Atropelamento”, e por aí vai.

A obra de Tiago Ferro é permeada por um tipo muito peculiar de ironia, uma espécie de troça permanente — e algo melancólica — com essas certezas que o mundo das aferições biomédicas, o imperativo da saúde e a lógica da prevenção e da pró-atividade tentam nos vender o tempo todo. “Aquele médico-carcereiro me enganou. Eu havia escolhido o grupo de controle. A perda deveria ser um placebo. Um teste de quanta dor um ser humano com as minhas características pode aguentar. Deu tudo errado. Alguém trocou as fichas” (p. 158), acusa o Pai da Menina Morta, como o narrador se auto intitula. Mais adiante, insiste que é

⁴¹ Vale observar, aliás, como as listagens e enumerações têm sido um procedimento que vemos se repetir na obra de alguns autores de prosa brasileira contemporânea, como por exemplo na de Michel Laub, ou na longa enumeração de “amores” que ocupa várias páginas em *O amor dos homens avulsos* [2016], de Victor Heringer.

preciso encontrar algum sentido (refere-se, claro, à pungência da sua dor). Recorre então, mais uma vez, às referências do “mito cientificista” de nossa época:

Localizar quem passou pelo mesmo tipo de sofrimento e estudar suas vidas detalhadamente. Dia por dia, hora a hora. Cada ação, pensamento, emoção e desejo. Procurar nos sonhos o inconsciente, no riso os segredos. Ratos de laboratório. Todos nós. Se tiveram insônia e durante quantos dias. A depressão os mordeu? Ao andar na rua foi possível notar alguma diferença em suas expressões corporais? A maneira de cruzar as pernas, de segurar os talheres, o tom da pele, mudanças no apetite, sexual. Os homens sofrem diferente das mulheres? Cada idade de filho morto interfere no processo? (FERRO, 2018, p. 167)

A lista de “critérios” se estende ainda um bocado, até que o raciocínio se completa: “Os dados devem ser tabulados. Será preciso uma máquina que processe as informações e nos entregue finalmente a imagem do Homem Médio Que Se Fodeu” (p. 168).

O pai da menina morta é, afinal, um livro que se desdobra inteiro sobre o acaso e sua petulante imprevisibilidade, mais desconcertante hoje do que nunca. A força do imponderável que está no cerne da doença, ainda — por mais que a sociedade de controle insista em esvaziar, cada vez mais, a dimensão fortuita da vida. Uma dimensão, aliás, que também pulsa na essência de todo fazer literário. Narrar, como se sabe, implica uma *defasagem*: e por mais apuro técnico e criatividade que tenha o autor, a apropriação de sua narrativa, quando em contato com o outro, vai ser sempre resultado de um infinito jogo de dados. Eis que a ficção, também como a doença, não se sujeita tão facilmente aos escrutínios de racionalidades controladoras.

Nós também somos feitos de espaços em branco, afinal. Trechos indetectáveis de coisa viva. Inapreensão e acaso perpétuo. “Nosso corpo não é uma massa densa. É preciso lembrar disso. Há centenas de cavidades, buracos, esconderijos, zonas mortas, terrenos baldios. A medicina nunca procurou curar a dor dilacerante nesses não lugares (...)”, lamenta o Pai da Menina Morta (p. 17).

David, de *Hanói*, tem glioblastoma multiforme, um tipo agressivo de tumor maligno cerebral, detectável por meio de ressonância magnética. A filha do narrador de *O pai da menina morta* morre em decorrência de uma miocardite, inflamação do músculo cardíaco em geral atrelada a um vírus como o da gripe. Magdalena, de *Entre as mãos*, é atropelada e, quando acorda do coma, no hospital, se depara com todas as informações médicas a respeito de seu caso, à sua disposição, a descrição dos protocolos e dos remédios, “a hemorragia e a anemia e a hipotermia”, as minúcias das cirurgias às quais teve de ser submetida. Todos os três casos ilustram muito bem o controle do aparato biomédico sobre o corpo humano tornado

quase que plenamente visível, o organismo convertido em feixe de informações passíveis de serem tabuladas e organizadas. A condição médica dos três personagens é explícita.

Importante observar, então, que, em outra parte da prosa brasileira atual, a doença é não mais que uma sombra. Presença velada, sem nome ou identidade, rastro sinuoso, pista fugidia. Mancha incidental, engrenagem por trás do desmaio, do ataque, da prostração, da morte súbita, da loucura. Ameaça. Marca inominável da miséria ou do avanço do tempo sobre os corpos.

A doença, em muitos desses casos, excluída quase de todo da narrativa, oblitera-se nas bordas. Desfocada, periférica, inescrutável. Emerge em geral nos cenários de pobreza ou nas calçadas hostis das metrópoles, imiscuindo-se ao cotidiano de habitantes de zonas rurais ou periféricas, apresentando-se quase sempre como uma enfermidade que renuncia a nome ou a diagnóstico, e que exhibe apenas seus sintomas e tentáculos cruentos. Como a ferida na perna do mendigo, no conto “De forno a forno” (2006), de Rubens Figueiredo, que vamos abordar no próximo capítulo. São doenças que se irmanam e se entrelaçam à luta corporal que é a luta de quem sobrevive nos espaços marginais do Brasil contemporâneo. A doença entretecida na agrura, na exploração laboral, na ausência de condições básicas de vida — na impossibilidade da saúde. Uma impossibilidade que, no entanto, não grita. Em vez disso, persiste na resignação: os personagens, impossibilitados de reivindicar saúde, tomam fôlego e se agarram como podem à intuição e aos instintos na busca por garantir seu pulso vital. A doença, então, agitando-se no cerne do trabalho ficcional, lateja numa ambivalência: o caminhar do esmorecimento atuando sobre corpos cada vez mais opacos e o levante que se insinua nas brechas de resistência do cotidiano.

Em “A menina”, conto de *A cidade dorme* (2018), de Luiz Ruffato, um homem é chamado ao hospital para recolher os pertences da mulher que, presume-se, está morta. Enquanto cumpre o ritual mecânico de seguir para o prédio e de obedecer ao protocolo administrativo de conferir, um a um, os itens na bolsa da mulher — o “imperativo burocrático” (ROSENBERG, 2002) —, rememora o temperamento enérgico e alegre da companheira. Avalia, pesaroso, seu desaparecimento precoce. O mal que o provocara, porém, permanece nas sombras. Não ganha identidade, não é nunca revelado. Em vez disso, a referência é à agonia. Uma agonia asséptica e obtusa. Agonia da mulher doente ou do homem oprimido pela exploração e pela miséria? Um homem, agora, ainda mais solitário, ainda mais sozinho em seu penar diário. Uma agonia, talvez, que embaralha os dois personagens, os dois lados da experiência: a doença mortífera oculta na borda e a vida esvaindo-se à margem, oprimida pela rotina do trabalho.

Mais de um mês, a agonia: deixava o Jardim Reni escuro ainda para pegar no batente, ajudante de pedreiro numa obra na Vila Formosa que um irmão da Igreja Quadrangular arrumara, de lá cruzava a cidade até o Hospital das Clínicas para colher notícias, Melhorou?, indagava ansioso, contrariando a desesperança do médico, que avisara, Seu Guilherme, o quadro é muito grave (...). (RUFFATO, 2018, p. 58)

Tomemos agora um conto curto de Antonio Carlos Viana, “Nadinha” (1999)⁴². Narrado num só fôlego, brevíssimo como parece ser a vida de sua protagonista. Seu problema de saúde se confunde com uma fraqueza crônica e irremediável, uma incapacidade de se desenvolver e de obter recursos para se relacionar com o mundo. Neste sentido, se assemelha ao menino doente do conto “Uma questão de lógica”, de Rubens Figueiredo (2006), que abordaremos mais adiante. Ambos apresentam uma apatia que os atrela a um estigma: não possuem nada de cativante, nada que atraia as atenções e mobilize apoio. São crianças que, doentes, reforçam o traço de miséria, de abandono social e de atraso. Reforçam, também, a presença de uma figura feminina que acaba sendo obrigada a dar amparo à doença, cuidadora solitária do corpo infantil e enfermo que a sociedade rejeita. Essa figura feminina é Cláudia, a mãe, na prosa de Figueiredo, e é a avó, no conto de Viana:

(...) Já tinha três anos, mas parecia ter um. A avó a embalava cantando “boi da cara preta”, que para ela não tinha cara nenhuma, e nem sabia o que era boi. Com quatro anos deu os primeiros passos, e já a chamavam de Nadinha. Mas seu nome mesmo era Maria Auxiliadora. Foi perto dos cinco anos que deu uma dor no pé. Chorou a noite toda. Deram a ela tudo o que foi chá. Até de bosta de galinha deram. Não adiantou. Arrumaram uma rezadeira. “Com dois te botaram, com três eu te tiro”, a mulher rezou em vão. Arranjaram ficha pro médico e ele disse que só operando. Dali a três meses operou, mas não adiantou de nada. Ninguém sabe como nem por quê, Nadinha nunca mais andou. Era só pôr o pé no chão e chorar. Queria colo da vovó a manhosa. Mais dois meses e a perna foi secando. Ficou uma maniva de macaxeira, zombavam os irmãos. Mas Nadinha continuava cada dia mais alheada do mundo, não sabia o que era maniva, muito menos macaxeira. (...) (VIANA, 1999, p. 24)

O mal que toma Nadinha não parece ter explicação. A menina definha, simplesmente. A doença e seu alheamento do mundo são uma coisa só: não se sabe se é uma que provoca a outra, ou se apenas se alimentam. Como em “Uma questão de lógica”, de Figueiredo, aqui também pulsa a ideia de inexorabilidade de um mal com o qual o sistema de saúde não consegue lidar. Recorre-se à autoridade médica, que é peremptória em seus procedimentos. O mundo do médico, porém, parece ser outro que o mundo ao redor de Nadinha. E a comunicação, impossível. O médico não titubeia: prescreve a cura, age. É preciso operar, diz. A cirurgia, no entanto, não serve para nada. “Ninguém sabe como nem por quê.” No mundo

⁴² Este conto foi publicado no livro *O meio do mundo e outros contos*, de 1999, ou seja, fora do recorte temporal que utilizo no *corpus* principal de análise. Não deixa de ser, porém, contemporâneo. Se cometo a pequena infração de citá-lo aqui, neste núcleo da tese que deveria tratar apenas livros publicados a partir de 2001, é porque ele ilustra de forma exemplar as questões sobre as quais estamos refletindo.

ao redor de Nadinha, afinal, os saberes são de outra ordem. Cura e fé, sabedoria popular e tradição. Antes do médico vêm os chás⁴³, a rezadeira, o canto de ninar tão perverso em seu ressoar a banalidade do horror.

Tanto em “Nadinha” quanto na história do filho de Cláudio, a doença espelha uma passividade — e vice-versa. Mas, se a passividade abraça a doença, há também uma espécie de resistência que irmana os personagens nos quais se entrevê o fulgor enérgico de uma saúde. Há uma desconfiança que lampeja em seu contato com o mundo. Cláudia, mãe de um menino doente, ouve as recomendações da médica com atenção. Mas, também, com insubordinação — veremos isso no próximo capítulo.

“Totonha” (*In: Contos Negreiros*, 2005), de Marcelino Freire, é um conto todo tecido em torno desse misto de resistência e de insubordinação, dessa saúde que se impõe ante a domesticação. Dirigindo-se a um interlocutor que, entrevê-se, é uma professora elaborando um convite para o letramento, a protagonista-narradora investe numa diatribe contra aquilo que Peter Sloterdijk (2000) chamaria “valores inibitórios” do campo pedagógico. Totonha recusa-se a aprender a ler. “Deixa pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar vida de pobre. O pobre só precisa ser pobre” (FREIRE, 2005, p. 79).

O tom lírico da voz de Totonha inibe qualquer interpretação que a associe ao comodismo, à vitimização ou à passividade. Em vez disso, desestabiliza o ímpeto da superioridade colonizadora e foge ao controle determinado pela ordem social, e implícito na própria hierarquia que se costuma atribuir entre escrita e oralidade. A sabedoria popular ganha vulto, exuberante, e se insubordina. A sabedoria popular que, afinal, também vê a doença. Também a identifica, também a perscruta: “Morrer já sei. Comer, também. De vez em quando, ir atrás de preá, caruá. Roer osso de tatu. Adivinhar quando a coceira é só uma coceira, não uma doença” (FREIRE, 2005, p. 80).

Que valia tem seu nome num papel, pergunta Totonha. “No papel, sou menos gente que aqui, no Vale do Jequitinhonha” (p. 80). “Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente” (p. 80). Totonha tem um corpo que sabe comer, sabe morrer. Sabe “adivinhar” quando coceira é doença. “Saber adivinhar”: dois verbos que, juntos, pressupõem um atrito ou incoerência: o mundo erigido em torno da erudição letrada, e o mundo que escuta, atento e inquieto, a trama de sinais e vestígios da natureza e do tempo atado à oralidade. A doença não

⁴³ Neste ponto, vale lembrar que dois ficcionistas brasileiros de importância incontornável se debruçaram na pesquisa e em ensaios sobre o uso, pela cultura popular, de quantidade prodigiosa de substâncias orgânicas, como excrementos, em processos de cura e tratamento: Mário de Andrade, em seu *Namoros com a medicina* (1972 [1939]), e Pedro Nava, em *Capítulos da história da medicina no Brasil* (2003 [1949]).

apenas se oculta por trás de ambos, como ainda anula o que parece haver de discrepante entre um e outro. A coceira é o sintoma de doenças que não carecem de diagnóstico para fustigar os corpos que deambulam na ficção brasileira, quando esta busca embrenhar-se pela experiência de mundo que floresce no campo da alteridade. “Eu é que não vou baixar a minha cabeça para escrever”, assegura Totonha (FREIRE, 2005, p. 81).

O protagonista de “Nação Zumbi”, outro texto de *Contos negreiros*, também reivindica seu direito de ser “mais gente” do que numa folha de papel. Ele quer vender um rim. Quer viajar para a África e deixar que extraiam seu órgão em troca de dinheiro. Deseja estar num voo de avião, aventurar-se numa experiência inédita. A perda do órgão seria motivo de festa. Antídoto contra a apatia, contra a opressão da miséria, contra uma existência sem prazer. A mutilação — como ocorre com o protagonista do conto de Rubens Figueiredo que se orgulha por ter ganhado uma indenização após a perda de um naco de dedo, em “Uma questão de lógica” (2006) — é promessa de conquista.

Por trás da ironia, por trás desse desenrolar da voz de um personagem que resume o mecanismo primordial na prosa de Marcelino Freire, há um jorro desmistificador. Uma cadência que reivindica a autonomia de sua subjetividade em contraponto ao falatório massivo, ao autoritarismo dos discursos hegemônicos. Uma reivindicação ao corpo para a vida, não ao corpo para a inteireza obediente: “Até um pé eu venderia e de muleta eu viveria. Na minha. Um olho enxerga pelos dois ou não enxerga? Se é pra livrar minha barriga da miséria até cego eu ficaria” (2005, p. 54).

O personagem de Freire quer trocar pedaços de seu corpo pela realização de desejos que são naturalmente inibidos pela engrenagem social. Observando-o, e também a Nadinha e a Totonha, aos personagens de Ruffato e de Figueiredo, torna-se irreal, e até absurdo, buscar reflexos de uma sociedade de controle, com seus discursos em prol da velocidade e da hiper conexão. Não que a ideia de controle não esteja lá. Ocorre que, como parte da crítica cultural vem chamando atenção, os tempos da nação são desiguais. O terreno sobre o qual nos assentamos, e onde assentamos nossos personagens, e acolhemos (ou não) os seus murmúrios, é feito de desajustes de espaços e de tempos.

O mundo desses personagens, marcado pelo descompasso com relação ao controle exercido pelo imperativo de saúde do presente, parece se aproximar muito mais daquilo que Foucault (2000) descreveu como a influência do biopoder e da biopolítica, com sua capacidade e disposição de *fazer viver e deixar morrer*. Conceitos para tentar situar o poder regulador da política, em seus diversos níveis, sobre a vida humana. Conceitos que trazem em si, implícita, a pergunta que nem Foucault e nem qualquer outro filósofo conseguiu, ainda,

responder, e que poderia ser resumida, *grosso modo*, na indagação de por que uma biopolítica parece estar sempre a um triz de se tornar uma tanatopolítica, ou, melhor dizendo, como explicar que uma política sobre a vida se confunda tão facilmente com uma política para a morte? Em seu bojo, a dimensão não apenas do poder disciplinador de confinamentos e normas, mas também o da violência que se emaranha à ideia de nação e, no caso do Brasil, em especial, uma ideia de nação construída sobre a premissa de um “grande hospital”. A dimensão de corpos vivos tornados “só um número” para o Estado, como lembra o célebre rap⁴⁴ dos Racionais MC's sobre o Massacre do Carandiru, canção que completa duas décadas este ano, ainda tremendamente atual. Uma nação construída sobre genocídios. Sobre o traçado de uma hierarquia a reger os corpos. Mesmo Lúcifer, afinal, “que veio do Inferno com moral”, no Carandiru é “só mais um”, “comendo rango azedo com pneumonia”.

Há milhares de “só mais um”, no Brasil, e eles por vezes se agitam no interior da ficção, tentando exhibir suas chagas, sua tosse, sua prostração que cresce por fora do imaginário de uma sociedade de controle, indetectáveis aos escrutínios dos aparatos das tecnologias genéticas, restos e destroços de nação que retornam na vaga de temporalidades discrepantes, no azedume anacrônico de hálitos de fome, de doenças do passado que nunca cessam de retornar.

Que tipo de imaginação, porém, poderia captar esses azedumes, os hálitos dispersos e a tosse no interior das celas, as lacerações da pele tomada pela esporotricose, o zumbido extemporâneo das asas do barbeiro ao sair das frestas da taipa, instantes antes de saciar sua sede noturna? Que tipo de imaginação, se a nossa, a dos autores que narram a vida no Brasil, assoma não às cadências rudimentares dos insetos tropicais, mas ao ritmo acelerado das demandas incessantes de um mundo aparentemente ultra conectado, de um mundo mediado pela ansiedade do controle e da eficiência, de um mundo concentrado em perscrutar corpos plenamente visíveis e em ao mesmo tempo rechaçar corpos relegados ao apagamento? Que tipo de imaginação, se não temos tempo? “A história da literatura não deveria ser contada por aquilo que há, mas por aquilo que sumiu”, propõe Bruno Rodrigues (2016), num instigante ensaio sobre as exclusões que o cânone literário representa, sobre o elitismo e as ambiguidades que persistem no campo literário, sobre destroços. Um ensaio no qual também ressalta, à guisa de lembrete, que “a literatura não nos traz liberdade. ela nasceu junto com a

⁴⁴ A música Diário de um Detento, sobre o massacre do Carandiru, integra o disco *Sobrevivendo no Inferno*, de 1998. Seus autores são Mano Brown e o ex-detento Josemir Prado, o Jocenir. Em 2001, Jocenir lançou um livro com o mesmo nome do rap, pela editora Labortexto, em que narra a rotina das prisões em que foi obrigado a viver.

polícia e jamais poderemos perdoá-la por isso” [a inicial minúscula na segunda frase reproduz o uso que faz o autor].

Mas há os corpos que se infiltram, bastardos e porém ainda bem vivos, em parte da ficção, riscando a terra com sua perna seca tal maniva de macaxeira, despojando pelo caminho seus ossos roídos de tatu. Dando indícios de que, apesar de tudo, e inclusive das doenças e das mutilações, existem. Visitam-nos mais na forma de corpos que se confundem com destroços ou com formas espectrais, é bem verdade, mas nos visitam. “Meu sonho não foi sempre o de voar, feito um Orixá? Pôr meus pés em cabine de avião? Diz aí, meu irmão, minha asa quem mandou cortar?” (2005, p. 54), indaga o personagem de Marcelino Freire. O homem que deseja vender um rim tem consciência de sua saúde. E, também, de que preservá-la tem sido atribuição apenas sua, relegada pela sociedade. “Cuidar da minha saúde ninguém cuida. Se não fosse eu mesmo me alimentar. Arranjar batata e caruá, pirão de caranguejo” (MARCELINO, 2005, p. 55).

Seu projeto de ir para a África integrar o “comércio de rins”, porém, não acaba bem. À reivindicação de autonomia de corpo que assume rebeldemente sua saúde, a resposta é violência e opressão. “A polícia em minha porta, vindo pra cima de mim. Puta que pariu, que sufoco! De inveja, sei que vão encher meu pobre rim de soco” (p. 55).

Como ressalta o próprio Le Breton, afinal, a transformação das sociedades de confinamento em sociedades de controle até está atrelada também a uma mutação do capitalismo. Há no entanto algo que se mantém (e que ainda se manterá) constante: a extrema miséria de três quartos da humanidade, “pobres demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento” (2013, p. 224). “O ser humano é descartável no Brasil/ Como modess usado ou Bombril”, lembram os Racionais MC’s.

4. SALVAR A VIDA DE SI MESMA

O que a boa ficção faz é resgatar da morte a vida das coisas. Quem afirma é o ensaísta James Wood (2017a), acrescentando que a literatura faz isso de duas formas. Por um lado, grandes romancistas — e Wood refere-se, neste caso, especificamente a eles — lutam contra a morte que é o próprio formato autoral, a imposição decepcionante de que não há nada depois do ponto final. Ocorre que a ficção desvela o que chama de *jogo do não completamente*: os personagens ficcionais morrem (quando seu autor assim determina); e, no entanto, não morrem completamente, pois acabam revivendo sempre que relemos aquela obra. “A risada da vida ficcional perdura muito mais do que a tosse de sangue da morte” (p. 33), diz.

Mas, além disso, a ficção também busca enfrentar a morte que é o caminhar dos objetos, memórias e sensações para a falta de sentido, para o embotamento, para o “sono da atenção” (p. 59). A literatura, como a arte em geral, seria então uma luta contra a arrogância do tempo; e a “observação séria” empreendida pelos escritores, arma primordial nesse embate. Observar, afinal, “é resgatar, redimir; salvar a vida de si mesma” (p. 64).

Os romances tentam burlar a morte porque, em seu interior, pulsa o constante movimento entre o secular e o religioso. Quando enredado à sua trama, o leitor é tomado pela vertiginosa sensação de que tem poderes excepcionais de monitoramento religioso. Como Deus, que tudo sabe, tem acesso à vida e aos pensamentos dos personagens, com seus erros e pecados. E, no entanto, como se tratam de personagens fictícios, o escrutínio se afasta de julgamentos morais. Por outro lado, o romance também é o grande operador das ações ordinárias, e reside aí seu impulso secular. Ele expande as instâncias da vida, busca aproximar-se do ritmo da vida real. Fazendo isso, vivifica a rotina. Há, aí, o que Wood chama “esquecimento secular”: “o romance é tão cheio de sua própria vida, que a vida humana vista aos olhos da eternidade — isto é, vida como morte — foi por descuido banida. A morte vai dar a volta por cima, mas não ainda, não agora” (p. 22).

Excesso de vida, fluxo de detalhes, fragmentos

que se destacam do friso da forma, implorando-nos para serem tocados. Os detalhes não são, é claro, apenas *fragmentos de vida*: eles representam essa fusão mágica, em que a máxima quantidade de artifício literário (o gênio do escritor para a seleção e a criação imaginativa) produz um simulacro da máxima quantidade de vida não literária ou real, um processo por meio do qual o artifício é então, de fato, *convertido em vida (ficcional, ou seja, nova)*. Os detalhes não são parecidos com a vida real, mas são irredutíveis: são coisas-em-si-mesmas, o que eu chamaria de vida animada [*lifeness*]. (WOOD, 2017a, p. 42)

O que os escritores fazem, afinal, é preservar os detalhes da vida ante a extinção que os cerca e ameaça. Resgatar o “excesso de vida” — saúde? — abrindo caminho para além da morte, ultrapassando a própria vida. Usando a linguagem para criar algo infundável. Uma história que se ramifica em várias histórias, que continua produzindo “novos ramos, novos rebentos” (WOOD, 2017a, p. 53). E, neste ponto, vale lembrar uma frase de Deleuze: “A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (1997, p. 12).

Tomemos um romance como *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo. A trajetória de Pedro, dentro de um ônibus que parte do centro de uma grande cidade rumo ao fictício bairro de Tirol, é na verdade um renque exuberante de inúmeras histórias entrelaçadas entre si, num conjunto que, fruto dessa *observação séria* a que se refere Wood, faz vivificar, via literatura, aquilo que parece esmorecer mais dia a dia: rincões empobrecidos e opacos, subúrbios mal iluminados. A história da viagem de Pedro é, também, a história do acidente que marcou sua juventude; a história da família de Rosane, a namorada; a história da relação entre os dois; a história de Charles Darwin e de suas aventuras pelo Brasil; a história do bairro do Tirol — dentre tantas outras. A narrativa de Figueiredo, com sua dicção que alia *secura* e apuro para os detalhes, não dá a ver nenhuma dessas histórias por inteiro. São nesgas, apreensões de cenários ou cenas que, sob o escrutínio de alguém que observa tenazmente para reproduzir com o máximo possível de vigor, desencadeiam o rompante ficcional que tem a capacidade de sugerir, dentro de uma história, a trama infinita de outras histórias⁴⁵.

São cenas que consistem, afinal, num fluxo caudaloso de detalhes, “fragmentos de vida”. O olhar com que a narrativa examina a experiência resgata a aventura do banal, com sua pungência e estranheza, da morte lenta que a assombra. Ao mesmo tempo em que a morte está lá, inclusive como zona de sombras em que dormitam as demais tramas não acionadas, as demais histórias que não foram convidadas para a cerimônia. No caso de *Passageiro do fim do dia*, vale destacar a singularidade com que esse trabalho de “resgatar da morte lenta” se lança justamente aos espaços puídos de uma metrópole brasileira. Na contramão da forma

⁴⁵ Neste ponto, impossível não lembrar de “Os desastres de Sofia”, o conto de Clarice Lispector, e da voz da protagonista em sua aflição pela impossibilidade de conter e de reter a inteireza de um atrito (o atrito de uma relação, ou seja, o elo ou jogo que estabelecia, tacitamente, com um professor) que se desdobra em infinitas combinações: “As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, pelo menos, não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar (...)” (p. 12). In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

chapada como em geral são descritos os grupos marginalizados nas letras nacionais⁴⁶, o subúrbio que Pedro vê surgir em sua viagem é narrado com exuberância de detalhes que são um jorro límpido de vida. A precariedade, a miséria, a aridez da paisagem pulsam, repletas de minúcias sinuosas, querendo ser resgatadas de seu esquecimento.

Os dois ônibus pararam um pouco adiante de um ponto onde não havia calçada propriamente dita, só lama seca e um capim meio chamuscado, que se interrompia, abrupto, na beirada do asfalto. Ali, bem no cantinho, o asfalto formara uma dobra muito saliente: o piche quente de sol tinha esfriado e endurecido num formato de marola, na margem da pista. Os dois ônibus pararam quase embaixo de uma passarela de pedestres toda feita de placas de aço unidas com milhares de rebites e um tanto enferrujadas. Junto à escada de acesso havia uma barraquinha feita de tábuas pregadas, a essa hora já iluminada por dentro graças a uma lâmpada presa num fio comprido amarrado à passarela lá em cima, de onde a energia era desviada.

Ali dentro, uma mulher vendia pacotes de biscoitos, paçoca, balas, bananada, mate e refrigerante em latinhas e em copinhos de plástico fechados, guardados no gelo, dentro de uma caixa de isopor apoiada sobre a terra e toda envolvida em tiras de fita adesiva, para não romper. O gelo tinha derretido àquela altura da tarde, só restava no fundo uma água meio turva, meio grossa, mas ainda fresca. Tinha vazado um pouco por algum furo ou rachadura e uma poça enlameada se espalhava embaixo da caixa de isopor. (FIGUEIREDO, 2010, p. 83-84)

Excesso de vida, fluxo de detalhes. Um lugar aparentemente sem identidade, à margem — espaço alijado até de calçada, só lama seca e capim, sob uma passarela deteriorada — cede espaço, na narrativa de Figueiredo, ao ímpeto furioso da boa ficção que resgata as coisas do caminho da morte. A vida ultrapassa o esmorecimento, irrompe mesmo em meio à força brutal da penúria, que quer engolfar tudo. Em sua fusão mágica, em seu simulacro, a ficção vivifica, possibilitando que uma história faça entrever várias outras. Aqui, por exemplo: a história da vendedora ambulante que escolhe um lugar no meio do nada para seu comércio. A história do gelo que derrete no isopor, a história do asfalto que rebenta sob o sol escaldante e vira uma pequena onda intumescida na paisagem.

Em prosas como a de Figueiredo, também os paroxismos e a moléstia, também as enfermidades, lesões e afecções, os distúrbios e desordens do corpo parecem se infiltrar ao fluxo de detalhes, a esse jogo de artifícios irredutíveis, jogo no qual a forma parece superada, ou melhor, relegada a pano de fundo. Essas perturbações enfermas do corpo ocupam-se não de confluir para o ocaso da vida, pelo contrário. Em vez disso, são indícios ou excessos de vida que desejam instintivamente prolongar-se para além da morte, integradas à reinvenção do mundo que fazem os grandes escritores. São como tentáculos, estranhezas que encadeiam a pungência advinda da ficção, em seu movimento de ultrapassar os limites da morte. A serviço

⁴⁶ A esse respeito ver DALCASTAGNÈ, 2012.

da literatura, a doença reaviva o corpo. Resgata-o da opacidade. Faz distinguir seus contornos, em meio à massa amorfa do sistema, da cadência hegemônica do trabalho, do aprisionamento e do controle. Atribui ao corpo rebeldia, em alguns casos. Vejamos essa descrição do mal que acomete o pai de Rosane, em *Passageiro do fim do dia*:

Era um homem alto, de costas largas, a barriga esticava só para a frente a camiseta de malha. Careca em cima, cabelo grisalho, curto e bem cerrado nas têmporas, formando um arco por cima das orelhas grandes. Tinha no geral um jeito manso, de quem reprimia alguma coisa no corpo volumoso. Havia trabalhado em obras, em algumas construções importantes da cidade, durante quase vinte anos, desde que ele e a esposa foram morar no Tirol. Até que um dia surgiram umas irritações em seus pés, abriram-se umas feridas que formaram buracos feios e cada vez mais fundos.

Pelo visto, aconteceu que de tanto trabalhar descalço, sem luvas, ele pegou uma alergia ao cimento cru, ou quem sabe a algum componente do cimento. Não importa, tanto faz, nenhum médico sabia dizer, davam nomes diferentes, esquisitos. Uma alergia tão violenta que nem precisava encostar no cimento: bastava chegar perto, bastava um bafo de ar polvilhar um cisco a alguns centímetros da sua perna, ou mesmo do seu braço, e logo vinham os pruridos, as supurações, e a pele dos pés e das canelas ardia em fogo.

Dali para a frente não adiantou trabalhar de botas de borracha, mesmo de cano alto até quase os joelhos e com meia por baixo. Não adiantou cobrir o nariz e a boca com aquelas máscaras de cirurgião, ele explicou para Pedro um dia. Tentou muitas vezes, experimentou tudo o que pôde, até os passes de um médico espírita ele pagou. Estava no cheiro, vinha num gás, quem sabe, ou mesmo no brilho, no reflexo do cimento, vai ver era uma espécie de onda que irradiava daquele pó, corria rente ao chão, era uma vibração que atravessava tudo e depois entranhava na pele.

O cimento até então era o seu trabalho, era o seu dia — obediente na mistura, dócil no tempo de dar a liga, o cimento era sempre o mesmo, não mudava, era o seu salário, o seu patrão. Estava por trás de tudo, por baixo de tudo, e era na direção do cimento que seus braços compridos se moviam: armar o pequeno lago de água limpa no alto do montinho de cimento e areia, depois misturar tudo com aquela água (...). (FIGUEIREDO, 2010, p. 100-101)

A alergia do pai de Rosane é efeito de décadas de exploração servil. É uma doença laboral. Mas é, também, uma forma de o corpo se rebelar. De resistir. De negar a obediência e a docilidade previsível do cimento, essência, até então, de seus dias aprisionados ao trabalho.

Romance laureado e muito comentado pela crítica, *Passageiro do fim do dia* tem sido também bastante estudado do ponto de vista acadêmico. Trata-se de uma obra que, à primeira vista, pode ser lida como um diálogo com o naturalismo científico do século XIX. Não por acaso, a ideia de “adaptação” irrompe, diversas vezes, na narrativa que se desdobra como pensamento de Pedro. Da mesma forma que Charles Darwin é uma espécie de interlocutor, presença contínua. Na análise de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, porém, “o diálogo que Rubens Figueiredo propõe com o naturalismo clássico não se baseia no uso da estética naturalista” (2014, p. 102). Em vez disso, o diálogo que se desenvolve seria uma espécie de jogo de aproximação e de distanciamento, pondo em xeque o próprio naturalismo como

ideologia que busca tematizar a realidade social brasileira, como discurso e modelo de compreensão para a sociedade.

Não mais as vestes brancas dos doutores, não mais o escrutínio das ciências sociais, não mais o apuro dos repórteres. O questionamento dos mecanismos sociais, na prosa de Figueiredo, seria elaborado pelos seus próprios personagens. Figuras, em geral, paralisadas no interior da hierarquia social, atadas à violência e à convivência assombrada nos grandes centros urbanos, viventes no “atrato que se realiza entre a subjetividade e a experiência urbana” (PATROCÍNIO, 2014, p. 92). Ao lançar luz à violência e a espaços e personagens postos à margem, Figueiredo traçaria um diálogo com parte significativa da produção literária contemporânea; mas, ao mesmo tempo, também elabora um questionamento dos modelos que a regem. “O movimento proposto é pendular, alcança a longa tradição naturalista para colocar em questão a vitalidade dessa ideologia estética no presente” (p. 106-107).

O corpo doente, como se sabe, tem papel de destaque nos diferentes ciclos do naturalismo brasileiro. O corpo naturalista: matéria animal determinada pelo meio ambiente. No jogo pendular da obra de Figueiredo, que tensiona a ideologia naturalista, o corpo é reavivado pela doença — corpo que, ao não se adaptar completamente — ou melhor, ao lançar-se à tensão de ora adaptar-se, ora não —, destaca-se na paisagem e no convívio social. Como na história “De forno a forno”, do livro *Contos de Pedro* (2006). Nele, o protagonista é um garoto de classe média, em seu crescimento rumo à puberdade. Todos os dias, no caminho para a escola, ele depara com um morador de rua e sua perna ferida.

(...) Um inchaço quase unira pé e tornozelo num só balão de pele esticada e fina, raiada por veias marrons. A cor negra tinha dado lugar ao tom petrificado do chumbo. A ferida se escancarava sob o sol, com um relaxamento que tinha mais de terra solta do que de carne viva. A cabeça do pedinte oscilava de um ombro a outro, perdida em uma neblina mental. Nos olhos, em vez do branco de antes, havia a cor murcha de uma fruta sem casca. (FIGUEIREDO, 2006, p. 29)

A ferida cresce à medida que se alastra, em Pedro, a consciência de um perigo tão natural quanto terrível: sua própria potência e capacidade de insubordinação — que, no entanto, nunca se realiza. A selvageria do corpo e do desejo imiscuindo-se ao jogo das relações cotidianas. O controle do mundo a tolher seu impulso de vida. A estorvar sua saúde, afinal.

Pedro é filho único e tem consciência de quanto é custoso, para seus pais, bancar sua educação com os rendimentos que têm numa pequena loja de empadas. A rotina da família é árdua, o casamento dos pais está em crise. Há distância, rancor e frieza no cotidiano íntimo. E a situação parece piorar diante das notas baixas que Pedro insiste em tirar. Notas baixas que

não parecem fazer sentido; não espelham a incapacidade ou a falta de zelo do aluno. São, antes, como “um insulto e como um desafio” (FIGUEIREDO, 2006, p. 29) que atira aos colegas, são uma provocação diante da guerra entre os pais. São “gotas de veneno que Pedro respingava à sua volta. Feito um bicho que marca o território com o fedor da urina” (p. 29).

Bichos. É um episódio em seu colégio, envolvendo a invasão noturna por um bando de micos, que faz despertar no garoto a noção do jogo entre a fúria de sua potência viva e o controle e a vigilância mantidos pela sociedade à sua volta. A escola, situada numa ladeira próxima à mata, amanhece com um rastro de destruição deixado pelos animais, que rasgaram livros e cadernos e arrancaram pastas e fichas dos arquivos.

Seja como for, além do deboche da burocracia, além da avacalhão dos estudos, encarnados naqueles cadernos e livros destruídos, além do efeito cômico da caricatura de gente que a imagem dos micos bagunceiros representava, Pedro não pôde evitar uma outra impressão. Aquela destruição, violenta e ao mesmo tempo festiva, com o seu rastro de raiva e de orgia — flagrante nos papéis roídos e rasgados a dentadas, a unhas, entre guinchos e olhares que haviam chamejado no escuro —, era o fruto mais maduro e espontâneo da noite: a simples consequência de uma janela mal fechada.

Aconteceu que, aos olhos de Pedro, aquela destruição rebentou como algo que já estava latente desde sempre na ordem alfabética e na classificação numérica dos arquivos e das estantes. O pior é que, mesmo restrita ao espaço de uma sala, a devastação se apresentava e ele, agora, como a razão de ser de toda organização, e mesmo de toda obediência. (p. 28)

A devastação não é nada além de um fruto maduro e espontâneo da noite. O ímpeto animalesco da desordem pulsa no escuro — a organização e a ordem, a catalogação e a classificação o circunda, tentando retê-lo. Esse ímpeto animalesco, porém, permanece o núcleo elementar, o círculo escuro no centro do alvo, o ponto de força que faz girar toda a engrenagem, sendo a própria razão de ela existir. Como a ferida na perna do mendigo. Pois, da ferida aberta no corpo miserável, também pulsa excesso de vida. Também se insinua o rompante de quem busca ultrapassar a morte. Ou melhor: resgatar do esmorecimento a vida em sua pungência.

Algum calor trabalhava por dentro e, mês a mês, a ferida mudava de feição. O vermelho roía a pele negra pelas beiradas e, no centro, uma gota esbranquiçada queria abrir caminho para o fundo. O homem às vezes fincava o olhar em Pedro, ainda de longe. O branco dos olhos crescia, na sombra da aba da boina. (p. 24)

A trama de hostilidade e de desdém dos grandes centros urbanos torna invisíveis os corpos feridos. Não à toa, no conto de Figueiredo, os pedestres apenas contornam a perna inflamada do morador de rua. Mas a ferida se metamorfoseia. É vida, matéria em transformação. O mendigo desaparece por um tempo, e retorna sem a perna ferida. No lugar dela, apenas um coto. O corpo, mutilado, vai esmorecendo. Ainda assim, sua presença

mantém-se um ato de resistência. Mesmo quando o morador de rua enfim morre, fica a mancha enegrecida de sua presença sobre a calçada e sobre a parede onde se encostava.

A onipresença do orgânico, da matéria viva e seu sangue pulsante é uma marca a atravessar as histórias de *Contos de Pedro*, talvez uma das obras mais notáveis da literatura brasileira na década de 2000. Característica que se enlaça à apreensão de um cotidiano de vicissitudes provocadas pela barbárie inserida no panorama econômico e social do país, pela miséria e pela corrupção, pela hostilidade a reger a vida em comum. Em “De forno a forno”, mesmo as empadas fabricadas pela mãe do protagonista assumem a forma de um corpo vulnerável, corpo humano dotado de valor miúdo no âmbito social. Numa anedota familiar, diz-se que as empadas são como irmãs de Pedro, pois foi a habilidade da mãe em produzi-las que havia conquistado o pai e provocado o casamento. “As empadas, as suas irmãs, o sangue da sua mãe. Nem sempre elas conseguiam pagar em dia a mensalidade da sua escola” (FIGUEIREDO, 2006, p. 25).

Não é por acaso que, ao fazer sexo com a namorada no chão da loja de empadas, Pedro imagina a ferida exposta na perna do mendigo (que, depois de morto, teve o lugar ocupado por outro morador de rua, este também exibindo uma ferida na perna). O corpo embaixo de si poderia ser apenas uma perna doente. “Entendeu, com perfeita clareza, que se enfiava no centro de uma ferida quente, afunilada, que em resposta aos seus solavancos vibrava, também, lá no fundo, nas raízes de onde manava o sangue” (p. 40). A potência do corpo de Pedro se apossa do espaço, propaga sua virilidade. Subtrai o espaço alheio. A perna doente, convertida em corpo feminino, cumpre o destino do esmorecimento. Da subalternidade na hierarquia inventada de corpos. E, no entanto, mantém o ímpeto da resistência. O rastro orgânico, a mancha deixada pelos dois corpos — o dos mendigos e o da moça — vai resistir por algum tempo no muro e no chão da loja, e mais longamente na memória de Pedro. Vai resistir, mais ainda, na ficção criada por Figueiredo: vida reativada na observação atenta dos corpos em seus embates diários. A risada ficcional, no fim das contas, perdura mais que a tosse de sangue da morte.

Resistência e tensão de corpos a disputar o espaço também estão presentes em “Uma questão de lógica”, a história seguinte do livro. Seu protagonista, um homem já de certa idade, acalenta a própria invalidez como um tesouro. O naco de dedo perdido durante o trabalho, numa cozinha de churrascaria, faz com que, após o périplo de reivindicação de seus direitos no ziguezague dos trâmites legais, consiga um valor de indenização que permite a compra de uma casa.

(...) no entra-e-sai dos anos, o feixe de nervos inúteis passou de um tribunal para o outro, de peritos para neurologistas, de procuradores para juízes sem que eu alguma vez perdesse a fé na única aptidão que entendia haver na justiça: tomar uma coisa de alguém e pôr nas mãos de outra pessoa (FIGUEIREDO, 2006, p. 42-43)

A lesão no dedo vira um valor. É ela — a ferida, a limitação infligida ao corpo —, e não os anos de trabalho em si, que lhe garante um direito que deveria ser essencial: uma casa. Algo tomado de outro alguém, como conclui o protagonista. Não há casas para todos. A exclusão é intrínseca à justiça como sistema. E o dano neurológico, o corte na carne se torna arma para a distinção, pois acaba dando acesso a um privilégio, a um *status*. Não à toa, logo a casa comprada com o dinheiro da indenização se enche de gente. Pedro, um homem antes solitário, ganha a companhia de uma mulher e de seus filhos, numa combinação que ele não nomeia naturalmente como família, deixando claros os traços precários que a instauram. Em alguns anos uma jovem, Cláudia, se junta ao grupo, como mulher de um dos enteados de Pedro. O grupo aumenta ainda mais: nascem crianças. Começam a criar galinhas. A vida se espalha, persevera mesmo no espaço exíguo. Mas Pedro não admite abrir mão de sua posse.

Era pouco o espaço. Mesmo assim, por mais braços e pernas que encolhêssemos ali dentro, por mais cabeças que dormissem perto umas das outras, ele tinha um dono. Eu me apegava à minha casa com a mesma gana com que o doente, no hospital, se aferra ao seu edema. (p. 42)

A presença de Cláudia, porém, afronta essa gana. A moça representa um impulso vital, a capacidade de vida de proliferar mesmo em espaços adversos, característica que se entrevê na produção de filhos, na criação de galinhas, no temperamento enérgico e alegre. “(...) vai ver a Cláudia fez as contas no papel, pôs os quilos na balança e achou que ainda não era o bastante. Engravidou de novo, como quem junta armas à sua volta para uma guerra” (p. 43).

Logo se revela que o caçula tem um problema de saúde. E, aqui, vale destacar: a doença em si não é nomeada. Não há um diagnóstico, que não a associação evidente às doenças da pobreza. Algo também marcante na produção ficcional de Figueiredo. A irritação nos pés do pai de Rosane, em *O passageiro do fim do dia*, não é uma doença cuja identidade se possa definir e reter. Como não tem nome a doença que faz a ferida na perna do mendigo crescer. Ou o incômodo que aflige o filho de Cláudia. São, todos, males à margem de um diagnóstico preciso:

E agora um segundo filho, de quase um ano de idade, choramingava de noite, tossia durante toda a madrugada, no fundo da casa, com a insistência de uma goteira.

O menino tinha de ser levado ao hospital com uma secreção que alagava os olhos, com um muco esbranquiçado que borbulhava nas narinas. Amparado na dobra do braço de Cláudia, entre pedaços de pano que ela cortava e usava para vários fins, eu via passar depressa um rosto quase sem cor. Notava uma cabeça menor do que o

meu punho, mas que mesmo assim parecia pesar demais no pescoço mole, perseguido pela urticária. (FIGUEIREDO, 2006, p. 43)

Pedro, o protagonista-narrador, elabora ele próprio um diagnóstico: princípio de pneumonia. Acusa Cláudia de não saber cuidar dos filhos, de não saber nem “falar com o médico direito” (p. 44). Proprietário da casa onde todos vivem, Pedro guarda para si um *status* que lhe permite tecer uma tentativa de diagnóstico: é em sua boca que brota o nome da doença. Acredita afinal que é dele, e de nenhum outro, o poder da narrativa sobre o espaço que conquistou com o dedo mutilado.

Pedro regula, controla e censura. Cláudia resiste, insistindo em seu ímpeto de vida. Mesmo com muito pouco, a vida se expande. Como no galinheiro, erigido por Cláudia e pelo marido no espaço exíguo entre uma casa e outra e onde, mesmo assim, “pintos rebentavam em frangos”: “(...) bastava o ar, a nesga de ar que mal conseguia soluçar através daquela garganta apertada entre a beira do telhado da casa onde morávamos e a parede das duas casas vizinhas. Bastava uma comida muito barata” (p. 42). Pedro cerceia, normatiza, obstrui. Interrompe o caminho de Cláudia e a obriga a encarar seu rancor e vigilância. Enfatiza na moça o desvio, a “incompetência” para cuidar dos filhos e para conseguir emprego, o ímpeto de otimismo e de vida que soa absurdo, inconcebível:

O menino de quase um ano estava, de fato, pequeno para a idade. Vomitava quase tudo o que comia. Tinha os olhos apagados, era uma criança feia. Mesmo assim, eu via como Cláudia não cansava de fazer caretas divertidas e de rir para ele sua risada limpa, melódica. Eu via como ela sacudia no ar, de leve, à sua frente, o corpo mole da criança, quase inerte, suspenso entre duas mãos. Eu chegava a me irritar ao ver como ela se admirava com qualquer coisa que o menino fizesse. Uma careta, um grunhido, uma bolha de saliva no canto da boca eram motivo de celebração e de risos, que faziam o rosto da mãe se abrir, desdobrar-se, quase num escândalo. (p. 48)

A risada da vida ficcional perdura muito mais do que a tosse de sangue da morte. A risada de Cláudia, “limpa, melódica”, encara a face esmorecida do filho e se deixa irromper. “Quase num escândalo”.

O historiador americano Charles Rosenberg afirma que temos experimentado, em nossos tempos, uma “tirania do diagnóstico” (2002). O diagnóstico, claro, sempre desempenhou papel central na prática médica. Mas, nos últimos dois séculos, esse papel foi reconfigurado, tornando-se mais central à medida que a medicina, bem como a sociedade ocidental, tornou-se cada vez mais técnica, especializada e burocratizada. A onipresença do

diagnóstico — que rotula, define e prevê — torna a doença uma entidade social. Elemento que ganha, dia a dia, centralidade cultural. Algo que ultrapassa suas manifestações no corpo; que perde o espectro de experiência essencialmente subjetiva para conquistar a amplitude de um processo coletivo. Algo emaranhado, afinal, às características de uma sociedade de controle, como já vimos aqui.

Os inúmeros procedimentos e ferramentas usados para o diagnóstico das doenças articulam-se e ordenam as relações entre máquinas, especialistas e pacientes, criando uma estrutura tremendamente objetiva na forma como se lida com a doença. Com o diagnóstico como elemento central, essa estrutura vira *linguagem*. Representa, pois, a comunicação entre os diferentes setores do sistema de saúde. As doenças, hoje tão diagnosticáveis, convertem-se em números, estatísticas, dados, categorias, protocolos e práticas burocráticas. O gerenciamento de dados trama outro tipo de tecido no corpo social da doença neste começo de século XXI.

(...) O ato do diagnóstico liga o indivíduo ao sistema social; é inevitavelmente tanto um espetáculo quanto um acontecimento burocrático. A diagnose ainda é um ritual de revelação: abrem-se as cortinas e a incerteza é substituída – para o bem ou para o mal – por uma narrativa estruturada.⁴⁷. (ROSENBERG, 2002; tradução minha)

O poder da doença como entidade não é, então, nada abstrato. Em vez disso, seu poder reside na capacidade de adquirir textura social, estruturando e legitimando padrões de práticas, moldando decisões e tratamentos. Doenças são realidades sociais, frisa o autor. São atores envolvidos em negociações complexas e de múltiplas dimensões, que configuram e reconfiguram a vida de homens e de mulheres reais. Os diagnósticos dão consistência e legitimam a realidade.

Essa ideia contemporânea de doença, que ocupa centralidade cultural e é onipresente em nosso cotidiano social, também apresenta dilemas sociais sinuosos. Um deles estaria implícito no modo como as categorias de doenças acabam servindo para impor normas e definir o que seriam os “desvios”. Associado a ele, está a dificuldade de encaixar as idiosincrasias individuais em padrões e em protocolos. Um terceiro problema residiria na crescente capacidade da medicina de criar estados patológicos e doenças que moldam não só a prática médica cotidiana, como também as vidas individuais.

Por último, um dilema que Rosenberg define como o “imperativo burocrático”: a maneira pela qual a criação de tabelas nosológicas, diretrizes, protocolos e outros mecanismos administrativos aparentemente objetivos e que definem práticas constituem, em conjunto, uma

⁴⁷ No original: “(...) the act of diagnosis links the individual to the social system; it is necessarily a spectacle as well as a bureaucratic event. Diagnosis remains a ritual of disclosure: a curtain is pulled aside, and uncertainty is replaced—for better or worse—by a structured narrative.”

infraestrutura que é tão parte da experiência da doença quanto o diagnóstico ou o manejo clínico.

Assim, o gerenciamento burocrático e a estrutura administrativa constituem parte fundamental da identidade social da doença, tornando intrínsecas a experiência patológica e sua gestão burocrática.

É possível imaginar a sociedade e a medicina do século XX sem um vocabulário racional e organizado de doenças? Essas nosologias são uma ferramenta importante para estabelecer um acordo entre os vários atores deste universo – pacientes, empresas farmacêuticas, especialidades concorrentes, seguradoras e pesquisadores – além de ser também uma ferramenta para a administração diária destes acordos. Pensando de forma funcional, a transformação das doenças em entidades sociais pode ser considerada uma demanda da sociedade moderna; essas entidades ajudam a legitimar os valores e status na sociedade, além de fornecerem um instrumento para gerir o sistema em seu cotidiano.⁴⁸ (ROSENBERG, 2002; tradução minha)

“Uma forte tendência do mundo contemporâneo é considerar toda forma viva como uma soma organizada de mensagens. A informação iguala os níveis de existência, esvazia as coisas de sua substância própria, de seu valor e de seu sentido a fim de torná-las comparáveis” (2013, p. 101), lembra Le Breton.

O repertório prévio de doenças (e de protocolos) é a face mediadora entre as diferentes partes de um sistema voltado ao controle. Uma vez articuladas, essas categorias, normas e procedimentos exercem grande variedade de efeitos substantivos sobre os indivíduos e sobre as relações no interior dos sistemas de saúde. “Ligação” seria o conceito-chave aqui, explica Rosenberg. “Ligação”: a maneira pela qual a burocracia, o mercado, a identidade cultural e outros fatores podem interagir em torno da criação de um acordo sobre o que é e o que é não é doença. Sobre o limiar entre saúde e enfermidade, entre o normal e o patológico. “Assim, um pobre ou um sem-teto torna-se visível para o sistema de saúde quando diagnosticado com uma doença aguda, mas depois retorna à invisibilidade quando o episódio é resolvido. É quase como se a doença, e não sua vítima, justificasse o tratamento.”⁴⁹ (ROSENBERG, 2002).

Rosenberg refere-se sobretudo aos mecanismos que regem a saúde americana, e que são muito distintos daqueles a nortear o Sistema Único de Saúde (SUS) brasileiro. Importante

⁴⁸ No original: “Can one imagine 20th-century medicine and society without a rationalizing and organizing vocabulary of disease entities? Such nosologies constitute a tool for arranging compromises among a variety of interested actors—let us say patients, drug companies, competing specialties, insurers, researchers, and patients—as well as a tool for the day-to-day administration of such compromises. In this functional sense, modern society might be thought of as demanding the creation of diseases as social entities; they help legitimate the society's values and status system and also provide an instrument for the system's day-to-day management.”

⁴⁹ No original: “Thus a poor or homeless person becomes visible to the health care system when diagnosed with an acute ailment but then returns to invisibility once that episode has been managed. It is almost as though the disease, not its victim, justifies treatment”.

frisar que a base do SUS foi moldada tendo como parâmetros conceitos como o de equidade e de integralidade, compondo um ideário que busca justamente combater desigualdades sociais históricas. E uma de suas estratégias básicas é a chamada “Saúde da Família”, que tenta deslocar o foco da doença para a prevenção e para a manutenção da qualidade de vida de parcelas da população consideradas mais vulneráveis. As diferenças entre as políticas de saúde americanas e brasileiras, porém, não anulam as considerações de Rosenberg sobre os múltiplos impasses envolvidos na configuração contemporânea da doença como entidade social. E, em especial, na invisibilidade dos mais pobres no seio desse imperativo burocrático que rege a ideia de “saúde” e de “doença” em nossos tempos.

Voltemos, pois, ao conto “Uma questão de lógica”, de Rubens Figueiredo. Na saga por ter um *diagnóstico* para o bebê que não se desenvolve, que apenas tosse e vive esmorecido pelas secreções a lhe turvar os olhos e a energia, Cláudia se confronta com esse lapso intratável entre o imperativo burocrático que rege a ideia de saúde e seu empurrar à margem as subjetividades que escapam à lógica algo perversa que ordena essa estrutura (e “lógica”, vale lembrar, é uma palavra que está já no título da história de Figueiredo, encarnada na fúria opressora e no cinismo de Pedro, seu protagonista).

A médica examinou a criança e logo pediu um exame de urina. Disse para Cláudia: Mãe, é fácil, é só apanhar o xixi do menino aqui dentro, Cláudia nos contou aborrecida, mais tarde, já de volta em casa. A médica tinha falado como se ela fosse tão ignorante quanto as outras da fila. Como se ela não estivesse matriculada no colégio à noite. (FIGUEIREDO, 2006, p. 48)

Rosenberg afirma que, no ato do diagnóstico, o paciente é necessariamente objetivado e recriado no seio de uma estrutura de conceitos interligados e de poderes sociais institucionalizados. Uma vez diagnosticado, esse “eu” definido pela doença ganha o espaço burocrático no qual se torna simulacro, integrando uma rede de dados, procedimentos e planos de tratamento aparentemente objetivos. As singularidades de cada experiência — isso que, *grosso modo*, chamamos “realidade” (impossível recorrer a essa palavra num estudo de literatura sem levar em conta a complexidade de seu estatuto, hoje) — não são viáveis a essa estrutura.

Com uma receita numa folha de papel e um saquinho transparente dentro de um invólucro plástico lacrado, Cláudia sai da consulta e descobre que em apenas um mês, no sistema público, conseguiria fazer o exame na criança. Busca outras estratégias e consegue uma alternativa: um laboratório que tem convênio com o sindicato do marido. O laboratório é longe, não há dinheiro para a passagem. A moça consegue um empréstimo. Ainda assim, sua tarefa, diferentemente do sugerido pela médica, não é simples. “Naquele dia, os problemas de

Cláudia começaram de manhã cedinho, quando o menino cismou de não fazer xixi. Com o recipiente para o exame de urina seguro entre os dedos, a mãe pelejou, pelejou, mas o xixi não quis sair” (FIGUEIREDO, 2006, p. 50).

O jeito foi pegar o ônibus mesmo sem a urina, e tentar colhê-la durante a viagem. “O ônibus encheu logo, mas Cláudia deu sorte de ir sentada” (p. 51), embora não na janela. Ao seu redor, pessoas espremidas, pessoas cochilando, os movimentos bruscos do ônibus tornando tudo ainda mais tumultuado e difícil. O menino seguia sonolento, choramingando, se agarrando à camisa da mãe. Esta se mantinha firme com o recipiente a postos, vigilante.

Mas, é claro, nem é preciso dizer, um só ônibus não bastou, uma só viagem não podia bastar. Foi preciso pegar o segundo ônibus, depois de dar uma corrida com o menino abraçado junto ao peito, para conseguir um lugar para sentar. Foi preciso que o ônibus arrancasse e dobrasse em esquinas fechadas, para a esquerda e para a direita, e freasse na boca de cruzamentos, com o sinal vermelho aceso na testa do motorista. Foi preciso sacudir a minúscula bexiga e o seu conteúdo, junto com todos os passageiros, para que Cláudia enfim conseguisse, no meio da irritação de alguns, das piadas de sempre e do apoio meio desolado de outros, todos preocupados em não se molhar com algum respingo, para que Cláudia afinal conseguisse perceber. Pelo modo de o menino arquear o corpo e esticar o pescoço para trás, pela cara que ele armava e desarmava em volta dos olhos e, no fim, pela palpitação e pelo brilho de uma gota na borda do orifício, Cláudia percebeu que havia chegado a hora.

Mãe, é fácil, é só apanhar o xixi do menino aqui dentro. Tudo é muito fácil para essa gente, parece que vivem num outro mundo. (...) (p. 52)

Os parágrafos seguintes descrevem com riqueza de detalhes o périplo de Cláudia para, equilibrando-se entre os solavancos do ônibus, colher a urina do menino. Missão que acaba mal sucedida, apesar de seu empenho colossal. Após todo o esmero, após todos os malabarismos, quando o recipiente já estava cheio de urina, o garoto tem uma brusca distensão de alívio e esbarra com força no saquinho, entornando seu conteúdo pelo ônibus e pela roupa da mãe. O fracasso, porém, se converte em narrativa obstinada. “Cláudia contou e recontou as minúcias dessa história para todos, até para as galinhas. Fazia do erro um sucesso, da derrota um benefício — contar produzia o efeito de um calote bem aplicado (...)” (p. 54).

Narrar produz o efeito de um calote porque é, afinal, uma burla (sentença tremendamente óbvia, mas que vale reafirmar). A tirania do imperativo burocrático faz esmorecerem as particularidades, impõe um olhar superior e homogeneizante — como no “mãe, é fácil” proferido pela médica, e que traz em seu bojo também uma censura prévia, a insinuação de que, caso a coleta de urina pareça difícil, seria apenas por imperícia da mãe. A isso tudo, Cláudia resiste com seu ímpeto de contar e recontar, de resgatar a própria história de enfrentamento. Os detalhes expressivos de uma aventura banal, narrados pela moça, restituem ênfase à sua própria subjetividade. É um “calote”: ela astuciosamente toma para si o

que lhe fazem parecer que é do outro, ou seja, a própria narrativa, a autonomia para avaliar ela mesma sua experiência. E, enquanto faz isso, busca resgatar a vida que se esvai na opacidade do sistema. Interpõe seu impulso de vida à hegemonia asfixiante de uma lógica que promove diagnósticos enquanto esboroa a singularidade e a pungência das experiências individuais — sobretudo as dos mais pobres —, em sua luta própria contra a morte e o esquecimento.

“Tudo é muito fácil para essa gente, parece que vivem num outro mundo”, pensa Cláudia, referindo-se à médica que a atendera, e que tentara emitir um diagnóstico até sobre a execução do exame: “é fácil”. A fala da doutora soa como monólogo, elemento de um espetáculo-protocolo que inviabiliza a experiência plena do diálogo. Espelha a subjetividade em tempos de pós-verdade, marcada por uma retórica cada vez mais *acelerada, icônica e funcional* (DUNKER, 2017). Tempo no qual a configuração das relações intersubjetivas impõe, se não exatamente uma recusa do outro, ao menos uma “cultura da indiferença”, uma dificuldade em assumir a perspectiva da alteridade, refletir, posicionar-se e fazer convergir diferenças (p. 28).

Mas como penetrar, afinal, no mundo de Cláudia? Este tem sido, talvez, um dos grandes dilemas da literatura brasileira, questão de fundo a qualquer análise de conjunto que se faça sobre a prosa nacional, sobre a produção de autores que nasceram e viveram ou vivem num país marcado pela segregação racial e social, pelo poderio de elites truculentas e de uma engrenagem de exclusão e de horrores que submete os corpos à cultura da violência e da subordinação. Como define o historiador e cronista Luiz Antônio Simas:

Somos um país forjado em ferro, brasa, mel de cana, pelourinhos, senzalas, terras concentradas, aldeias mortas pelo poder da grana e da cruz, tambores silenciados, arrogância dos bacharéis, inclemência dos inquisidores, truculência das oligarquias, chicote dos capatazes, apologia ao estupro, naturalização de linchamentos e coisas do gênero.

O projeto de normatização desse Brasil de horrores, para que seja bem sucedido, precisou de estratégias de desencantamento do mundo e aprofundamento da colonização dos corpos. É o corpo, afinal, que sempre ameaçou, mais do que as palavras, de forma mais contundente, o projeto colonizador fundamentado na catequese, no trabalho forçado, na submissão ostensiva da mulher e na preparação dos homens para a virilidade expressa na cultura do estupro e da violência: o corpo convertido, o corpo escravizado, o corpo feito objeto e o corpo como arma letal. Esse Brasil é um país de corpos doentes e todos nós compartilhamos dos ambientes doentios em que corpos brasileiros são condicionados e educados para o horror.

(...)

Há quem diga que o Brasil deu errado. Discordo e recentemente escrevi sobre essa ideia. O Brasil foi projetado pelos homens do poder para ser excludente, racista, machista, homofóbico, concentrador de renda, inimigo da educação, violento, assassino de sua gente, intolerante, boçal, misógino, castrador, famélico e grosseiro. Somos isso tudo, não? Neste sentido, desconfio que nosso problema não é ter dado errado. O Brasil como projeto, até agora, deu certo. Somos um empreendimento escravagista fodidor dos corpos extremamente bem-sucedido. (2016, n.p.)

Regina Dalcastagnè chama atenção para o quanto os autores brasileiros costumam se mostrar “muito mais sensíveis à variedade das vivências dos estratos sociais mais próximos ao seu”. Enquanto o estilo de vida da classe média é comumente esmiuçado, “a existência das multidões de pobres é chapada, como se a diferença que separa um médico de um advogado fosse mais significativa do que aquela que afasta um balconista de lanchonete de um motorista de ônibus” (2012, n.p.). Os marginalizados tendem a ser representados a distância, de forma monocromática, estática. “Normalmente, seus integrantes nos são apresentados ou como vítimas do sistema ou como aberrações violentas” (2012, n.p.).

Para a autora, as representações mais adequadas dos marginalizados apareceriam, então, nas narrativas em que o desconforto tenha deixado suas marcas, como certo estranhamento em relação ao conteúdo ou à forma, a busca por enquadramentos inusitados que possam evidenciar o atrito das diferenças, a sensação de desconfiança ante os protagonistas e, por vezes, o próprio mal-estar do escritor como figura enunciativa. Seria o caso dos contos de Salim Miguel, Luiz Vilela e Renard Perez, ou em Clarice Lispector (caso sobretudo de *A hora da estrela*), Osman Lins e Sérgio Sant'Anna (2012, n.p.).

É inegável, porém, que há de forma muito marcante, entre alguns autores brasileiros em atuação, hoje, uma vontade ou projeto explícito “de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos” (2009, p. 53), ressalta Karl Erik Schøllhammer, referindo-se a escritores como Marçal Aquino, Marcelino Freire e Fernando Bonassi, por exemplo. Esse desejo por “retratar a realidade” esbarra, evidentemente, em muitos problemas e paradoxos, a começar pela própria pós-crise de representação. Seu empreendimento, porém, não reproduz um realismo que se busque mimético ou representativo, mas sim um “novo realismo” que se expressaria “pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora” (p. 54). Um realismo que é de certa forma referencial, sem ser representativo, e que busca ser “engajado”, sem no entanto transmitir ideários políticos ou conteúdos ideológicos prévios.

De uma forma geral, Regina Dalcastagnè identifica no panorama da ficção brasileira contemporânea um “caráter preponderantemente referencial” (2012). O que a autora enxerga como território problemático, deixando claro, no entanto, que descarta a possibilidade de qualquer parâmetro estético com validade universal, qualquer definição de critério para separar boa e má literatura. Não é isso de que se trata. A questão é que “o *efeito de realidade* [grifo da autora] gerado pela familiaridade com que o leitor reconhece o espaço da obra acaba por naturalizar a ausência ou a figuração estereotipada de mulheres, de negros e de outros estratos marginalizados” (2012, n.p.). O que ela busca apontar, com isso, é que as tentativas de retratar a injustiça ou a miséria em geral apenas ecoam o que já é aparente em outros tipo de discurso, como o jornalístico ou acadêmico, sendo incapazes de “dar vida ao conjunto complexo de relações sociais que sustenta tais situações”.

Já no começo dos anos 80, Flora Süssekind acusava, em seu *Tal Brasil, qual romance?* (1984), o constante retorno, em nossas letras, de uma estética naturalista que, ao pressupor uma realidade nacional coesa e autônoma, colaboraria por ocultar as iniquidades e ambiguidades, descontinuidades e influxos externos, fraturas e contradições próprias da sociedade brasileira. E, para além de qualquer inflexão naturalista, a autora ainda enxerga, nas últimas décadas, uma “reconfiguração cultural de tendência anacronizante” (SÜSSEKIND, 2014, p. 69), um “quadro nostálgico-regressivo que vem dando as cartas em parcela significativa da produção literária brasileira” (p. 72). Estaríamos testemunhando elementos como a “crescente neutralização da dimensão crítica”, o “retorno facilitador a modelos oitocentistas de composição, fabulação e tipificação”, o “impressionismo personalista” e a “prática autojustificada da literatura desde que em função documental ou testemunhal” (p. 68) — pontos que resultam em novos retornos naturalistas, desta vez tendo como territórios privilegiados as periferias das grandes cidades brasileiras.

Chamemos *efeito de realidade*, *novo realismo* ou *retorno naturalista*, não importa. Fato é que a busca por uma ficção “engajada”, que procura denunciar a violência e as injustiças do país, ou seja, que busca alcançar a alteridade pulsante em personagens como Claudia, apresenta impasses que se desdobrariam numa tese inteira. Não posso, nem de longe, esgotá-los aqui. À guisa de comentário, vale citar que Tânia Pellegrini aponta, de forma otimista, para a possibilidade de um “realismo refratado” em nossos tempos (2007, p. 138), que agruparia formas narrativas múltiplas, incluindo fragmentações, colagem e montagem, indícios da herança modernista na busca por traduzir as condições da sociedade brasileira. Diante disso, defende uma “nova postura”: aceitar a “crise da crise da representação”, dissociando o termo “realista” de seu estigma de retrocesso, ou seja, abandonando a ideia de

que ele significaria um passo atrás em relação às conquistas modernistas. E, assim, conseguir mostrá-lo como “recurso narrativo rico e renovável, necessário à expressão de uma singularidade social e cultural de base própria que, no momento presente, emerge do terreno propício adubado pela urgência e necessidade históricas nacionais” (PELLEGRINI, 2007, p. 153).

Urgência e necessidade históricas nacionais. Em entrevista a François Weigel, na Revista Pessoa, Rubens Figueiredo descreve a complexidade histórica da experiência presente, e o desafio de encará-la por meio do labor ficcional:

(...) Um postulado idealista ganhou muita autoridade, na literatura, nas últimas décadas do século vinte: o real (muitas vezes grafado até entre aspas) foi apresentado como, no máximo, uma hipótese, que, para todos os efeitos, se esgotaria em linguagem. Assim, caberia à literatura apenas uma dimensão autorreferente. Sua aposta deveria se concentrar no possível alcance crítico da linguagem em si. Foi uma experiência histórica e, como tal, passados tantos anos, cabe ser posta em questão. Minha avaliação é que o suposto alcance crítico dessa estratégia redundou em conservadorismo e conformismo, explícito ou discreto. Ao subtrair do horizonte da literatura as relações sociais, tornamos o regime de exploração do trabalho e acumulação do capital algo tão natural e invisível quanto o ar e o sol. Portanto, (...), trata-se de tentar dizer alguma coisa relevante sobre os problemas que existem à nossa volta e que constituem e determinam nossa vida. Identificar esses problemas, avaliar sua relevância e tentar investigá-los com os recursos próprios da literatura. A partir de um outro postulado: tudo o que se faz em literatura, cada opção de construção ou de linguagem, está sujeito aos mesmos fatores que afetam ou determinam as atividades mais corriqueiras.

Mais adiante, arremata:

(...) na minha atabalhoada história de escritor, o que pude observar, em mim e em outros escritores mais ou menos da minha geração, foi a enorme dificuldade para entender a sociedade em que vivemos. Foi nossa fragilidade em face dos mecanismos, velados ou não, de intimidação e coação para fazer de nossos pobres livros peças de consciência nula ou então aderentes, de forma declarada, de um sistema econômico e social vivido como opressão contínua e, em geral, silenciosa. Mas essa dificuldade dos escritores não difere daquela vivenciada por todas as pessoas. Digamos que é no quadro desse esforço, e dessa necessidade, de manter a consciência crítica de pé que situo meus poucos livros. (FIGUEIREDO, 2016)

Como apreender essa opressão contínua e silenciosa, a fragilidade ante os mecanismos de intimidação, tratando a *realidade* por meio da literatura sem entretanto render-se às “tendências anacronizantes” que atrelam-se à relevância documental, que são incapazes de reformular as formas narrativas em sua experiência fundamentalmente transgressora? Como resgatar, via ficção, a potência de subjetividades que se apagam no espaço burocrático do simulacro, dos protocolos, das redes de dados, dos diagnósticos tiranos?

Recentemente, o escritor e pesquisador Julián Fuks (2017) publicou ensaio no qual situa no presente uma “era da pós-ficção”. A verdade ocuparia centralidade imprevista nas obras literárias de nossa época. Ele abre sua reflexão expondo, de forma espiritualmente

invejosa, como os escritores do passado recente podiam lançar mão de liberdade quase irrestrita para elaborar seus livros, “enquanto nós, escritores e escritoras do presente, (...) nos vemos tolhidos em certa liberdade criativa, nos vemos impelidos a rechaçar os fartos enredos verossímeis e a substituí-los por algo bem mais raro, bem mais incerto, bem mais resvaladiço: os enredos verdadeiros” (FUKS, 2017, p. 75).

Instaura-se o que poderia ser chamada de “crise da ficção”, gestada na rejeição parcial dos autores aos recursos realistas — rejeição que, porém, não costuma ter em vista nenhuma solução que não seja o “eu” obcecado com sua própria existência, narrações sem narradores típicos ou personagens convencionais, romances permeados por personagens preexistentes. Narrativas em que “o narrar avança sobre outros limites, o narrar testemunha, o narrar disserta, o narrar critica, o narrar opina” (FUKS, 2017, p. 78).

Mas, amparado na análise dos romances do alemão W.G. Sebald e do sul-africano J.M. Coetzee, Fuks acaba sugerindo direção diversa. Não estaríamos talvez diante de uma nova crise, mas sim de uma nova possibilidade, “ainda que estranha e controversa” (p. 79) de reascensão do romance, na qual “romance e testemunho do mundo se fundem ou se confundem como poucas outras vezes” (p. 82). “Só abolindo, então, a ficção realista, esta sim em crise efetiva, só nos desfazendo da ficção tão conhecida em sua infinidade de convenções, só escrevendo ficções numa era da pós-ficção, algum resquício de realidade o ficcionista poderia alcançar por fim”, conclui (p. 92).

Ou talvez outra questão importante seja encarar que o realismo é mesmo incapaz de ser igual ou meramente parecido com a vida, como afirma Wood. A arte não é vida de fato. Ela apenas escolhe e molda, é sempre mimese e artifício. E, no entanto, *é a coisa mais próxima da vida*, enfatiza o ensaísta, usando a afirmativa de George Eliot, que indica “(...) é um modo de aumentar a experiência e ampliar nosso contato com os semelhantes para além de nosso destino pessoal” (WOOD, 2017b, p. 205). E há um tipo de realismo — aquele que é o mestre de todos os outros — que faz com que a vida, na página, ganhe uma nova vida, graças à capacidade artística. Uma missão difícil, pois implica a necessidade de agir como se os próprios métodos literários estivessem sempre a um triz de se tornar anacrônicos. Como se o próprio fazer literário estivesse, sempre, avançando rumo ao inevitável envelhecimento.

E, no entanto, há o verdadeiro escritor. “(...) Aquele livre servidor da vida”, aquele que “precisa sempre agir como se a vida fosse uma categoria mais além de qualquer coisa já captada pelo romance, como se a própria vida estivesse sempre à beira de se tornar convencional” (WOOD, 2017b, p. 210). E, no entanto, há aquilo que a dramaturga e escritora

Grace Passô tem lembrado em seus trabalhos: “corpos vivos são perigosos, são imprevisíveis” (FILGUEIRAS, 2017).

E há, ainda, a lição deixada pelo poeta polonês Zbigniew Herbert, autor que experimentou uma realidade ainda mais contundente que a nossa (foi membro da resistência polonesa ao nazismo). “Se a arte tivesse uma jarra quebrada/ por assunto/ uma pequena alma quebrada/ com uma grande pena de si própria// o que permaneceria de nós/ seria o choro dos amantes/ num pequeno e sujo hotel/ quando o papel de parede amanhece”⁵⁰, diz, no poema “Porquê os clássicos”. “Não é preciso ser um grande entendido em literatura contemporânea para perceber o traço característico que a marca — a eclosão do desespero e da descrença” (2012), descreve, num relato publicado na revista Piauí. “Recebe apoio universal a ideia de que o artista tem um direito sagrado ao subjetivismo ostentoso, à exposição de um ‘Eu’ sensível”, prossegue. O tom negro da literatura contemporânea teria sua fonte na atitude dos escritores em face da realidade, e é isso que quer atacar em seu poema. “Se existisse uma escola para ensinar literatura, um de seus exercícios básicos deveria ser a descrição não de sonhos, mas de objetos. Fora do alcance do artista, um mundo se desdobra — difícil, escuro, mas real. Não devemos perder a fé de que as palavras possam capturá-lo, fazer-lhe justiça.”

⁵⁰ O poema completo:

1. no quarto livro da guerra do Peloponeso/Tucídedes conta-nos entre outras coisas/ a história da sua mal-sucedida expedição// entre os longos discursos dos chefes/ batalhas cercos pestes/ uma densa rede de intrigas de diligências diplomáticas/ o episódio é como uma agulha/ na floresta// a colônia grega Anfípolis/ caiu nas mãos de Brasidos/ porque Tucídedes chegou atrasado com o socorro// devido a isso foi condenado pela sua cidade/ ao exílio eterno// os exilados de todos os tempos/ conhecem que preço é esse
2. os generais das guerras mais recentes/ se algo de semelhante lhes acontece/choram de joelhos perante a posteridade/ e louvam o seu heroísmo e inocência// acusam os subordinados/ os colegas invejosos/ os ventos desfavoráveis// Tucídedes diz apenas/ que tinha sete barcos/que era Inverno/ e que navegou com celeridade
3. Se a arte tivesse uma jarra quebrada/ por assunto/ uma pequena alma quebrada/ com uma grande pena de si própria// o que permaneceria de nós/ seria o choro dos amantes/ num pequeno e sujo hotel/ quando o papel de parede amanhece

5. PURO SANGUE VIOLENTO

Arena e plateia ainda não estão totalmente às escuras quando a voz irrompe sorrateira, por ora sussurrante, enigmática. Ela diz:

Vorazes.

Pelas matérias.

E vez ou outra, quando percebes que o vidro trincou sem aparente motivo.

Ou mesmo a rã que saltou, um dia, em altura incomum.

Ou quando a torneira gotejava sem interromper, sem interromper, sem interromper...
Vá olhar!

Não é de tudo certo, mas é possível que não seja um acontecimento físico da matéria, mas, sim, ela, a matéria, invadida por vozes.

Que existem. Vorazes. Pelas matérias. (PASSÔ, 2018, p. 16)

Em alguns minutos se apazigua o breu e descobre-se que a voz vem do corpo de uma mulher negra. Gorda e inerte. “Sem ação no mundo” (PASSÔ, 2018, p. 18). Que aquele espetáculo tem como protagonista a própria voz. Espera-se um tom político — a mulher negra é Grace Passô⁵¹, afinal —, mas uma espécie algo perturbadora de humor se imiscui ao jogo, cria risos interrompidos na plateia, estabelece um atordoo aflitivo. A voz narra como gosta de invadir cremes e café, mostarda e frascos de remédio. A voz explica que não é um bicho, não pode falar como nós, “pobres coitados”. A voz pode invadir qualquer tipo de coisa; mas, agora, invadiu um corpo de mulher negra. É ela — uma voz, “apenas isso” — quem fala. Quem narra a sensação de estar dentro de um corpo de mulher negra e gorda, onde tudo é deslizante e escuro, onde encontra a textura do puro sangue violento, onde é preciso fazer esforço, onde há a surpresa de uma bala alojada, onde “a cocaína, o craque e o café devem enlouquecer quando entram” (p. 20). Onde há um feto. Onde é possível se deparar e se deslumbrar com o esquecimento. Onde a carne, que é diferente de outras carnes ou substâncias, seduz. A boca de Grace Passô esguicha água; aponta para a plateia, um a um. Diz que este pode amar, aquele, desejar, esta não quer, este odeia; senta-se numa cadeira vazia, abraça um espectador; dança e se regozija com um corpo que tem a justiça por dentro. Mentira. Faz que entrevê a justiça, mas a justiça, mesmo dentro do corpo, lhe escorre pelas

⁵¹ Atriz e dramaturga mineira que integrou o grupo Espanca!, e que tem sido apontada como autora de alguns dos trabalhos mais originais do teatro brasileiro contemporâneo, marcados por uma busca obsessiva por tratar temáticas sociais como o racismo por meio da quebra de estruturas convencionais da dramaturgia.

mãos. A justiça é uma falácia, inapreensível, escorregadia. A justiça aparece e some. Aquele corpo, súbito, é interrompido pelo horror. Algo o penetra, a vida se esvai. E, se sabemos disso, é pela voz que o invade. Uma voz que não é sua, uma voz outra, uma voz que é apenas coisa, voz que passeia pelas substâncias concretas do mundo para fazer o texto transbordar, para desestabilizar e transcender “a autorização discursiva branca e masculina” (MARTINS, 2018, p. 7), para ultrapassar as identidades e se revirar num jeito outro de afirmação (p. 7). A voz, porém, só existe, ali, enquanto enlaçada ao corpo. O espectador ouve uma voz que se diz autônoma — mas vê um corpo negro de mulher que lhe desconcerta, enquanto se sacode, enquanto se imobiliza, enquanto vive.

“Estão ouvindo? Você ouve, coração? Pulmão? Sangue? Osso? Lá fora existe um bicho feroz, coisa de manter flechas e armas nas mãos! Sabem que nome tem esse bicho? (...) O olhar dos outros” (PASSÔ, 2018, p. 18), vocifera, antes de ficar instantes em silêncio para depois se descrever afogada no sangue, o braço se erguendo como “uma porta velha”, “Devo estar vermelha, é uma textura, estou puro sangue violento, puro sangue veloz, verdade, o sangue é tempestade e tudo move, move, move, freneticamente move, move, vocês percebem” (p. 19).

Ser obra quer dizer instalar um mundo, diz Heidegger (2005). Mundo: “abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas no destino de um povo histórico” (HEIDEGGER, 2005, p. 38). O mundo é algo mais do que o palpável e o apreensível, em que nos julgamos em casa (p. 35). O mundo guerreia com a terra. É um combate necessário. Porque a obra, afinal, também se retira na massa e no peso da matéria. Porque a obra é, antes de mais nada, uma coisa. Porque terra é o infatigável e o incansável, e faz despedaçar as tentativas de intromissão em si. É “o ressair forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida” (p. 38).

É na intimidade do combate entre mundo e terra que repousa a quietação da obra — e dá-se, então, sua essência. O acontecimento da verdade. A verdade que implica a não verdade. O jogo traiçoeiro no estar-dentro da clareira coruscante onde é possível, ao homem, ser ente. O ente que só pode ser ente porque assoma e advém no clareado, onde se oculta e nega-se, para poder afinal existir. No palco nunca rígido da clareira se estabelece o jogo de eclosão perpétua entre recusa e dissimulação. O combate entre mundo e terra é cercado pela selvageria dos arredores animal e vegetal, a densidade da floresta com sua trama de ruídos compondo, ao mesmo tempo, ameaça e proteção. “(...) A realidade era o meu destino, e era o que em mim doía nos outros” (LISPECTOR, 1999, p. 25), conclui Sofia, a menina do conto clariceano, ao deparar em si mesma “o ávido veneno com que se nasce e com que se rói a

vida” (1999, p. 25), imersa no contraditório inevitável do elo entre “a escura ignorância com suas fomes e risos” (p. 25) e o viver-em-comum dos homens na clareira.

Eu pensava em Heidegger⁵² e na Sofia de Clarice Lispector enquanto ouvia a voz de Grace Passô⁵³ enumerar coisas onde poderia penetrar. Enquanto a ouvia expor as chagas da linguagem. Uma clareira é uma chaga? Abertura de clarão em meio à mata cerrada, um desmatamento que cede espaço para que o homem se espraie e possa domesticar a si mesmo, e possa pastorear, e possa se comunicar, e possa escrever cartas aos amigos, e possa, escrevendo cartas, selecionar e escolher e ter poder. Um rasgo que dá a ver a terra, a mesma terra que disputa com o mundo que “mundifica”. A linguagem irrompe da clareira? A linguagem que, para Heidegger, é casa. Instrumento de pastoreio, porque o homem é na linguagem. O homem é na casa-linguagem, no lusco-fusco que deixa sempre algo inapreensível. Casa-linguagem que teria começava a se erigir, talvez, desde o centro da doença. Eu pensava em Heidegger quando a voz de *Vaga carne*, em sua tentativa de ser apenas coisa, entoava:

E, mesmo sabendo que vocês não acreditam nesse tipo de existência, que não é humana, vim até aqui, proferir sons de vossas línguas limitadas. Línguas que não decidem. Não decidem se falam o que escrevem, ou se escrevem o que falam. Estou me comunicando com palavras de um bicho humano, porque vocês são tão egoístas, tão egoístas, que só entendem as próprias línguas. Eu poderia me comunicar em Código Morse, em sons inaudíveis, em ondas magnéticas, ou qualquer outra coisa assim. Vocês pensam que minha existência não existe, mas precisam saber que vozes existem sim. E invadem matérias. E são vorazes pelas matérias. (PASSÔ, 2018, p. 17)

Para Heidegger, a essência do ser humano não poderia jamais ser expressa em uma perspectiva zoológica ou biológica. Vinculando o homem ao ser, Heidegger lhe impõe uma restrição radical e o confina — o pastor, afinal — nas proximidades ou cercanias da casa (SLOTERDIJK, 2000). Pois casa é, também, linguagem. E imobilidade. E servidão.

Casa-corpo de mulher. A carne que cerceia para dar vida — mas que é, também, tabu. Quando Grace Passô move seu corpo, sempre surpreendente, os ruídos vindos da clareira atizam o que nos é, afinal, indomesticável. Pois o sangue é tempestade e tudo move, move, move. Há um ávido veneno com o qual se nasce. Há vozes vorazes pela matéria. Há uma voz

⁵² A intromissão de Heidegger nesta tese, que não dispõe de aparato teórico do campo filosófico (minha leitura do tema é assumidamente escassa), deve-se aos debates que ocorreram durante as aulas do Prof. Mario Bruno na pós-graduação do Instituto de Letras da Uerj, no primeiro semestre de 2018, pela disciplina “Textos seminiais em literatura”. Sou grata e ele e aos demais alunos do curso pela instigante troca de ideias e sugestões de leitura.

⁵³ O espetáculo foi encenado na Caixa Cultural do Rio de Janeiro em julho de 2018.

que nos lembra: somos bichos, a despeito do que insinuava Heidegger. “Bicho humano”. Há um corpo feminino indócil, e ele por vezes grita.

Não na ficção brasileira, porém. Ou melhor: raramente. A objetificação do corpo feminino, assim como os cerceamentos de sua autonomia, que ainda são muito marcantes em nossa cultura, possivelmente têm reflexos na forma como a mulher vem sendo representada pela arte literária nacional. “Mulheres são relativamente dóceis em nossa literatura. (...) Sabem o seu lugar”, ironiza Regina Dalcastagnè (2012, n.p.), analisando como o corpo feminino ainda aparece de forma domesticada. O texto de Grace Passô, texto-performance, enlace entre dramaturgia e literatura, é preciosa exceção.

Dalcastagnè aponta também a ausência da mulher na representação do espaço urbano na narrativa brasileira recente. Sua pesquisa sobre os romances nacionais contemporâneos, já citada aqui, mapeou que, entre os personagens, 62,1% são do sexo masculino, contra apenas 37,8% do feminino. Mas, além de serem minoritárias nos romances, a pesquisa mostrou que as mulheres também “têm menos acesso à voz — isto é, à posição de narradoras — e ocupam menos as posições de maior importância” (são protagonistas em apenas 28,9% dos casos). Ainda são representadas principalmente no espaço doméstico, e o foco sobre si recai majoritariamente a partir de relações amorosas e familiares. Com relação ao seu corpo, as descrições ainda são muito marcadas por estereótipos de gênero.

Prova disso é que, quando escritas por autores homens, as protagonistas femininas em sua grande maioria têm como principal qualidade a beleza: 42,3% são belas, 50% são atraentes e apenas 34%, inteligentes⁵⁴ (DALCASTAGNÈ, 2007). Além disso, “há poucas descrições de seu corpo, mas quando elas aparecem, identificam a mulher brasileira presente nas narrativas como relativamente magra, loira e com cabelos mais longos” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 131).

Com relação à doença, há um dado muito interessante. É grande o número de personagens femininas doentes (23,1%) e com dependência química (15,4%) entre aquelas escritas pelos autores do sexo masculino, o que apontaria para uma representação mais fragilizada da mulher. Já entre as autoras, há somente 3,7% de personagens doentes e nenhuma dependente química⁵⁵.

⁵⁴ Esta análise de Regina Dalcastagnè restringiu-se às protagonistas brancas.

⁵⁵ Na verdade, há uma personagem do período envolvido na pesquisa de Dalcastagnè que talvez possa ser considerada dependente química, e narrada por uma autora. É Clarice, de *Sinfonia em branco* [2001], de Adriana Lisboa, a irmã que fora abusada pelo pai e, já adulta, mergulha nas drogas. Ocorre que abuso de drogas não é sinônimo de dependência química, então teríamos que olhar este caso mais minuciosamente, definindo critérios para classificá-lo.

Antes de ler a pesquisa de Dalcastagnè, eu tinha a sensação de que as personagens femininas adoeciam menos do que os homens na prosa brasileira contemporânea. Talvez as mulheres não sejam, então, menos representadas como doentes, do ponto de vista quantitativo. Mas, por outro lado, parecem ganhar menos relevo enquanto protagonistas de experiências patológicas. A doença faz parte da existência, e existir tem sido um desafio para as mulheres — e especialmente as negras, e especialmente as doentes, dentro e fora da ficção. Chama atenção, de qualquer forma, a ausência de questões de saúde inerentes ao universo feminino, como aborto, problemas com fertilidade e violência doméstica, temas silenciados inclusive pelas autoras⁵⁶, atesta Dalcastagnè (2007, p. 133), que observa: em termos gerais, a condição da mulher nos últimos anos parece ter avançado mais na sociedade do que na literatura.

E minha sensação, de fato, não é à toa. Dentre os romances e novelas⁵⁷ que se incluem no *corpus* deste trabalho, há que se destacar que em apenas um a protagonista vivencia de forma mais intensa o dia a dia de uma doença: *Corpo estranho* (2006), de Adriana Lunardi. Manu, uma jovem fotógrafa amadora, tem um caso grave de diabetes. Ainda assim, ela não é a única protagonista, pois divide o foco da narrativa com outros personagens de igual relevância, num procedimento muito comum à ficção brasileira atual.

Entre as mãos (2018), de Juliana Leite, lança luz a uma personagem que também se vê às voltas com as limitações de um corpo em dor. Como já vimos, a tecelã Magdalena sofre um grave acidente e permanece por muito tempo no hospital; ao retornar a casa, precisa se haver com as dificuldades de retomar a rotina e de garantir a própria subsistência. As cicatrizes, dores e dificuldades motoras, porém, não são *exatamente* doença. A trama de *Paraíso* (2014), de Tatiana Salem Levy, transcorre enquanto a protagonista aguarda o resultado de um teste para HIV. A doença integra a narrativa, mas a protagonista não a vivencia de fato. Não estamos, como em *Corpo estranho*, sendo tragados pela voragem de uma condição física com sistema, nuances e consequências próprias.

No mais, as doenças que afetam o corpo feminino de personagens com alguma centralidade, nos romances e novelas que consultei para esta tese, ou são narradas pelo ponto de vista de homens, ou apresentam um tom chapado e estereotipado — ou os dois. É o caso da

⁵⁶ Questões de violência e de saúde envolvendo o corpo feminino, porém, têm aparecido mais na prosa feita em anos mais recentes, ou seja, ainda não cobertos pela pesquisa de Dalcastagnè. Exemplo disso é a obra de Conceição Evaristo e livros como *Entre as mãos* (2018), de Juliana Leite, e *Com armas sonolentas* (2018), de Carola Saavedra. Esse movimento ainda não é suficiente, porém, para provocar mudanças significativas nas considerações do estudo.

⁵⁷ Não estou incluindo, aqui, os contos, porque neste ponto específico da reflexão estou me referindo a uma composição mais longa dos personagens.

dona de casa de *Luxúria* (2015), de Fernando Bonassi, que não tem um diagnóstico definido, e inclusive rejeita a ideia de que esteja doente (“O seu marido já pensou que ela está doente, com fraqueza... Anemia, por exemplo, que esgota a pessoa. Não! Nunca!”, reclama, p. 56), mas que se torna dependente de antidepressivos. Todos os dias, depois que marido e filho saem para o trabalho e a escola, ela retorna para a cama, às escondidas. Realiza as tarefas domésticas de forma lenta, interrompida. É, enfim, uma apática — forma de descrever, em geral, as doenças em mulheres. Em *Minha fantasma (um diário)* (2007), novela de Nuno Ramos que integra o livro *Ensaio Geral*, ele narra a depressão de sua mulher, Sandra. Em *Terra de casas vazias* (2013), de André de Leones, outro romance a usar múltiplos focos narrativos como procedimento, há a história do adoecimento de Camila — mas o foco é em Aureliano, seu marido.

É curioso como o corpo feminino, com sua potência e suas dores, bem como as tensões que suscita no campo simbólico, parece que vem sendo mais reivindicado pela produção brasileira poética do que prosaística. *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas, é um marco neste sentido: livro de poemas que brinca de forma arguta com os estereótipos sobre o corpo da mulher. Em *Sul* (2016), de Veronica Stigger, a terceira parte se compõe por um poema (“O coração dos homens”) onde a narradora é uma adolescente que menstrua em excesso — e descobre isso no meio de uma apresentação teatral de escola —, mas onde a narrativa, construída de memórias, embaralha fato e ficção, num procedimento que converge para dismantelar o tabu da menstruação. Em *O martelo* (2017), Adelaide Ivánova descreve a epopeia de uma mulher estuprada⁵⁸, mas também o desejo físico e a rejeição, a aflição de uma mãe com Alzheimer que perdera a filha bebê afogada na piscina e a violência da transfobia, ao evocar a história de Laura Vermont, travesti de 18 anos que foi espancada até a morte por cinco homens, em São Paulo.

Mas, retornando à prosa, um caso interessante de ser observado é o dos distúrbios menstruais. Em “Encontros e desencontros”, conto de *Secreções, excreções e desatinos*

⁵⁸ Um trecho de “o urubu”, um dos poemas do livro, vale ser mencionado, para demonstrar a força narrativa que desestabiliza a tradicional autoridade de enunciação masculina: “deitada numa maca com/ quatro médicos ao meu redor/ conversando ao mesmo tempo/ sobre mucosas a greve/ a falta de descartáveis/ e decidindo diante de minhas pernas/ abertas se depois do/ expediente iam todos pro bar/ o doutor do instituto/ de medicina legal escreveu seu laudo/ sem olhar pra minha cara/ e falando no celular// eu e o doutor temos um corpo/ e pelo menos outra coisa em comum:/ adoramos telefonar e ir pro bar/ o doutor é uma pessoa/ lida com mortos e mulheres vivas/ (que ele chama de peças)/ com coisas” (IVÁNOVA, 2017, p. 25).

(2001), de Rubem Fonseca, um homem se queda apaixonado por uma mulher misteriosa, que aparentemente retribui a paixão, mas que tem o estranho hábito de marcar e em seguida desmarcar os encontros. Ele imagina que ela seja casada, por isso seja tão corriqueiro que tenha de fazer mudanças intempestivas. Um dia, porém, ela vai à sua casa, nervosa, para fazer o que é descrito como uma difícil revelação: tem um distúrbio menstrual e, por isso, sangra mais de uma vez por mês, e muito.

A menstruação excessiva relaciona-se, no conto, a uma (suposta) feminilidade excessiva. A descrição da mulher e de seus atributos, no texto de Fonseca, afinal, se enquadra perfeitamente na ideia de docilidade. “Eu a amava pela sua beleza, mas também pela sua inocência, que me encantava. Não era a inocência simples de uma criança, era algo inefável que aparecia sutilmente no seu olhar e gestos, quando estava distraída” (2001, n.p.).

A mulher, dócil e domesticada, tem vergonha de seu sangue. “É uma coisa repugnante, é sangue, um sangue diferente, tem cheiro, cheiro ruim de menstruação. Dizem que os tubarões são atraídos por esse odor, mas eu não acredito. Ninguém, nenhum animal, gosta desse cheiro”, diz ela, envergonhada como o são as mocinhas recatadas da literatura brasileira (mesmo, por vezes, a de Fonseca, que costuma ser associada ao oposto do recato). O narrador, por sua vez, a acolhe, dando a ver sapiência e gentileza: “Só estou sentindo cheiros bons. E se lhe disser que as mulheres quando menstruadas sentem ainda mais prazer durante a cópula?”. Ela, frágil e insegura, chora. O sangue em si então vem à tona. Mas não pela perspectiva da mulher. Não sob o olhar daquela que o detinha em si, e sim pelo viés do *outro* — o homem, o macho, o personagem que encara o resquício vermelho-vivo em nenhum outro lugar que não o de sua própria virilidade. É em seu pênis, afinal, que o sangue feminino se dá a ver. Como uma consagração, como um elogio: “Dentro do banheiro, contemplei o meu pênis manchado de sangue, para saber se sentia nojo ou não. Não senti, ao contrário, vi aquele sangue como uma generosa oferenda” (2001, n.p.).

Se comparados à ocorrência de outras questões relacionadas à saúde da mulher — que, como vimos, são raras —, distúrbios menstruais têm tido presença considerável em nossa ficção. Além do texto de Figueiredo e do poema de Stigger, há um conto de Antonio Carlos Viana que apresenta a história de Lili, uma moça que, aos 20 anos, ainda não havia menstruado. A história é narrada por Tonho, seu irmão caçula, que descreve com encantamento e depois assombro a presença inquietante e a metamorfose pela qual passa a irmã mais velha.

Lili é a moça mais linda de Jabutiana, diz. Aos 20 anos, ainda sem menstruar, preserva o rosto e a voz de menina, os cabelos lisos e escorridos, “a pele que nem seda da Pérsia”

(2004, p. 36), o corpo reto, sem seios. Logo, é linda porque é, ainda, infantil. Porque preserva, exoticamente, o corpo de uma menina, numa idade em que já deveria ser adulta. Mas não é só isso. O que é inquietante, a respeito de Lili, é que ela não é apenas a moça mais linda da vizinhança: há uma aura de santidade na mulher de 20 anos que ainda não menstruou. Aspecto que é alimentado por seu protagonismo nos rituais de devoção religiosa empreendidos no espaço familiar.

O conto já se inicia definindo: “Lili era uma louca santa” (p. 36). Os contornos dessa loucura, a justificativa para que seja assim definida, porém, ficam um tanto vagos no restante do conto. Seria um preconceito do narrador? Como tantas outras moças do interior do Brasil, a devoção fervorosa à religião pode associá-las, na leitura do meio social, à imagem de “loucas”. Lili, tão pura e tão menina, é uma santa-cantora, animando as noites de novena com seus cânticos e com o seu choro. O menino-narrador vê com fascínio a produção doméstica para essas noites de novena, quando a família improvisa altares com caixotes de feira forrados de papel-crepom, e tornados luminosos pela voz tão pura da irmã. “Bastava o altar, o estrado e a voz de Lili pra nos salvar de tanta miséria, de tanta dificuldade” (p. 36). O espaço, evidentemente, é periférico, o que se pode deduzir pela força de rituais como a festa de São João, nítidos na narrativa (Jabutiana de fato é o nome de um bairro em Aracaju, terra natal do escritor). A família é sem dúvidas de classe média baixa. A menstruação, um tabu. Os desígnios do corpo, um espaço mais voltado à religião do que à medicina.

Sendo ainda um garoto, o narrador não entende a apreensão da família quanto ao corpo da irmã mais velha.

Viviam consultando médiuns e adivinhos, até macumbeiro já tinha ido lá em casa a contragosto de minha avó, religiosa do jeito que era. Correu muito sangue de pombo no quartinho dos fundos da casa e nada de Lili pegar corpo de moça. Minha mãe já fizera mil promessas mas não dizia pra quê, por mais que eu perguntasse. Até o dia em que umas gotas de sangue escorreram pelas pernas de Lili sem ela ver, enquanto cantava o ‘De rosas e lírios’. (p. 36-37)

A tão aguardada menstruação da moça provoca algazarra, e é festejada não apenas pelos parentes, mas por toda a vizinhança. A disfunção física que parecia velada, tratada aos cochichos entre as mulheres da casa, descortina-se como um evento social. Uma tia tira a toalha de mesa para enxugar o filete de sangue, “tomando cuidado pra não fazer ir ao chão as cocadas e os pés-de-moleque. As velhas que estavam na fila da frente logo acudiram com os véus para guardar o sangue como relíquia” (p. 37).

Sangue menstrual de uma “louca santa”: relíquia. Lili, porém, não compartilha da alegria coletiva. É levada ao quarto e mergulha em silêncio. O menino-narrador se entristece:

ela nunca mais cantaria. “Meu pai, vendo minha cara de susto, disse que era assim mesmo a vida, Tonho, mulher tem de sangrar que nem as cachorras” (VIANA, 2004, p. 37-38).

A menarca de Lili, porém, não transcorre de forma saudável. Há hemorragia, embora essa palavra não seja usada (“pelo jeito, era como se tivessem tirado dela uma tampa e a sangueira corria sem fim”, descreve Tonho; p. 38). O que parece ter acarretado algum tipo de transtorno ou confusão mental: “Quando acordou, eu pedi pra ela cantar o ‘Glorioso santo Antônio’ só pra ver se ela voltava ao que era, mas que nada! O que cantava eram coisas sem sentido lá da cabeça dela” (p. 38).

A “louca santa” acaba tendo de ser levada ao hospital, e fica internada. O período de sua ausência em casa representa, ao narrador, “um tempo de não ter fim”. Quando a irmã enfim retorna, parece outra pessoa. “Todos se admiravam como Lili tinha botado corpo em tão pouco tempo, só podia ser a comida do hospital cheia de vitamina” (p. 39). Diziam que estava mais bonita, mas Tonho discorda. Observa, contrariado, o nariz de batata da irmã, os lábios com mais carne, o pescoço “linheirinho”, a voz rouca e feia, mas “sobretudo triste”. Não é apenas Tonho quem se impressiona com a transformação de Lili. Ela própria se ressentida, em desgosto.

Quando ficamos sozinhos, Lili falou: “Estou um cocô, né, Tonho? Me deram tanta beberagem, tanta injeção doída, tudo por causa desse sangue maldito”, e abriu uma sacola cheia de toalhinhas mal lavadas. “Agora vou ter de andar todo mês com isso entre as pernas, foi o doutor que disse.” “Que cansa”, eu falei, “ainda bem que homem não tem isso.” Lili disse: “Sorte sua ter nascido homem”. Tinha se ferido pra sempre. (VIANA, 2004, p. 39)

Sangue maldito: sangue menstrual. Como a personagem de Fonseca, Lili também se aflige com a própria menstruação. É uma ferida definitiva. Uma falta de sorte. Por um lado, é evidente que ambas possuem algum tipo de distúrbio menstrual, que as faz perderem mais sangue do que o considerado saudável; mas, por outro, é também a própria menstruação em si — algo fisiológico — que se entrevê como um tabu, espécie de sujidade, como a representação de algo tremendamente incômodo para as personagens mulheres — “maldito” —, enquanto são, de certa forma, objeto de regozijo para os personagens masculinos. Tonho, afinal, fica ressabiado com o retorno da irmã menstruada, mas, ao acolhê-la fisicamente em seus braços, sente “pela primeira vez meu corpo dar também uns estranhos sinais de desespero” (p. 39). Rejeição e desejo, afinal. Ambíguo como costuma ser, na cultura brasileira, a relação dos homens com o sangue que se descola das paredes internas do útero.

É claro que a menstruação é vista como inconveniente para muitas mulheres. Mas, incômoda ou não, para muitas é indício de uma forte conexão com o lado feminino da vida e,

logo, motivo de satisfação e de reconhecimento de poder. O que me interessa aqui, porém, é pontuar como a ficção brasileira tem representado esse processo fisiológico, e em especial quando se trata de uma disfunção. Apesar de também narrado por um personagem masculino, o conto de Antonio Carlos Viana parece muito mais eficaz em, tendo como mote o distúrbio menstrual de uma moça, se instaurar no jogo traiçoeiro do “combate entre mundo e terra”, nesse espaço em que o domesticado pressente a selvageria à espreita, e em que a arte literária consegue forjar-se em ambivalências e instabilidades, na busca por captar as tensões e as incongruências de seu tempo e lugar. É na busca por esse campo de tensões, afinal, que as vozes em geral silenciadas — e, no entanto, vorazes — podem se apoderar, de fato, das matérias.

Sobre representações de menstruação, aliás, vale lembrar que a poeta Carla Diacov publicou recentemente um pequeno volume de poemas⁵⁹ onde os versos são acompanhados por aquarelas feitas com seu próprio sangue menstrual. *A menstruação de Valter Hugo Mãe*⁶⁰ é um livro não comercial, publicado em 2017 pelo projeto editorial Casa Mãe, do próprio autor português cujo nome dá título à obra. No livro de Diacov, os poemas são repletos de referências à condição e ao corpo feminino, mas também estão em diálogo com a obra de Hugo Mãe (o que era a premissa do trabalho). Em vez de ocultar sua menstruação, Carla a exhibe, tingindo com ela as páginas de sua obra. As letras dos versos são todas vermelhas, enfatizando a cor do sangue dos desenhos. Desta vez, não é um homem escrevendo uma história que envolva os ciclos femininos, como em geral na arte literária, mas sim uma mulher-autora que assina textos com pinturas feitas com os resquícios de sua própria menstruação.

Já desde o título, porém, a obra elabora desconcertantes deslocamentos. A menstruação é de Valter Hugo Mãe, e não de Carla, sugere. Valter é um homem. Um homem célebre, famoso. Mas tem, também, justo a palavra “mãe” no sobrenome; um termo que remete diretamente não só ao feminino, mas ao centro — casa — do ciclo reprodutivo do qual a menstruação, afinal, faz parte. Não bastasse isso, é um autor para o qual é caro o tema da

⁵⁹ Apesar de meu recorte de pesquisa abordar apenas obras em prosa, como já definido, abri espaço a esse volume de poemas de Carla Diacov pela pertinência ao tema sobre o qual reflito neste capítulo. De todo modo, estou observando sua poesia de forma apenas breve.

⁶⁰ Por ter sido feito em edição não comercial e de tiragem limitada, não tive acesso ao *A menstruação de Valter Hugo Mãe*. Mas seus poemas podem ser encontrados, de forma esparsa, na internet. Como no blog/revista digital Escamandro: <https://escamandro.wordpress.com/2017/10/30/carla-diacov-a-menstruacao-de-valter-hugo-mae-2-1>. Acesso em 18 de jan. de 2018.

paternidade — basta lembrar de *O filho de mil homens*⁶¹, que trata do desejo de um pescador por ser pai. Além disso, foi o próprio Hugo Mãe, e não Diacov, quem nomeou o livro (ele sugeriu o título, ao convidá-la para o projeto, mas a deixou livre para acatá-lo ou não). Há um embaralhar de gêneros e identidades que permeia o trabalho para muito além dos versos em si, e que, na leitura do crítico Marcelo Reis de Mello (2018), opera algo parecido (mas não idêntico) ao que faz Angélica Freitas com seu *Um útero é do tamanho de um punho*, onde a *construção mulher* vai aos poucos se desintegrando. No trabalho de Carla, porém, a mensagem é “deslocada, desconjuntada dos seus referentes habituais”, fazendo “tremor o próprio código onde se insere (a língua)”. Não há mais superfícies solenes aonde repousar o corpo e entronizar a majestade de um status, afinal:

havia somente uma cadeira para o casal
na cadeira se sentava a esposa ovulada
e se sentava a esposa menstruada
o homem na cadeira se sentava ereto havia
somente esta convenção entre o casal
que a cadeira fosse o rito regulador
da sujidade espécie de contaminação
das coisas mulher nas coisas homem⁶²

Reis de Mello chama atenção para o fato de que a “escrita sangrenta” de Carla não é, no entanto, panfletária. Em vez disso é sinestésica, pois enfatiza textura, cor, cheiro. Mas ele destaca também como o signo do sangue, exposto no livro, devém como “estratégia de abertura”.

Abertura dos significados aos quais gostaríamos de nos agarrar, mas que acabam cedendo, vazam, como se os próprios poemas fossem uma espécie de resíduo fecundante porém não fecundado de um óvulo, como se as palavras fossem de algum modo tão inúteis (frente a uma visão de ‘vida útil’ e organizada: um ‘ciclo reprodutivo’) e sobrassem, sanguinolentos, apenas alguns versos torcidos entre discretos coágulos — este vermelho que lava, que leva consigo uma certa ideia de humanidade, este sangue — não o sangue do meu sangue (...). (MELLO, 2018, n.p.)

A carne que cerceia para dar vida, afinal, também vaza. Sua selvageria é a do desperdício. O sangue que escorre do corpo feminino, como menstruação, é o sinal claro da não fecundação. O óvulo que se desperdiçou, uma afronta à natureza da fertilidade. O fluxo sanguíneo que vaza do corpo feminino é, também, resíduo da linguagem que não se viu consumida num fim específico e rigoroso, mas sim lançada ao exterior como substância íntima, líquido viscoso que sai das entranhas de um(a) e, em contato com o ar, vira uma

⁶¹ MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

⁶² "Carla Diacov: A menstruação de Valter Hugo Mãe/ 2 + 1". Revista Escamandro (digital). Publicado em 30/10/2017. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2017/10/30/carla-diacov-a-menstruacao-de-valter-hugo-mae-2-1/>. Acesso em 18 de jan. de 2018.

presença sinestésica, odorífera e vermelha, cuja interpretação simbólica passa a ser, então, sujeita à ideia de *outro*. A mulher que, disfuncional, menstrua em excesso, poderia muito bem ser o signo daquilo que atíça o que talvez seja a provocação maior do fazer artístico: sua aparente “inutilidade”, seu inquietante desperdício⁶³. Ser aquilo que vaza da casa-útero, da casa-linguagem — e mancha. Quando no entanto atada aos fluxos algo estereotipados de nossa cultura, onde algumas vozes solapam as outras, a ficção acaba obliterando a potência desse sangue que se move e se move, freneticamente, sangue-tempestade, puro sangue violento.

Da mesma forma que é possível suspeitar que as mulheres adoeçam de forma menos radical na ficção brasileira contemporânea, há de se notar que elas também parecem não parir com frequência. Há muito mais cenas de escritores em crise criativa do que de partos na literatura nacional dos últimos anos — e, no entanto, cada um de nós já esteve diretamente envolvido com ao menos um nascimento na vida; mas nem todos tivemos a oportunidade de sequer cogitar escrever um livro.

Trabalho de parto: uma experiência orgânica e simbólica contundente, um ritual ou processo que envolve transformação física, horas e horas de uma espécie de transe que, não raro, inclui dores lancinantes. Algo tão intenso que pode desencadear orgasmos, sem que haja qualquer conotação sexual explícita. Algo que costuma marcar profundamente a existência das mulheres tornadas mães. Mas algo, também, que tem sido o cerne de uma questão que ainda se revela em carne-viva no dia a dia dos hospitais e maternidades pelo país, e que tem sido ponto de um debate crucial que, só muito recentemente, vem ganhando luz no cenário da saúde pública brasileira: a forma como o protagonismo do parto foi quase que integralmente transferido da mulher para o médico. Isso ocorreu em vários lugares do mundo, mas especialmente no Brasil, que se tornou cenário de uma epidemia de cesarianas⁶⁴ e da

⁶³ E, neste instante, me lembro das palavras do Dr. Claudio, de *O ateneu*: “Originária da propensão erótica fora do amor, a arte é inútil, — inútil como o esplendor corado das pétalas sobre a fecundidade do ovário. Qual a missão das pétalas coradas?”. POMPÉIA, Raul. *O ateneu*. 16 ed., São Paulo: Ática, 1996 (Bom Livro).

⁶⁴ A esse respeito, ver o inquérito Nascer no Brasil, o mais abrangente levantamento sobre o tema no Brasil, feito pela Fiocruz e por instituições parceiras e divulgado em 2014, apontando que 52% dos partos no país ocorrem por meio de cesarianas (no setor privado esse percentual salta para 88%). A recomendação da Organização Mundial de Saúde (OMS) é de que as cesarianas não excedam 15% do total de partos. Mais informações no site do inquérito: <http://www6.ensp.fiocruz.br/nascerbrasil>.

permanência assombrosa de episódios de violência obstétrica, tão naturalizada em suas episiotomias⁶⁵ e no impedimento de que as parturientes possam escolher a posição que quiserem para parir⁶⁶.

Um dos capítulos de *Mãos de cavalo* (2012), de Daniel Galera, é dedicado a descrever um parto. Embora em terceira pessoa, é narrado, porém, pelo ponto de vista de um homem, o protagonista do livro, jovem médico que assiste, apenas como testemunha, ao desespero da mulher que urra de dor, em risco de morrer. Adri desenvolvera diabetes gestacional no fim da gravidez, tivera hipoglicemia na véspera do trabalho de parto e agora, a cada contração, o batimento do coração do bebê diminuía drasticamente. O casal chega tranquilo ao hospital, mas a situação se complica rapidamente, e a narrativa de Galera é muito eficaz em descrever o suspense e a aflição no desencadear do processo. Logo fica evidente à equipe médica que Adri terá de ser submetida a uma cesariana de emergência. Não há tempo para esperar a anestesia fazer efeito, então a mulher tem as mãos amarradas e é obrigada a suportar a tortura de ter seu abdômen rasgado pelo bisturi do cirurgião. Ela se contorce de dor, implora que acabem com aquilo, ruge “como um bicho sendo morto, as veias e tendões no pescoço retesados, os olhos revirando” (GALERA, 2012, p. 76). Não há nada que o marido-narrador possa fazer.

Estava prestes a desmaiar como qualquer maridinho de primeira viagem, pois era exatamente a isso que estava reduzido ao ver o rosto da mãe de seu filho transfigurado por um suplício que ele não tinha meios de aliviar. Temeu que ela pudesse literalmente morrer de dor, e não havia nada que pudesse fazer, pois por mais que a amasse não tinha como dividir o tormento com ela, assumir uma parte da dor. Lembrou da sua mãe, da expressão no rosto dela quando ele se machucava na infância, o desejo impossível de aplacar o sofrimento do filho. Jamais esqueceria aquela expressão. Com ela, tinha entendido muito cedo que o sofrimento físico é solitário. (GALERA, 2012, p. 76)

Também o protagonista de *Mãos de cavalo* se depara com a questão da alteridade no cerne de um processo de sofrimento físico. Ele pode aliviar, mas não alcançar — não *narrar* — a dor de um outro. O fato de que sejam escassas as cenas em que o processo de parto é narrado em minúcias na ficção brasileira, porém, pode ter muito a dizer sobre o papel que esse

⁶⁵ Episiotomia é a incisão feita com bisturi na vagina das mulheres durante o parto normal para, supostamente, facilitar a saída do bebê. A prática é corriqueira no Brasil, mas adeptos do parto humanizado dizem que não há evidências científicas que justifiquem o uso da técnica, a não ser em situações muito específicas. A episiotomia é uma violência obstétrica porque provoca muita dor não apenas durante o corte em si, mas na recuperação das mulheres, e ainda pode ter complicações.

⁶⁶ É comum no Brasil a ideia de que mulheres tenham seus filhos deitadas em macas, quando, na verdade, estudos recentes comprovam que a movimentação livre das mulheres durante o trabalho de parto colabora para o nascimento.

rito ocupa em nossa sociedade. Especialmente se levarmos em conta que, em geral, a voz que narra não é a voz de uma mulher.

Importante destacar, aliás, o desfecho da narrativa de Galera. Adri e a criança sobrevivem às complicações do parto e à violência da cirurgia. O episódio permanece gravado como um grande trauma na memória do protagonista. Quando ele o evoca, porém, a esposa — a mesma mulher que padecera sob dores excruciantes — diz que simplesmente não se lembra de nada. Talvez pelo choque, o que é perfeitamente verossímil. Não deixa de ser marcante, porém, que mesmo com uma narrativa de parto descrita sob o viés de um homem, sequer a memória da experiência possa ser representada pela personagem mulher, justo a protagonista do evento em si. E, não à toa, a mulher que tem sua depressão pós-parto descrita da seguinte forma, no começo do capítulo:

(...) tinha a impressão de que tudo que a esposa sentia e fazia nos últimos tempos era resultado dos comandos de um sofisticadíssimo software de piloto automático. A Adri estava vivendo como ele dirigia agora, em terceira e baixa rotação, a cerca de quarenta quilômetros por hora, em quase completa inconsciência do que se passava ao seu redor (...) (p. 72)

A depressão pós-parto é descrita como apatia. Inconsciência. Desinteresse. Faz lembrar a personagem de Fernando Bonassi (2015), com seu esgotamento sem motivo, sua inatividade.

Dirigindo distraído, o protagonista de *Mãos de cavalo* fantasia que sua esposa não existe, que morreu ou foi embora. Mas acaba concluindo que, de certa forma, foi como se ela de fato tivesse morrido, “mas insistisse em continuar no mundo por teimosia, à base de uma inesgotável diluição homeopática de depressão pós-parto” (p. 71). Depressão que ele acredita que tenha feito “de tudo” para aplacar, para “ajudar ela a reencontrar a inquietação de outros tempos, financiando cursos de culinária, comprando presentes e aproveitando sua condição de médico pra fornecer um estoque permanente de amostras grátis de fluoxetina 20 mg” (p. 71).

Cursos de culinária, presentes e ansiolíticos são os antídotos que o protagonista acredita eficazes para mitigar uma depressão pós-parto. Não deixa de ser uma representação verossímil: lugar-comum, opinião corriqueira em nossa cultura tão machista, consumista, hedonista, medicamentosa. O ponto é que, como enfatiza Regina Dalcastagnè (2007), os lugares de enunciação considerados “legítimos” sobre o corpo feminino ainda são ocupados predominantemente por homens, instalados em sua própria perspectiva social. A narrativa de *Mãos de cavalo* é um exemplo a ilustrar os efeitos da prevalência desse tipo de enunciação. Pois, ao lançar o olhar de um personagem masculino sobre um fenômeno como a depressão pós-parto, que opera de forma tão complexa no corpo e no universo íntimo de uma mulher,

ele acaba descrevendo-a de forma chapada, reduzida em sua vastidão, contundência e diversidade (esse tipo de depressão, afinal, manifesta-se de forma muito singular em cada uma das mulheres). Não estou criticando esse tipo de registro, claro. O olhar de um homem sobre o parto de sua mulher — e sobre seu comportamento nos meses que se seguem — é também matéria-prima legítima para o fazer literário. E Daniel Galera é um ficcionista tremendamente habilidoso, que tem criado obras instigantes, incluindo aí este *Mãos de cavalo*. Minha observação diz respeito aos apagamentos do corpo e da voz feminina quando observados de forma panorâmica, o que faz com que a ficção brasileira, em seu conjunto, perca em riqueza e complexidade.

Tomemos, como outro exemplo, uma passagem de *Descobri que estava morto* (2015), de João Paulo Cuenca. O protagonista está sendo atendido na emergência de um hospital, quando flagra a cena:

Uma maca surgiu pelos corredores trazendo um rastro de sangue pelo chão e o grito de uma mulher grávida. As pernas e os braços da mulher estavam presos e ela gritava, vertendo lágrimas sobre o inchaço das bochechas:

— Não tirem ele de mim! Ele é meu. Não tirem ele, puta que pariu, pelo amor de Deus.

Você perguntou para as enfermeiras se a grávida tinha perdido o bebê. A freira que arrancava os cacos de vidro do meu rosto respondeu:

— Antes fosse. A criança está na barriga há quase dez meses. Ela faltou a todas as cesarianas marcadas. Não quer que lhe tirem o filho. A família a trouxe dopada.

E um médico de máscara cirúrgica:

— Se ela demorar mais para parir, vai matar o bebê. Vamos ter que arrancá-lo à força. (CUENCA, 2015, p. 224)

Desta vez, a mulher que tem seu corpo transformado pela experiência de se tornar mãe não é descrita como apática, mas sim como próxima à histeria. É uma mulher que põe em risco a vida do próprio filho, e que precisa da intervenção violenta de médicos e parentes que buscam salvar a criança. Assim, ela é colocada na posição de alguém tomada por um perigoso descontrole, enquanto a família e a autoridade representada pela equipe hospitalar tratam de instaurar a ordem e a benéfica intervenção em seu corpo. Quem descreve a cena é um homem, o protagonista-narrador que tem o mesmo nome que o autor, João Paulo Cuenca, as mesmas características (escritor, morador da zona sul carioca etc) e uma grande coincidência de fatos biográficos (viagens à Europa para a apresentação de seus livros, por exemplo). Em diversas partes do livro, esse protagonista-narrador já havia manifestado, por meio de uma aura de cinismo que o acompanha (as resenhas a respeito do livro gostam de chamar “acidez”), uma maneira chapada e depreciativa de observar o comportamento feminino, como o desdém ante o choro de sua namorada, quando diz que, se ela engravidasse, pediria que fizesse um aborto. Ou na descrição de um encontro entre amigos, quando o clima descontraído e o fumo de um

baseado é interrompido pela chegada de uma amiga grávida do segundo filho, que confia, “culpada e miserável”, o mal-estar por ter deixado a filha mais velha com a babá, assumindo o desejo de voltar para casa, “como se não fosse a bebê que precisasse dela, e sim o contrário” (CUENCA, 2015, p. 98).

De novo, reitero que não estou criticando esse tipo de representação, que reflete, de fato, marcas de um imaginário que, queiramos ou não, ainda é o da sociedade brasileira. O que vale apontar é a preponderância desse tipo de perspectiva, no conjunto ficcional de nossos tempos, que apresenta a mulher em tons chapados, destituindo-a do ponto de vista narrativo sobre seu próprio corpo. O modo como as mulheres são vistas e descritas não deixa de refletir, por vezes, o julgamento que lhes é feito, mesmo que inconscientemente, com a reiteração dos estereótipos que alimentam os jogos de poder e de exclusão que persistem em nossa sociedade.

Por outro lado, exemplo do tipo de potência que advém do caráter essencialmente plural da condição feminina está na obra de Conceição Evaristo, onde também há referências ao parto. Vejamos o conto “Líbia Moirã”, de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), que narra como o impacto do processo orgânico radical que é o nascimento afeta de forma contundente a vida de uma menina. Ela não é a parturiente, tampouco o bebê. Mas é a irmã que, com pouco mais de um ano de vida, assiste ao trabalho de parto da mãe, por acaso. Esse detalhe só é revelado ao fim da narrativa, como chave para explicar o enorme medo que Líbia Moirã sente todas as noites. Desde muito criança, ela tem um pesadelo recorrente. “Sempre o mesmo: eu, perdida em algum lugar indefinido, sozinha e vendo alguma coisa grande, muito grande, querendo sair de um buraco muito pequeno” (p. 88). Líbia sabia que o movimento dessa coisa grande rompendo o buraco pequeno era exterior a si. Mas, ainda assim, lhe causava uma profunda sensação de dor, de modo que invariavelmente acordava gritando.

A frequência dos gritos noturnos transtornou a infância da personagem. Não podia dormir fora de casa e era objeto de chacota na família. Já adulta, evitou relações amorosas mais sérias. Constrangia-se ante a ideia de dividir suas “dolorosas noites” com mais alguém. Tentou o suicídio algumas vezes, buscou terapias. Só durante a festa de aniversário de 50 anos do irmão caçula é que teve a revelação. Seu trauma nascera junto ao próprio nascimento dele. A mãe entrara em trabalho de parto antes do tempo. A menina estava agarrada ao berço onde costumava dormir, no quarto dos pais, e os adultos, devido à gravidade do momento, não a perceberam. Desse modo, ela testemunhou “alguma coisa grande, muito grande, querendo sair de um buraco muito pequeno” (p. 94). Uma experiência radical, uma experiência de vida e morte.

Talvez mais inquietante ainda seja o conto “Aramides Florença” (2016), que abre o livro. A narrativa não contempla as minúcias do parto em si, mas aborda um tema em geral ausente na ficção brasileira: a violência doméstica. Uma questão que é um sério problema de saúde pública, ao pôr em risco a vida de inúmeras mulheres.

Aramides desde mocinha quisera ser mãe, mas só tomou a decisão após o casamento com o companheiro que julgava adequado, ou seja, em quem pudesse confiar. Eles viviam um casamento feliz quando descobriram a gravidez. E a gestação é descrita, também, como um período de extrema alegria. Um primeiro episódio inaugura uma série de ocorridos que iriam instaurar uma inquietação entre os dois. Ao se deitar na cama, já no trimestre final da gravidez, a mulher sente um objeto cortante sob seu corpo. Era a lâmina de barbear do marido, estranhamente esquecida no leito, e que lhe tira um filete de sangue. Três semanas depois, ela está se contemplando ao espelho quando ele se aproxima para lhe dar um abraço por trás. Está, porém, com um cigarro aceso entre os dedos, que acaba macerado e apagado em seu ventre, ferindo-a novamente.

Tudo é muito sutil. A violência não se dá a ver com nitidez. Aramides só muito “ligeiramente” sente abalar-se a confiança no marido. Logo chega a hora do nascimento. A bolsa rompe, o parto é rápido. Durante o processo, o homem assume um nervosismo que, na voz de Aramides reproduzida pela narradora do conto, parece interpretada como sinal de afeto. Já no outro dia o casal e o recém-nascido deixam a maternidade. “Sagrada a família! — o homem repetia cheio de júbilos a louvação de sua trindade: ele, a mulher e o filho” (EVARISTO, 2016, p. 15). Sua solicitude para com a mulher é tamanha que ela se esquece inteiramente dos estranhos episódios de antes do parto. Em duas semanas, porém, os dois já estão deitados quando ele lhe pergunta, olhando para o filho, “quando ela novamente seria dele, só dele” (p. 15). O mal-estar se instaura entre os dois, e cenas parecidas se repetem algumas vezes. Até que, um dia, o homem chega em casa quando Aramides está amamentando a criança. De chofre ele arranca o menino de seus braços e o joga no berço. Ela grita e o agarra pelas costas, mas ele a lança sobre a cama, rasga suas roupas. E a estupra: “em mim, o que ainda doía um pouco pela passagem de meu filho, de dor aprofundada sofri, sentindo o sangue jorrar” (p. 17). O menino, ainda com poucas semanas de vida, chora no berço ao lado. “E quando ele se levantou com o seu membro murcho e satisfeito, a escorrer o sangue que jorrava de mim, ainda murmurou entre os dentes que não me queria mais” (p. 18). Mais uma vez, o sangue da mulher se dá a ver no pênis do homem. Aqui, porém, com uma conotação bem diferente à que aparece no conto de Rubem Fonseca.

Sangue menstrual, sangue do trabalho de parto, sangue da violência. O sangue é presença constante no universo feminino. O sangue é tempestade e tudo move, move, move. Que falte sangue vazando pelo corpo feminino na ficção brasileira, e sobre sangue manchando o corpo masculino, é um ponto bastante revelador sobre a vida que açula suas páginas.

Há, no entanto, a presença desconcertante de mulheres autoras que têm chegado ao cenário artístico nacional trazendo não apenas a força de suas letras, mas também a perturbadora evocação da experiência de ter um corpo feminino. Como Adelaide Ivánova e Conceição Evaristo, como Carla Diacov e Angélica Freitas. Como Grace Passô que, instaurada no palco, acusa:

Eu sei o que você quer, eu sei bem o que você quer, você quer me aprisionar, você quer que eu seja uma mera representação de você, carne, você é patética. Você quer fechar os olhos e que então eu comece a imitar um ronco. Você me quer como uma ilustração disso que você chama de vida. Você quer rebolar e que, então, eu comece a cantar uma música insinuante. Você é pura mídia! Você me quer como um coerente espelho barato! Quer que te ajude a ser a imagem que o outro quer ver. (2018, 22-23)

E então, caminhando por entre o público, encarando as faces em expectativa na plateia, acusa que ainda tem o que gritar “pra você, sua carne pequena insuportável”. Ordena que escute: “Não! Eu não sou uma mulher andando entre corpos humanos. Eu só estou presa aqui. Eu me recuso a entrar nesse sistema, nessa ilusão. Há outras formas de vida e isso é necessário ser dito” (p. 23).

6. FILTRO SOLAR, FANTASMAS

Já que estamos falando de fluxos sanguíneos, talvez seja o momento de chamar atenção para uma epidemia que, em seus desdobramentos simbólicos, tem forte correlação com o sangue: a do vírus HIV.

Desde que a propagação de uma doença com altos índices de letalidade veio à tona, no começo dos anos 1980, nossa ficção foi sendo infiltrada aos poucos pelos vestígios da “epidemia do século”, como nomeou a reportagem de Hélio Costa no *Fantástico*, em algum domingo de 1983. Caio Fernando Abreu, ele próprio vivendo com o vírus, foi um dos autores que mais trabalharam a questão em sua obra, bem como Bernardo Carvalho, que inseriu o tema em livros como *Onze* [1995] e *As iniciais* [1999]. Herbert Daniel, autor que ainda não mereceu revisão crítica adequada, negligenciado pela academia, tem vasta produção ensaística sobre o HIV, mas também abordou o preconceito relacionado a ele no romance *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos* [1987]. O vírus da imunodeficiência humana e a síndrome decorrente da infecção — a aids, que muitos equivocadamente ainda associam àqueles que apenas têm o vírus, ou seja, aos soropositivos — também esteve presente, ainda que de modo sub-reptício, em narrativas como o próprio *Uma história de família* (1992), já citado aqui, e o conto “Os mestres”⁶⁷ (1999), de Antonio Carlos Viana. Não posso deixar de apontar, ainda, o desconcertante *A Doença, uma experiência* (1996), narrativa curta de Jean-Claude Bernardet.

No recorte temporal desta tese, há ao menos três romances nos quais o HIV tem papel importante⁶⁸. Nos três, porém, as consequências da presença do vírus, em sua dimensão orgânica, não compõem a narrativa. Em nenhum deles, trata-se de uma história narrada pelo viés de uma pessoa vivendo a experiência de ter o HIV, ou sofrendo os efeitos da aids em seu

⁶⁷ Este belo conto de Antonio Carlos Viana tem sido deixado de fora, injustamente, nas análises que enumeram narrativas sobre o HIV no Brasil. Apesar de não citar, em momento algum, o nome da síndrome ou do vírus, os detalhes do conto dão pistas incontornáveis sobre o caráter do mal-estar que assola dois professores que dividem uma casa. “Agora amanheciam amuados, o mais baixo sempre sofrendo de dores de barriga, e não era raro o mais alto encontra-lo ao cair da noite enrolado em lençóis encardidos” (1999, p. 74). A incidência de febres, as feridas que brotam pela pele, o jorro de vômito sanguinolento, a magreza cada vez maior, o receio com relação à reação da vizinhança: são vários os indícios.

⁶⁸ E há, também, ao menos dois contos: “Filho do putu”, que integra a coletânea *Angu de sangue* (2005), de Marcelino Freire, e “Três apitos”, narrativa de *Ferrugem* (2017), de Marcelo Moutinho. Essas duas histórias curtas também mereceriam uma análise crítica mais aprofundada, inclusive pelas semelhanças entre elas. Em ambas, a protagonista espera um resultado positivo para gravidez, mas o exame que dá positivo é o de HIV. Além desses dois contos, uma coletânea recente reúne poemas de dezenas de autores, abordando o tema: *Tente entender o que tento dizer* (2018), organizada por Ramon Nunes Mello.

corpo. Assim, apesar de ser um dos temas do campo saúde-doença com mais ocorrências em nossa ficção atual, é em geral exposto apenas de soslaio, sem assumir o centro do foco narrativo enquanto experiência subjetiva.

Vejamos, por exemplo, *Nossos ossos* (2013), de Marcelino Freire, que descreve a saga do dramaturgo Heleno por restituir à família o corpo de um “boy” assassinado, seu ex-amante. Em meio à descrição dos arranjos que precisa fazer para chegar a esse objetivo e das reminiscências que se infiltram em seu discurso, surgem indícios de que tenha alguma doença, como o puxão das unhas do gato a lembrá-lo de tomar os remédios (p. 24). Só à página 73, porém, é que o diagnóstico vem à tona, numa única dupla de parágrafos:

Por falar nisto, Heleno, ano retrasado, foi ao médico, depois dos exames feitos, o diagnóstico, cuidadoso, para que não houvesse pânico, o tratamento é possível, saiba, já há alguns coquetéis importados, conheço casos em que os pacientes até hoje não desenvolveram a doença, creia, existe esperança, é preciso paciência, vontade de lutar, viver, o senhor, Sr. Heleno, é portador do vírus HIV. (FREIRE, 2013, p. 73)

O parágrafo seguinte mistura, num procedimento muito típico da obra de Marcelino Freire, a memória da voz de seu pai, que lhe chama de guerreiro, a voz do médico, garantindo o sigilo do diagnóstico, e a do próprio Heleno, assegurando que fará o tratamento. O impacto do vírus em sua vida só vai reaparecer, e de forma bastante contundente, nos capítulos finais do livro. Em todo o decorrer da narrativa, sua presença é não mais que uma insinuação.

Em *Paraíso* (2014), de Tatiana Salem Levy, Ana é uma escritora que parte para um retiro na serra enquanto espera o período necessário para fazer o exame que vai atestar se contraiu ou não o HIV, após fazer sexo desprotegido. A doença em si não está presente, não comparece de fato à trama. É, apenas, espectro, ameaça que faz vibrar, em Ana, a caixa de memórias que acaba vindo à tona no decorrer da narrativa.

Outro romance onde aparece o vírus é *O tribunal da quinta-feira* (2016), de Michel Laub. A trajetória da epidemia de HIV é o fio condutor da narrativa feita em primeira pessoa por José Victor, um publicitário de 43 anos que, com o casamento em crise, apaixona-se por uma colega de trabalho de apenas 20 anos. O protagonista-narrador mantém uma amizade de décadas com Walter, outro publicitário, com quem estudara na faculdade. Uma amizade marcada pela descontração e pela ironia na troca de mensagens e de papos on-line, com direito a muita escatologia, confissões e análises politicamente incorretas de situações do dia a dia. Teca, ex-mulher de José Victor, acaba tendo acesso a algumas dessas mensagens, e, horrorizada, decide torná-las públicas. O publicitário é então alvo do tipo de julgamento moral que tem tomado de assalto as relações contemporâneas. Mas, ao lançar na internet o teor das

mensagens íntimas do ex-marido, Teca também aproveita para fazer uma revelação, desta vez direcionada apenas a José Victor. Ela fizera sexo com Walter, sem usar preservativo, algum tempo antes de se casarem. Walter tem HIV — é o que acaba, também, vindo à tona com a revelação das mensagens. Isso instaura a dúvida no narrador, e a trama se encerra com os instantes seguintes aos do resultado do exame (sem, no entanto, revelar seu teor).

Mais uma vez, não é a doença em si, não é a doença como experiência que está em foco. A presença do vírus HIV no organismo de Walter — e a hipótese de que esteja também no de José Victor — só integra a trama como ameaça, ensejo para a intriga, recorte para acusar a hipocrisia e a ambiguidade dos julgamentos morais de nossos tempos, exacerbados pelas redes sociais. Em *O tribunal da quinta-feira*, o HIV tem um papel muito mais marcante que nos outros três romances; mas é o HIV em sua face social e cultural, indício das transformações da sociedade desde que a epidemia veio à tona, nos anos 1980. Não é, de forma alguma, a literatura encenando a vivência pessoal de uma pessoa com a infecção.

Observando esses três romances, nos quais o vírus HIV parece se imiscuir apenas como uma sombra, não é difícil reparar em demais semelhanças. Ana é escritora; Heleno, dramaturgo; José Victor, publicitário. Ou seja, são todos ligados a atividades de cunho criativo. Os três integram a chamada classe média alta (embora Heleno se distinga dos outros dois por ter um passado de verdadeira miséria, e por ser um imigrante vindo do Nordeste). Pertencem à elite intelectual. Vivem no Rio ou em São Paulo. Experimentam uma *travessia*. Ana, recolhida à serra durante o tempo necessário para fazer um exame que a aflige, confronta-se com traumas do passado numa espécie de purificação que a liberta para se aventurar em novos encontros amorosos e para assumir sua própria face no romance que, há tempos, tenta terminar de escrever. Heleno empreende um reencontro com o passado enquanto cuida dos trâmites para liberar o corpo do ex-amante e efetua a viagem rumo à longínqua cidade de Poço do Boi, onde irá entregá-lo à família. José Victor livra-se, aos poucos, dos contornos hipócritas da rotina burguesa na capital paulista, a vida vigiada e julgada todo o tempo, e assume a imprevisibilidade como elemento-chave para a desejada sensação de bem-estar que parece alcançar ao fim do livro. Sua busca é, podemos dizer, por *autenticidade*. Nos três casos, o tempo da narrativa não é linear; reminiscências se infiltram, o passado é revisto. A trama serpeia por períodos distintos, alcançando até mesmo a infância dos três protagonistas.

Além disso, em todos os três, a doença parece assumir os meandros de uma relação tensa com a alteridade, ceder espaço para revelar a insígnia de uma dívida, incomunicabilidade ou hiato irreparável com relação ao *outro*. Ana, personagem de *Paraíso*,

vê-se às voltas com a maldição que uma escrava negra rogara às mulheres de sua família, ao ser castigada com uma morte violenta. Ela tenta transformar a maldição em mote para a escritura de seu romance. Mas, confrontada pela possibilidade de ter contraído o HIV, descobre-se incapaz de reconstituir a história terrível do assassinato da serva condenada. É, pois, uma autora sem “imaginação”, que fracassa ao tentar fabular tramas que não sejam baseadas em sua própria experiência. E, no entanto, presente a presença assustadora, espectral, da escrava do passado, que, rejeitada como personagem, lhe ameaça: se não escrever a sua história, o teste para o HIV dará positivo.

Com Heleno, de *Nossos ossos*, o que se dá é um exercício de *dramaturgia*. Autor de teatro, encena como ninguém; aprendeu a demonstrar serenidade e concentração, a revestir-se de uma casca de invencibilidade e força. “(...) O pensamento calmo, apreendido em toda uma vida devotada ao teatro, me afasta do horror, a realidade, pelo menos publicamente, não me fere nem me abala” (2013, p. 19). O *público* — ou seja, o *outro*, os *outros* — não é capaz de acessar o que se passa na interioridade do dramaturgo. Os *outros* são os demais personagens da história (michês e trabalhadores do necrotério e da casa funerária, porteiros e garotos de recado), mas também o pai e irmãos, o ex-namorado que o convence a migrar para São Paulo e, depois, o rejeita. Por isso, o silêncio sobre o HIV, que perdura durante todo o livro, acaba ressoando intensamente, ganhando relevo em destaque com o tom verborrágico, a prosa lírica e solta que reproduz a cadência das palavras faladas, em emaranhados de vozes que representam a dicção tão própria de Marcelino Freire. O silêncio sobre o HIV, em *Nossos ossos*, denuncia a difícil relação de Heleno com essa *outridade*. Também ele, afinal, vive o balanceio entre “não ser e ser outro”. Saiu de Sertânia, deixando para trás a infância miserável; conquistou uma carreira sólida em São Paulo, transformou-se num homem bem-sucedido, que circula por onde queira com desenvoltura. E, no entanto, não pode se desvencilhar da condição de imigrante (“São Paulo me expulsou e me acolheu assim que eu cheguei”, p. 46). Não consegue ultrapassar a rejeição de Carlos, o namorado que o convencerá a sair do Nordeste, anos atrás. Mas não consegue, também, estabelecer uma relação mais sólida com nenhuma outra pessoa: “(...) eu vivi só umas aventurinhas, falei, me acostumei a ficar quieto, na minha” (p. 47), descreve a Cícero, o amante que acaba sendo assassinado.

Em *O tribunal da quinta-feira*, a dicotomia entre público e privado, tão complexa em nossos dias, margeia a relação de José Victor com Walter, um *outro* que é, no entanto, o seu *duplo*. Aquele que é seu semelhante, mas não idêntico. “Ele tem quarenta e três anos como eu. Ele é publicitário como eu. Posso falar da família dele, de onde ele nasceu e de como nos conhecemos, das pessoas que estiveram ao redor dele e ao meu redor nas últimas quatro

décadas” (LAUB, 2016, p. 9). Não pode falar, no entanto, da experiência de ser homossexual, e de ter contraído um vírus estigmatizante como o HIV. José Victor não pode falar por Walter, aquele que tem uma história parecida com a sua, mas que está do lado de lá da sorologia; que preserva, como ele, a imagem de um homem bem-sucedido e privilegiado, mas que circula simultaneamente por um estar-à-margem, mantendo uma vida secreta de idas a saunas gay e de comportamento sexual que seria visto com escândalo se confrontado pelo olhar falsamente plural da elite cultural paulistana. Não à toa, a narrativa de *O tribunal...* recorre sempre à imbricação das duas trajetórias, a de Walter e a de José Victor, como duas veredas que se bifurcam e se reencontram, e então voltam a se bifurcar. Mas não é só com relação a Walter que a ameaça da doença lança luz aos hiatos e às torções no exercício de se haver com o *outro*, com o *diferente*. A alteridade é um tema a permear todo o romance. É, talvez, o seu cerne. Inclusive porque o HIV é um vírus que tem forte ligação com a ideia de outridade e pertencimento, intolerância e marginalização. Falaremos sobre isso, mais adiante.

Observando as três obras, percebe-se uma mudança no tipo de rastro deixado pela passagem do HIV na vida dos personagens. No passado, tanto na literatura quanto em demais representações midiáticas e artísticas, eram os sinais no corpo infectado que sugeriam, mesmo que sub-repticiamente, a presença do vírus. “(...) Sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada — agora, que cor? —, espalhadas embaixo dos pêlos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassem uma semente no escuro” (1988, p. 22), tateia o protagonista de “Linda, uma história horrível”, conto de Caio Fernando Abreu. As manchas roxas, indícios do sarcoma de Kaposi, um tipo raro de câncer, eram muito associadas aos soropositivos nos primeiros anos da epidemia.

Com o tempo, porém, a soropositividade passou a ocupar o espaço de algo virtual. Com os avanços científicos a respeito da doença e a evolução dos medicamentos usados no tratamento, pessoas infectadas pelo HIV não costumam mais trazer, na pele, os indícios do vírus (refiro-me, evidentemente, à população dos grandes centros urbanos do Brasil, pois o combate ao HIV ainda reflete, no geral, as demais desigualdades em voga no planeta). O HIV tornou-se, então, uma latência. Não mais uma sentença de morte, tampouco a perspectiva aterradora da degradação física. Mas, por outro lado, ainda representa o visgo de algo insidioso a provar um comportamento inadequado, o estigma de ter se exposto irresponsavelmente a um “comportamento de risco”.

O vírus ideológico é muito mais difícil de enfrentar que o vírus biológico, dizia Herbert Daniel, já nos anos 1980, chamando atenção para o fato de que a paranoia chegou ao

Brasil antes mesmo que a infecção em si. Nas quase quatro décadas que se seguiram à primeira notificação de HIV no país, muita coisa mudou no combate à epidemia, no tratamento e no cotidiano de quem vive com o vírus. E, no entanto, o estigma ainda parece maior e mais assustador que a experiência física da doença, como mostram os indícios em nossa ficção.

A história do enfrentamento do HIV no Brasil é feita de muitas contradições. Nosso país teve um papel muito importante no combate ao vírus, não apenas em âmbito nacional. Ao adotar uma política de distribuição gratuita de medicamentos, em meados dos anos 1990, revolucionou o tratamento e ajudou a reduzir a velocidade de disseminação da epidemia mundial. Foi o primeiro país em desenvolvimento (e o terceiro no mundo todo) a instituir a terapia antirretroviral (à época, o chamado “coquetel”, que hoje pode ser resumido num único comprimido diário), em larga escala e a custo zero para os pacientes. Em 2001 e 2005, enfrentou companhias farmacêuticas para quebrar patentes, obtendo medicamentos antirretrovirais por um preço mais baixo. Em linhas gerais, entre os anos 1990 e começo dos 2000, a resposta brasileira ao vírus foi sendo construída com base nos princípios éticos e políticos dos direitos humanos, num conjunto de ações considerado pioneiro. Isso só foi possível, provavelmente, porque o aparecimento da epidemia por aqui ocorreu no mesmo momento em que se estava discutindo a criação do Sistema Único de Saúde, o SUS, ou seja, na época da chamada Reforma Sanitária, que teve como norte a busca pelo acesso universal e integral à saúde. Uma história que não parece amplamente conhecida pela própria população brasileira, mas que tem tido reconhecimento mundial. Num show de 2017, o vocalista da banda irlandesa U2, Bono Vox, dirigiu-se ao público de milhares de pessoas no estádio do Morumbi para agradecer “ao povo brasileiro”: “Na luta contra o HIV e a aids, este país mostrou ao mundo o que fazer: como tratar as pessoas com dignidade. Vocês, brasileiros, conseguiram que os medicamentos que todo mundo dizia que eram muito caros para as vidas comuns se tornassem disponíveis para toda a população”⁶⁹.

Ao mesmo tempo, todo o pioneirismo do país, na prevenção e no tratamento de pessoas com o vírus, tem disputado espaço permanentemente com o poder de forças conservadoras, que evocam moralismos típicos de nossa cultura enquanto minam iniciativas

⁶⁹ A transcrição da fala do cantor foi extraída de: VERAS, Luciana. A vida com HIV [reportagem]. *Revista Continente*. Pernambuco, edição digital. Publicada em 30 de novembro de 2017. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/204/a-vida-com-hiv>. Acesso em 20 de jan. de 2018.

mais plurais na resposta à infecção. O descalabro deste ideário é tão grande que no clássico ensaio de Susan Sontag sobre a aids, de 1989, ela evoca a fala de dois religiosos brasileiros para ilustrar a exploração moralista da doença: os então cardeais-arcebispos de Brasília e do Rio de Janeiro, d. José Falcão e d. Eugênio Sales, para quem a aids seria, respectivamente, “consequência da decadência moral” e um “castigo de Deus”, uma “vingança da natureza”. Três décadas depois, esse tipo de discurso, que nunca foi de todo abandonado, ganha novo vigor com a guinada conservadora que se lançou sobre o país. Pouco antes de assumir o ministério da Saúde, Luiz Henrique Mandetta afirmou ter ressalvas quanto à condução que o Brasil faz de ações contra o HIV. Acusando uma “banalização da doença”, defendeu que conversas sobre sexualidade, como aquelas envolvendo métodos de proteção contra doenças sexualmente transmissíveis, devem ser abordadas pelas famílias, e não pela escola ou pelo governo⁷⁰. Jair Bolsonaro, algum tempo antes de ser candidato à presidência, teve postura ainda mais radical. Em 2010, afirmou ao extinto programa de TV CQC, da Band, que discordava dos moldes brasileiros de combate ao HIV, com o acesso gratuito aos medicamentos. “Uma pessoa que vive na vida mundana depois vai querer cobrar do poder público um tratamento que é caro”, criticou. “Se não se cuidou, o problema é deles”, disse à repórter Monica Iozzi⁷¹.

A pressão dos grupos conservadores, nos últimos anos, fez com que o Ministério da Saúde cancelasse campanhas e mudasse o foco de sua atuação na prevenção do HIV, censurando peças com abordagem mais direta às prostitutas e ao público LGBTTT⁷². O resultado disso, segundo profissionais de saúde pública e especialistas da área, já pode ser visto na piora de alguns índices referentes à epidemia, como o aumento no percentual do vírus entre jovens.

É justamente o caráter contraditório dos discursos, nos espaços de enunciação da elite cultural do país, que emerge como a força motriz de *O tribunal da quinta-feira*. Não que seus personagens se assemelhem aos políticos conservadores que, no Brasil contemporâneo,

⁷⁰ CISCATI, Rafael. Desafio para novo governo, políticas de combate ao HIV preocupam especialistas. *O Globo*, versão on-line. Notícia publicada em 25/11/2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/desafio-para-novo-governo-politicas-de-combate-ao-hiv-preocupam-especialistas-23258763>. Acesso em 20 de jan. de 2018.

⁷¹ O vídeo da reportagem está disponível em: <https://youtu.be/eLoypRiD35E>.

⁷² Uma abrangente narrativa do tipo de censura pela qual vêm passando as campanhas públicas de prevenção ao HIV pode ser encontrada em artigo de Dirceu Greco: GRECO, Dirceu Bartolomeu. Trinta anos de enfrentamento à epidemia da Aids no Brasil, 1985-2015. *Ciênc. saúde coletiva* [online]. 2016, vol.21, n.5 [cited 2019-01-27], p.1553-1564. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232016000501553&lng=en&nrm=iso. ISSN 1413-8123. <http://dx.doi.org/10.1590/1413-81232015215.04402016>.

recorrem ao Evangelho para estimular costumes opressores e discriminatórios. Longe disso. Os personagens de Laub são progressistas, cultos, conscientes de seus privilégios. O que, no entanto, não os torna menos rígidos quando confrontados com situações que põem à prova sua capacidade de observar, de forma complexa, posturas e opiniões diferentes das suas.

Teca, a ex-mulher de José Victor, é talvez a personagem que melhor ilustre essa contradição. Arquiteta, filha de pais também arquitetos, cultivava em seu apartamento de solteira uma estante de livros de “curadoria atenta, os clássicos da área dela e também de arte e fotografia, alguns (...) em francês, outros em inglês, alguma ficção, alguns volumes de quadrinhos, tudo convenientemente arrumado e convenientemente bagunçado para repararmos que a dona da casa usa e conhece o que está ali” (2016, p. 20). É alguém que “não riria de cenas de cambalhotas ou tortas na cara” (p. 22). Que “tem uma vitrola dessas que voltaram à moda e tocam MPB vagamente irônica em volume baixo” (p. 35). A família de Teca tem uma chácara no Litoral Norte paulista, uma propriedade confortável onde gostam de receber amigos, e onde os próprios donos preparam o suco de melancia, beterraba e gengibre que servem aos hóspedes. Há toda uma “pornografia da virtude” (p. 36), como nomeia o narrador:

Na casa de praia do sr. Teco pai e da sra. Teca mãe todos fazem a própria cama e recolhem a própria louça, e tudo é muito despojado porque a família e seus amigos estão conscientes de que nasceram privilegiados num país de profundas fraturas sociais, onde se deve promover a cidadania e encontrar maneiras menos predatórias de lidar com recursos escassos, e o urbanismo, a educação, a cultura e a arte são veículos para legar um mundo melhor para os nossos filhos, e como eu poderia explicar para uma pessoa que fala assim e pensa assim e tem um modo assim de vida a graça de uma piada sobre merda, sangue e morte? (p. 21)

“Pornografia da virtude”. A exploração vulgar, obscena, de um rol de supostos atributos que se atrela aos avatares da vida contemporânea, em sua busca compulsiva pela exposição pública do espaço privado, pela “estetização do eu”, pela construção de uma imagem individual que se adeque, ou, melhor dizendo, se sujeite, às “normas” de uma comunidade — no caso, à de certa elite intelectual paulistana, supostamente alinhada às ideologias de esquerda e, no entanto, imersas num tipo de ensimesmação que identifica como desvio qualquer comportamento que julgue ameaçador para a sua própria sustentabilidade. Talvez seja essa uma definição possível, criada a partir do que parece desenhar a narrativa de Laub.

Ante uma revisão da abordagem foucaultiana da biopolítica, o filósofo italiano Roberto Esposito cunhou a ideia de “paradigma imunitário” para se referir à “proteção negativa da vida” que viceja sob a forma de “imunidade” a reger o pensamento político

moderno (ESPOSITO, 2010). Ele associa os conceitos de *communitas* e de *immunitas*, ou seja, comunidade e imunidade. No caso do primeiro, temos a imposição de uma dívida, uma obrigação ou um dever com relação ao outro. A comunidade seria o lugar de um compromisso com esse “outro”, baseado não na estabilidade da posse ou em uma comunhão na identificação, mas sim numa cumplicidade pela anulação da própria subjetividade, num tipo de pacto que impede a realização plena dos indivíduos. Wander Melo Miranda resume assim o conceito de Esposito:

A comunidade se torna o espaço do impróprio na medida em que a contínua exposição à alteridade caracteriza uma modalidade de convivência em que os sujeitos coincidem com a própria falta de identidade. Portanto, a comunidade não é apenas o contato com a diferença representada pela alteridade, mas a expressão de que os indivíduos são constituídos e contaminados subjetivamente pela figura do outro, o que desestabiliza as fronteiras que garantem a coesão identitária e subjetiva dos sujeitos. (MIRANDA, 2018, n.p.)

Já a imunidade “confere ao sujeito, tanto individual quanto coletivo, um domínio do próprio que é capaz de proteger sua identidade do risco e do perigo representados pelo contato com o outro” (MIRANDA, 2018, n.p.). Mas não sem consequências, claro. A imunidade interrompe o sistema de reciprocidade, isenta da dívida as existências individuais. Porém, à semelhança do que ocorre em nosso corpo quando imunizado por alguma vacina, o sistema imunitário enquanto política e modo de vida em grupo introjeta a modalidade negativa do próprio oposto. O corpo se torna resistente e imune não pela ausência do agente patológico que poderia destruí-lo, mas sim pela inclusão deste próprio agente, agora elemento “anulado” e “excluído”, no corpo em questão. Imunizamo-nos contra o perigo de sermos destruídos pela dinâmica da comunidade, mas a violência é exatamente o que retorna dos procedimentos imunitários. Há um caráter paradoxal, aqui. A proteção implica a “normalização”, a normatização da vida. É a violência (inclusive a da exclusão) que sustenta os aparatos da lei que nos protegem. Buscamos nos tornar imunes para proteger as subjetividades da ameaça inerente ao pacto da comunidade, mas, para isso, acabamos instituindo uma espécie de sujeição a um ordenamento que é ao mesmo tempo jurídico e político — e, ousado dizer, também cultural. Assim, na busca por proteger a vida — imuniza-la —, criam-se dispositivos de poder e de saber que desempenham um papel de contenção na própria potência vital, votada em expandir-se ilimitadamente (ESPOSITO, 2010, p. 76). Ao buscar o horizonte da segurança imunitária, a experiência do homem moderno (e também a do contemporâneo) procura um refúgio de vida nas mesmas potências que impedem o seu desenvolvimento (p. 88).

“Use filtro solar”, repete o slogan de autoajuda que retorna em várias partes da narrativa de *O tribunal da quinta-feira*. Ante o risco, e a paranoia dele derivada, a vigilância surge sob formatação estética e de consumo. “História e natureza, vida e política, entrelaçam-se, solicitam-se, violentam-se segundo um ritmo que faz duma ao mesmo tempo matriz e resultado provisório da outra” (ESPOSITO, 2010, p. 53). José Victor é condenado pela arena inquisitorial da vigilância contemporânea por ter, dentre outras coisas, traído a mulher com uma jovem de 20 anos. José Victor tem um corpo desejan-te a conter, um ímpeto de vida que por vezes tenta burlar a contenção imunitária ao seu redor:

Seria pior dizer que comecei a me apaixonar por Dani (...) quando abri os olhos e me espreguicei no mesmo motel da primeira noite, e Dani já estava acordada e virou de costas e eu senti a textura duas décadas mais firme que a minha? Há momentos em que entramos em comunhão com a beleza indiferente do universo, e além do sol e da lua há as marés, as plantas e o reino mineral, meu corpo feito de células e nervos cuja atividade independe de história, cultura e vontade, e seria vulgar eu me limitar a uma explicação tão pouco transcendente? Há momentos em que o sangue se limita a irrigar os vasos do aparelho reprodutor masculino. E o aparelho reprodutor masculino se limita a cumprir sua função mais uma vez. (LAUB, 2016, p. 49)

O tribunal da quinta-feira é menos um livro sobre o HIV do que um livro sobre a paranoia e o medo, sobre a *vigilância quanto à contenção*, digamos assim. E é, por isso, um livro também sobre a alteridade, esse conceito especialmente caro se observado pelo prisma da epidemia de HIV. Já no fim dos anos 1980, Susan Sontag (1989) pontuava como a ameaça da aids não apenas reforçou a visão moralista da sexualidade, como também fortalece ainda mais a cultura do interesse próprio, geralmente elogiada com o nome de “individualismo”. “O isolamento individual agora recebe mais um estímulo, pois passa a ser considerado como simples medida de prudência” (SONTAG, 1989, n.p.).

Sontag também indicava como, naqueles tempos, a aids causava terror não apenas por ser letal, mas por deixar, como as doenças assustadoras de outras épocas, marcas “desumanizadoras”. A transformação física, sobretudo quando atinge o rosto, em direção à ideia de uma morte sofrida, é o que mais provoca repulsa ao imaginário coletivo, com relação às doenças metaforizadas.

Ocorre que, trinta anos depois do ensaio de Sontag, o HIV não provoca mais marcas físicas explícitas. Não no grupo social de Walter e José Victor, não entre os soropositivos da elite paulistana. E, no entanto, a ameaça está lá, latente. A ideia de que a aids vem castigar comportamentos divergentes e a exploração moralista da doença atravessam todo o romance, mostrando como muitas coisas mudaram quanto ao HIV, desde o começo dos anos 1980, mas o essencial, no que diz respeito à sua estigmatização, permanece semelhante. Bem como a

associação entre sexualidade e moral, comportamento e risco, contato com o outro e estatística.

Lauro Corona morreu em 1989. Freddie Mercury morreu em 1991. Em pleno Vietnã da Geração Seguinte, ficou difícil não pensar nesse jogo estatístico — a porcentagem de material orgânico que pode passar por um furo na camisinha, as chances de alguém levantar da cama e ir até a pia lavar uma superfície do próprio lacerada por um ato que pode ser esquecido em duas horas ou nunca mais. (LAUB, 2016, p. 14)

O HIV, talvez mais do que outros agentes patológicos, expõe as dimensões renovadas, contemporâneas, desse inevitável enlace entre doença e alteridade. Entre doença, alteridade e narrativa. Alteridade implica risco — um risco que, enquanto sensação, pode parecer maior hoje do que ontem, se levarmos em conta que as marcas do HIV não estão mais gravadas na pele. Narrar implica riscos — a alteridade espreita, mas não se revela em sua inteireza. Também uma narrativa tenta conter a alteridade: a detém em sua forma, a restringe a uma representação que será, sempre, marcada pela impossibilidade de alcançá-la plenamente. Os discursos sobre o HIV, as narrativas sobre a aids compõem tanto a experiência da infecção quanto os sintomas das doenças oportunistas que tomam o corpo infectado. Mas as manchas roxas, as pústulas, a atrofia dos músculos, os dilaceramentos da infecção não se dão a ver. Estamos imunes a esse tipo de obscenidades. A comunidade protege, imuniza, constrói muros, concretos ou simbólicos, para isolar a identidade e a diversidade dos que vivem sob sua égide, ao mesmo tempo em que impede que a potência de vida, com seus desvios e impulsos rizomáticos, com sua originalidade, se espraie, selvagem e errática. O vírus, latente e insidioso, torna-se então ele próprio metáfora do que se passa em subjetividades inibidas, que não se dão a ver. E que parecem tão difíceis de narrar.

O narrador José Victor conhece suas próprias limitações. E, no entanto, recorre à imaginação para tecer uma narrativa sobre a vivência de alguém que não é e nunca será a sua própria experiência. É o que ocorre, por exemplo, ao tentar contar o episódio do espancamento de uma travesti, que ocorrera durante a adolescência de Walter, na cidade de interior onde morava. Walter e os amigos, todos filhos da elite local, visitaram “o travesti que tinha as bochechas deformadas de silicone” (LAUB, 2016, p. 11). A travesti os recebeu, dançou imitando a Cyndi Lauper, tirou a blusa e, quando abaixou a calcinha, os amigos de Walter a seguraram e a espancaram brutalmente. A surra se torna, para Walter, um trauma. Muitos anos depois, ele visita a travesti no hospital. Está morrendo, com aids. Sua fala em direção a Walter, descontraída e irônica, é contundente:

E você tem tão pouco tempo, meu bem, por mais que tente negar. Nós nascemos condenados a isso. Não pense que você vai escapar. Não pense que o seu futuro

também não é uma cama de hospital, o travesti disse para Walter, então deixa eu oferecer o cardápio para quando esse dia chegar. Temos doenças oportunistas passadas por gatos e doenças oportunistas transmitidas por pombos. Falência das córneas ou falência do cérebro. Um tumor que desfigura o rosto ou um tumor interno que causa uma dor horrível. Enterros com as honras de filho de fazendeiro ou numa vala comum como indigente. O que o senhor freguês vai querer? Ah, vai. É só uma piadinha, coração. (p. 63)

Em *Diário da queda* (2011), talvez o romance mais conhecido de Laub, também há um evento traumático da adolescência, de moldes muito semelhantes ao episódio da travesti. Um grupo de garotos do colégio machuca seriamente um colega. Os meninos estudam num colégio judeu de elite; o colega que acaba machucado é bolsista, filho de uma família pobre e, logo, o *diferente*. Em seu aniversário de 13 anos, os colegas decidem encenar uma brincadeira típica das festas de Bar Mitzvah, quando o aniversariante é lançado treze vezes ao alto, pelos amigos reunidos em círculo. Ocorre que, desta vez, há um acordo prévio entre os garotos, um trote perverso. No décimo terceiro impulso, a roda se abre, o grupo não respalda o corpo que retorna em direção ao chão, e o aniversariante se estatela, ferindo-se. Como na surra da travesti, em *O tribunal...*, aqui o que assume relevo é também a brutalidade cega, a semente de um ódio ante o *outro* que ganha viço na aparente proteção do grupo, da coletividade, da condição social. E, ao mesmo tempo, pulsa a pergunta: como narrar, também, esse *outro*? Os personagens bem-nascidos, que constroem subjetividades estereotipadas, com suas bibliotecas ao mesmo tempo arrumadas e bagunçadas. Personagens em muito semelhantes, afinal, aos narradores da ficção brasileira contemporânea.

“Gosto do que sou? Consigo pensar como outro?”, indaga José Victor à imagem de si mesmo aos 15 anos, num exercício especulativo-inventivo. “Esse tipo de pergunta é mais comum na sua idade do que aos quarenta e três”, arremata. Esse tipo de pergunta, porém, parece guiar toda a obra de Laub.

Sua forma de lidar com as fissuras que elas revelam, com o tipo de violência insidiosa que retorna de uma busca por *imunidade*, é elaborar uma narrativa que — como na procura por explicações pelo desejo de José Victor em sua namorada de 20 anos, ou na fala da travesti que engendra ironia à beira da morte — não parece interessada em encontrar nenhuma transcendência. Seus livros têm esse *efeito de real* que faz com que nós leitores em geral reconheçamos sem nenhuma dificuldade os cenários e situações, os tipos humanos, estereótipos, contradições e impasses. Não à toa, um procedimento marcante tanto em *O tribunal...* quanto em *Diário da queda* é o uso de listagens, um tipo de organização textual que reforça o caráter descontraído do texto, a sua falta de transcendência. Ao mesmo tempo, o uso de listagens também pode denunciar o tom burocrático que se imiscui na linguagem, os

modelos já naturalizados de reduzir e simplificar os conflitos no interior da vida em comum — as normas, afinal, displicentemente organizadas.

Outro ponto a reforçar esse *feito de real* que, de tão nítido, acaba fazendo irromper o incômodo de uma objetividade afrontosa, é a forma como seus narradores descrevem doenças, sempre num tom algo distante, dominado pela clareza de descrições técnicas. Em *O tribunal...*, logo nas primeiras páginas, o narrador enumera as muitas doenças de que se lembra ter tido: “Uma lista, talvez dos germes, bactérias, fungos, vermes e protozoários que estiveram e estão neste corpo de quarenta e três anos” (2016, p. 8). Em *Diário da queda*, o protagonista descreve assim o Alzheimer, doença que acomete o seu pai:

O Alzheimer é uma doença cujos mecanismos não são totalmente conhecidos. Sabe-se que duas proteínas têm ligação com o seu aparecimento, a tau e a beta-amiloide, responsáveis pela estrutura celular e pelo transporte de gordura para o núcleo das células. Nos doentes elas se depositam ao redor e no interior dos neurônios, o que os sufoca. A idade é um dos fatores de risco, e um estilo de vida saudável associado a atividades intelectuais específicas pode adiar a evolução inicial. (LAUB, 2011, n.p.)

Os narradores de Laub não se abrem a hesitações, não há experimentalismos no uso da linguagem. Mas há, por outro lado, o ritmo fragmentado, o texto de superfície quebrada em pequenos pedaços que é uma marca tão própria do autor. E há, também, a experiência íntima, narrada de forma objetiva, deixando-se infiltrar por outra narrativa de referência que diz respeito à violência em âmbito mais global, à forma como as sociedades encaram situações-limite ligadas muito intimamente à ideia de alteridade, como o genocídio nazista (tema que perpassa *Diário da queda*) ou a epidemia de HIV.

Trata-se de uma violência que persiste, afinal, como o vírus que provoca a aids, pulsando como uma *latência*. Uma violência que é, também, herança. Está latente na cruzada condenatória que Teca empreende, como vingança, destruindo a reputação de José Victor; está latente nos discursos políticos preconceituosos sobre o HIV, no Brasil de hoje, ecos que ressoam desde o medo das “classes perigosas” na virada do século XIX para o XX. É o tom de familiaridade e de falta de transcendência, a narrativa acolhedora de Laub quem acaba sendo um instrumento capaz de denunciar essa latência, justamente porque sua fluidez, assumindo uma dicção de tons confortavelmente homogêneos, tramando seu espaço no porto seguro do corriqueiro e, ao mesmo tempo, exibindo uma memória estilhaçada sua e dos outros, desenha com nitidez o privilegiado lugar de enunciação em que se acomoda o próprio narrador — e que é, em geral, também o nosso, o de seus leitores.

“Sou aidético privilegiado”, declara o narrador de *A doença*, uma experiência (1996), obra de Jean-Claude Bernardet no limiar entre relato autobiográfico e ficção. “O que vivo, tento viver, como seria possível para aquele que saiu do seu bairro periférico apenas com o

dinheiro da passagem para ir ao hospital e, na volta, encontrou suas roupas queimadas pela família para evitar o contágio?” (p. 34). É uma pergunta que soa como um desafio, até hoje, para a ficção brasileira.

Além das semelhanças que já apontei, *Paraíso* e *Nossos ossos* têm em comum a presença de espectros, corpos do passado que exigem um trabalho de escavação ou de exumação, e que interagem com os corpos vivos do presente.

No livro de Tatiana Salem Levy, o corpo em questão é o da escrava negra que engravidara do barão de uma fazenda de café em Vassouras, no século XIX. O homem é antepassado de Ana, protagonista do romance. Ao descobrir a traição do marido, a senhora enciumada ordena que a escrava seja enterrada viva. Mas, antes de ser jogada na cova, a negra, que havia sido sacerdotisa e princesa em sua tribo africana, lança uma maldição: durante cinco gerações, as mulheres da família rica seriam infelizes no amor. Ana pertence à quinta geração.

Diferentemente de suas obras anteriores, *Paraíso*, o terceiro romance da autora, não teve boa repercussão crítica. “Um começo espetacular, num romance fraco, com vários problemas, que termina péssimo”⁷³, cravou Luís Augusto Fisher, em resenha para a *Folha de S.Paulo*. “Um romance bastante problemático”⁷⁴, descreveu Moacir Amâncio, para o *Estado de S.Paulo*.

Para além dos problemas técnicos e da inconsistência da trama, nos interessa aqui, porém, o quanto *Paraíso* reflete, de forma exacerbada, os cacoetes que costumam revelar, por sua vez, os efeitos da homogeneidade preponderante entre narradores, protagonistas e autores da ficção brasileira contemporânea, bem como suas dificuldades em lidar com a ideia de alteridade.

Ana, uma escritora brasileira, bem-nascida, refugia-se no sítio de uma amiga. Ela precisa esperar alguns dias para fazer o terceiro exame, a prova final que atestará se não foi, de fato, infectada pelo vírus HIV. Enquanto espera, tenta se concentrar em escrever um

⁷³ FISCHER, Luís Augusto. "Tatiana Salem Levy erra a mão em livro de poucos elementos". *Folha de S.Paulo*. Ilustrada. 17/01/2015. Versão on-line. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1576169-tatiana-salem-levy-erra-a-mao-em-livro-de-poucos-elementos.shtml>. Acesso em 15 de fev. de 2018.

⁷⁴ AMANCIO, Moacir. "Novo livro de Tatiana Salem Levy traz temas previsíveis". *O Estado de S.Paulo*. Cultura. 24/01/2015. Versão on-line. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,analise-novo-livro-de-tatiana-salem-levy-traz-temas-previsiveis,1623985>. Acesso em 15 de fev. de 2018.

romance histórico, que tem como mote justamente a condenação e a maldição da escrava africana. Acredita, afinal, que, “se conseguisse decifrar os mistérios que envolviam o passado, ficaria livre das palavras proféticas da sacerdotisa” (LEVY, 2014, p. 12). Para isso, tempos antes, já buscara livros sobre o ciclo do café, percorrera Vassouras e arredores, decepcionara-se ao saber que a antiga fazenda não existia mais. “Os rastros eram poucos, seria quase impossível alcançar a escrava. Acabara desistindo, mas de alguma forma sentia que os fantasmas não haviam partido” (LEVY, 2014, p. 13). Já se percebe, aí, indício de um dos problemas do livro. A protagonista escritora quer “alcançar” a escrava buscando seu rastro justamente no espaço do dominador, seguindo os fios — os livros, a cidade onde fora explorada, as marcas da fazenda — deixados de forma unilateral. A subjetividade violentada da mulher negra acaba solapada de antemão, sob um escrutínio autorreferente. A voz dessa mulher-outra, o que se supõe que Ana esteja buscando (embora isso não fique de todo claro, devido inclusive às deficiências do livro), é procurada justamente em seu lugar de não pertencimento, pelo viés de seu martírio, e não de sua identidade.

Mas logo Ana desiste de sua busca. E é a ameaça do HIV que a convence a retomar a escritura do romance, porque credita à maldição da escrava a possibilidade de ter contraído o vírus. Desse modo, Ana atribui ao HIV o caráter de condenação, castigo, obra de feitiçaria. É a metáfora da doença em sua versão mais simplória. Ter em seu corpo o HIV significaria para ela, logo, “ser infeliz no amor”; uma visão estigmatizada e que não é, em momento algum, alvo de problematização. Nos dias em que permanece enjoada, sofrendo os efeitos colaterais dos medicamentos que tomara nas horas seguintes à relação sexual, “foi notando cada vez mais a presença da escrava. Ouvia seu berro antes de ser coberta pela terra, exigindo conta a minha história” (LEVY, 2014, p. 13).

Então se desdobra um dos muitos clichês do livro. A jovem protagonista acredita que escrever pode ser não apenas terapêutico, arrefecendo sua aflição ante a espera pelo exame, mas também uma forma de redimir a escrava e a si própria, como herdeira simbólica da sinhá e da maldição. A escrita de Ana, ao dar visibilidade à história terrível da escrava, salvaria a si própria de outra história terrível: a de ter contraído o vírus HIV. Um raciocínio não apenas esquemático e ingênuo, como também prepotente. Um tipo de lógica que atribui à escrita um caráter de redenção, enquanto atrela a doença (neste caso, aliás, apenas o vírus, que não necessariamente pode evoluir para a aids) a um quadro de horror. E aqui, vale dizer: tipos ingênuos e prepotentes podem ser ótimos personagens, servindo a obras excelentes. O que está em questão é o fato de que a narrativa em si acaba simplificando a própria personagem, naturalizando clichês e preconceitos, sem, por meio de demais elementos que poderiam servir

à ficção, trabalhá-los de forma complexa. Também não me interessa, de modo algum, tecer qualquer juízo de valor sobre o romance. Nosso ponto, aqui, é o quanto as relações entre escrita e doença, fazer literário e engajamento político são representadas de forma ingênua, reproduzindo algumas das contradições que contaminam, historicamente, os discursos da elite em nosso país.

Em seu exílio na serra, enquanto é servida por Rosa, a funcionária doméstica que trabalha para a dona do sítio, Ana recobra-se “da certeza de que precisava dar voz a quem fora silenciado” (p. 20). “Queria que a literatura salvasse, não apenas a si e às mulheres da sua família, mas também àquela princesa” (p. 21). “E foi assim, com raiva da escrava e a sua própria raiva, que Ana escreveu” (p. 21).

É Ana, a descendente branca da sinhá que escraviza e mata, quem pode *dar voz* à presença espectral da escrava negra. Em seu auto centramento — que, em análise sobre o romance, Anne Caroline Quiangala chama de “performance de branquitude” (2016) — a protagonista de *Paraíso* acaba construindo “imagens ausentes do Outro”. Reproduzindo, inconscientemente, a lógica de dominação colonialista. O espectro da escrava negra, afinal, só é autorizado a falar se por intermédio da protagonista branca (e o nariz “comprido” e o cabelo de Ana, descrito como “tão liso”, não deixam dúvidas de sua não negritude).

O olhar branco que Ana performa tem desejo de domesticar/homogeneizar o seu oposto a ponto de encenar a história duma escravizada, em primeira pessoa, (blackface)⁷⁵ sem a consciência do horror que marca sua visão (branca/cega) do Outro: desejo, interesse e poder de enunciar um lugar (usurpar) e, assim, reafirmar o seu próprio triunfo enquanto categoria política. *Voyeurismo da catástrofe* [grifo da autora]. (QUIANGALA, 2016)

Ana acredita que sua literatura teria o poder de “salvar” a escrava tornada espectro. Mas também acaba comparando o seu medo diante de um diagnóstico positivo para o HIV ao horror vivido por uma mulher negra que foi sequestrada em seu país, torturada numa longa viagem pelo Atlântico, escravizada, violentada sucessivamente pelo seu senhor (e aqui, vale ressaltar, a narrativa sugere que tenha havido uma espécie de romance, e não uma série contínua de estupros, como sabemos que era corriqueiro, naquela época), enterrada viva, trazida de novo à superfície, mutilada com o corte de sua língua e enterrada novamente, enquanto vê seu filho, ainda uma criança de colo, testemunhar o crime. A raiva de Ana, por

⁷⁵ Blackface seria “uma performance de negritude encenada por indivíduo branco que tanto assimila o lugar do outro e mina sua voz, como simula a inclusão” (QUIANGALA, 2016).

ter sido posta em risco numa relação sexual com um soropositivo⁷⁶, acaba situada de forma proporcional à da escrava negra que vivenciou todos esses suplícios, inimagináveis para qualquer um de nós. E, em seu livro em gestação, no livro que se desdobra dentro do livro, a escritora-personagem dá muito mais ênfase às minúcias da tortura sofrida pela escrava (a língua arrancada a sangue frio e servida no jantar do barão da fazenda, por exemplo) do que aos demais elementos que poderiam compor a subjetividade da mulher escravizada. Faz lembrar Lenita, de *A carne*, que espia por entre as frestas da senzala o açoite de um escravo negro, e se regozija. Voyeurismo da catástrofe, afinal.

Para completar, enquanto se debate na produção de seu romance, a protagonista de *Paraíso* cultiva um tipo de relação com Rosa, a empregada do sítio, que traz em si, naturalizados, muitos traços herdados da lógica colonialista e racista do século XIX. É ela, afinal, a empregada de “rosto mulato”, que está sempre disponível para servir Ana; a escritora, porém, frequentemente tenta se desvencilhar dos diálogos com a funcionária, evitando possíveis “desabafos”. Mas, ao perceber que a mulher sofre violência doméstica, sendo espancada pelo ex-marido, Ana toma uma atitude enérgica. A jovem protagonista é então descrita como a figura de uma justiceira, “ordenando [grifo meu] com a voz muito doce” (LEVY, 2014, p. 121) a sequência de atos que a empregada deve cumprir. Ana leva Rosa a uma delegacia. Mas sem consultá-la. Rosa não quer denunciar o autor da violência. Ana tenta “ser didática”. Rosa “só chorava e quando dizia alguma coisa era não” (p. 122). Mais uma vez, é a mulher herdeira da sinhá do ciclo de café, em sua “performance de branquitude”, quem busca usurpar o direito de falar — e de calar — de uma mulher negra. Que tenta ser *didática*, sem atinar para o movimento de subalternização que empreende com isso.

Por vezes, o romance de Levy parece que vai engendrar algum tipo de problematização quanto à relação do escritor com essas escritas da alteridade, sobre seu papel político e a impossibilidade de ser neutro, afinal. Esse esboço de exercício crítico, porém, não vai além de algumas linhas, de um ensaio para algo que não avança. É o que ocorre, por exemplo, numa das “aparições” da escrava morta, dentro de um pesadelo de Ana:

Ouviu com nitidez a sua voz grave. Falava em iorubá, e Ana entendia. Afirmava que escrever sobre a escravidão era mais importante do que contar a história de uma escritora e um artista numa casa de campo. Ela não podia continuar presa ao próprio umbigo. Precisava falar do outro, da formação do Brasil, dos anos que se seguiram à decadência do café, das ditaduras, das revoluções. A história do país era mais

⁷⁶ Ao longo da narrativa, algumas tragédias pessoais se acrescentam à biografia de Ana, tais como o assédio do padrasto, no passado, e o estupro de sua mãe, sugerindo que sua raiva não advém somente da possibilidade de ter HIV. Não é, porém, nada semelhante aos suplícios da escrava.

importante do que a sua intimidade. O drama da escrava era mais urgente do que o seu. (p. 143)

Seja como for, nas últimas páginas do livro a voz da escrava se apaga definitivamente. E surge um novo “fantasma”: o HIV, nomeado, agora, desta forma. A cena final mostra o novo amante de Ana, um artista que também está recluso no sítio, pedindo que ela não vá embora. A protagonista de *Paraíso* também não quer ir, mas enumera os motivos para sua partida: “(...) Precisava fazer o teste. Ter a certeza de que poderia respirar aliviada, matar o fantasma da doença, se livrar da escrava e rir de si mesma” (p. 174). A mesma escrava a quem ela “queria dar voz”, agora é de quem “quer se livrar”. Seu caráter espectral, fantasmagórico, transfere-se para a possibilidade do HIV. Para que possa se sentir apta a viver uma nova relação amorosa, acredita que precisa “matar o fantasma da doença”. E, eliminando os espectros de um e de outro — do HIV e da escrava, ou seja, de todos esses *outros* — vai enfim se entregar ao riso, um elemento diretamente associado, afinal, ao desdém.

Espectros têm sido tema recorrente em avaliações críticas sobre a ficção contemporânea. Leyla Perrone-Moisés (2016) evoca Derrida e seu *Espectros de Marx* para apontar como a espectrologia estaria na base da própria desconstrução da modernidade literária. A ficção qualificada de “pós-moderna”, ainda tão dependente de um passado recente, carregando esse “pós” como um fardo, guarda a melancolia de existir depois de um *fim*, de ser tardia sem poder tornar-se vanguarda. E então o espectro se infiltra como algo que vem do passado e que “deve ser acolhido para que se faça o trabalho do luto e se dê lugar ao porvir” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 151). Não à toa, é grande a quantidade de escritores-fantasmas, figuras célebres do passado que ressurgem em narrativas contemporâneas. O espectro é “uma figura da lei que nos observa, nos vigia, nos olha sem reciprocidade (pois é ele que tem o direito de olhar, não nós), um arquivo que volta e nos interpela” (p. 151). Nossas respostas às suas interpelações teriam, então, uma responsabilidade e um alcance político, porque influenciam o futuro.

Renato Cordeiro Gomes (2014) também recorre à espectrologia derrideana, mas sob a chave do rastro residual deixado pela ideia de nação. A interpretação do país e a construção de uma identidade nacional, forjadas nas narrativas fundadoras de dispositivos-chave como a imprensa e os romances, foi deixando, nas últimas décadas, de ser um sistema de significação nas artes e na literatura. A fuga do cenário e dos temas nacionais, afinal, tem sido apontada de forma recorrente nas análises sobre a ficção contemporânea, e se enquadra, por um lado, num movimento global de afrouxamento das identificações com as culturas ancoradas na ideia de Estado-nação, em tempos marcados pelo hibridismo, pelo caráter transnacional dos fluxos

simbólicos. Assim, não é nenhuma novidade afirmar que a nação figura cada vez mais ausente na ficção brasileira do presente. A hipótese de Gomes, porém, é que essa *ausência* pode representar, também, uma *herança*. Um legado que se intromete como espectro, aparição fantasmática que nos assombra para reivindicar a sua própria transformação. São resíduos, rastros do passado que retornam para enfrentar o impasse de representar a nação, assumindo, desta vez, a heterogeneidade, o tempo desigual que pulsa em seu interior, as experiências híbridas de múltiplos grupos sociais e culturais.

O autor está se referindo, claro, a uma enroscada que roça na ideia de “entrelugar”, de Silviano Santiago, que já abordamos aqui. Houve um empenho das narrativas fundadoras em formatar a nação como totalidade, talhada pelo pensamento eurocêntrico de universalidade. Gomes recorre, não à toa, à ideia de “comunidade imaginada”, de Benedict Anderson, que é pensada num tempo vazio e homogêneo. Mas, ao abrir mão de um imaginário coercitivo e unificador, de uma ideia totalizadora de nação, muitas narrativas contemporâneas se veem às voltas com o espectro de nação em que “esta se torna um espaço liminar de significação”, e onde a própria “herança cultural se desestabiliza, porque não mais homogênea” (GOMES, 2014, p. 51). Seria o caso, por exemplo, da memória esburacada do passado brasileiro que vem à tona em *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque. Ou na “narrativa lacunar, com desvãos, buracos e separações” que toma o projeto *Inferno provisório* (2005-2012), de Luiz Ruffato. “A nação é uma casa assassinada cujos vestígios e memórias enfrentamos enquanto espectros que assustam e, contraditoriamente e ideologicamente, acalentam?” (p. 54), pergunta-se Gomes.

Neste sentido, apesar de inserida num projeto literário algo inconsistente, a figura da escrava retornando do século XIX aos nossos tempos, para alertar uma jovem autora de que “escrever sobre a escravidão” é mais importante do que “contar a história de uma escritora e um artista numa casa de campo”, não deixa de ser muito simbólica. Assim como a atitude da protagonista em, ao fim, rechaçá-la, e em transpor o papel de espectro para o HIV. Se há um fantasma que Ana prefere encarar, como autora, é o de sua intimidade, e não aquele que retorna do passado, como legado quase insuportável no tipo de violência que reivindica, hoje, ser reinterpretada.

Em *Nossos ossos*, as formas espectrais são mais diversas. A começar pelo título, apontando ao mesmo tempo para uma ossatura e para um “nós”, um sentido de coletividade que inclui não se sabe quem. Ossos fazem intuir ausência: a carne que se decompôs e se desgarrou, que sumiu devorada pela terra, que morreu, deixando nu o arcabouço do corpo. Mas são também o núcleo duro, estrutural, a sustentar a vida vertebrada. É o interior em seu

estado mais rígido e perene, incontestável enquanto resto de coisa orgânica. Insistente, em seu atributo de provar que houve vida, mesmo após o apagamento desta. Na dimensão fantástica do imaginário, fantasmas são diretamente associados a esqueletos, ossadas que se movem e riem — dançam, em alguns casos, fazendo troça com o horror que provocam, e desarticulando a rigidez da morte. No Brasil, ossos também remetem à paisagem do sertão, às caatingas esturricadas em seu tom desértico, pontilhadas de carcaças e demais fósseis animais, humanos, despojos pontudos a reproduzir, em plena secura, algo da geometria, ao mesmo tempo íntima e alienígena, da superfície lunar. “Ossos e seixos transformavam-se às vezes nos entes que povoavam as moitas, o morro, a serra distante e os bancos de macambira” (RAMOS, 2018 [1938], p. 115), descreve *Vidas secas*.

Neste romance de Marcelino Freire, o primeiro de sua trajetória, tão marcada pelas narrativas breves ou brevíssimas, os ossos do título aludem a coisas várias. Como já vimos, o mote da narrativa é o assassinato de um garoto de programa, um rapaz com quem o protagonista tivera um romance. Há então um corpo, e nenhum parente ou amigo para reivindicá-lo. Heleno, o protagonista, se imbui da missão de restituí-lo à família, que vive em Poço de Boi, vilarejo pobre do Nordeste, “uma vilinha, pouca coisa”, cidadela que se insinua na paisagem como “o começo do inferno”, após a sequência cinza passando pela janela do carro, “os cinturões de pó, a boca aberta do sol, e mais sol, mais sol, não há o que escape, o jardim de pedregulhos, os araticuns” (FREIRE, 2013, p. 114).

A primeira referência aos ossos é, evidentemente, relacionada ao corpo morto que Heleno precisa resgatar e conduzir. E se ele faz isso, se se encarrega de uma tarefa ante a qual não teria nenhuma obrigação, é porque, de certa forma, já há algo espectral que o incita num jogo de, ao mesmo tempo, assombrar, seduzir e reivindicar. Há a própria lembrança da relação com Cícero, o jovem morto, que vai se desvelando aos poucos pela narrativa. Nessa memória, a coincidência de Cícero ter vindo de um vilarejo pobre vizinho a Sertânia, onde crescera Heleno (e onde nasceu o próprio Marcelino Freire, autor do romance, mais um detalhe a provocar a agitação de espectros rondando a narrativa). Há uma identificação de Heleno com Cícero; e, nessa identificação, fica sugerida uma dívida, uma culpa. Heleno migrou do Nordeste pobre para a metrópole. Com seu talento artístico, conseguiu prosperar. Cícero fez o mesmo movimento; também é gay, também circula pelas esquinas onde se dão os encontros; e, no entanto, seu destino é trágico. Heleno sempre teve a dramaturgia — a arte, esse lugar tão relacionado à elite — a seu favor. Cícero nunca foi ao teatro; gosta mesmo é de natação, e sente falta dos banhos de açude em sua terra.

Eu mesmo não presto, eu e meu pedaço de culpa, se não o tivesse estimulado àquela vida, ele poderia ter voltado à sua terra e casado, plantado uma família, criado uns gados, terei de pagar por isto e meu pagamento seria tirá-lo da cama fria e hospedá-lo em terrenos mais sagrados, sim, tratarei de encontrar seus pais, de colocar uma cruz decente em seu leito, não fugirei da responsabilidade. (FREIRE, 2013, p. 39)

No senso de responsabilidade de Heleno parecem ecoar as vozes dos intelectuais brasileiros do passado, em sua sanha por construir uma “literatura engajada”. E, no entanto, o corpo de Heleno também é um corpo a ter experimentado a miséria (como também o de Marcelino Freire, aliás). Esses “terrenos sagrados” aonde quer enterrar o corpo de Cícero são os mesmos terrenos de sua infância. E é aí que encontramos outra referência aos ossos. Eram eles, afinal, matéria-prima primordial para as brincadeiras de menino no ambiente agreste do interior do país:

Éramos nove irmãos, ao todo, no sertão, a brincadeira era juntar os ossos, de tudo que é animal, e também de humanos, sim, não era raro encontrar o fosso de um crânio zambro, uns caninos intactos.

Fazíamos teatro com as vértebras, com os trapézios, lisos e carecas, a gente limpava o que tivesse ficado de pelo e pele, dos restos alheios eram construídos os brinquedos, bolotas de fibras fósseis, nossas rodas, moedas de troca, às vezes eu saía por detrás da cacimba vestido igual a um cangaceiro. (FREIRE, 2013, p. 26)

No prefácio a *Angu de sangue* (2005), primeiro livro de Marcelino Freire, João Alexandre Barbosa já chamava atenção para a importância dos “restos” em sua escrita. Restos enquanto sobras da sociedade de consumo e abundância, que acabam sendo lidos, reinterpretados e reutilizados pelo viés de representantes de segmentos sociais regidos pela carência. É o caso, por exemplo, da catadora de lixo de “Muribeca”, primeiro conto do livro, que já se abre dizendo: “Lixo? Lixo serve pra tudo” (p. 23).

Mas também as vozes que se embaralham na prosa do autor pernambucano, em sua singular articulação da técnica do discurso direto com a oralidade, pertencem, afinal, a “personagens que são restos (no sentido literal e no figurado) da experiência rural, estilhaçados pela forçada adaptação ao universo, também ele estilhaçado e violento, da experiência urbana” (BARBOSA, 2005, p. 12).

Heleno, de *Nossos ossos*, é exemplo desse estilhaçamento — e do refluxo de restos, herança sempre movente. Desenvolveu sua dramaturgia exatamente a partir dos ossos, despojos de corpos alheios. “(...) Desses falecimentos construí meus personagens errantes, desgraçados mas confiantes, touros brabos, povo que se põe ereto e ressuscitado, uma galeria teimosa de almas que moram entre a graça e a desgraça” (FREIRE, 2013, p. 27). Podemos pensar em Deleuze: a escrita em sua saúde invocando um povo bastardo, em devir-revolucionário.

Partindo de uma ficção feita de restos, do sentido de necessidade e de carência, o que Marcelino Freire faz é exibir pela fala dos personagens um tipo de avesso, que Barbosa chama de “alegria”⁷⁷. O crítico enfatiza como, ao usar de forma hábil o discurso direto, o autor evita traços demagógicos de uma denúncia, já que a condição de miséria não se constitui como objeto distanciado, mas sim como “todo um mundo de atividades que se parecem com as humanas e por onde ainda é possível reconhecer a existência de seres que restaram por entre as desigualdades sociais” (BARBOSA, 2005, p. 14). Suas narrativas seriam, mais do que uma denúncia, o “desventrar de uma condição” (p. 16). Mais tarde, Miguel Conde (2014) vai chamar atenção para o fato de que, na verdade, o que os textos de Marcelino Freire fazem é uma “denúncia da denúncia”, ao situar como desautorizados os discursos que, de fora, tentam situar o *outro*. “Ao desautorizar os discursos genéricos e o olhar externo, a obra de Marcelino Freire está se afirmando por contraponto como espaço de 'desventramento' feito de dentro e, por isso, mais verdadeiro”⁷⁸ (CONDE, 2014, p. 112).

Talvez, por isso, o HIV que circula pelo sangue de Heleno — pelo interior, pelo lado do ventre — seja coberto de silêncio. A aids, também ela, se torna uma doença no interior de uma dramaturgia, pura virtualidade e latência, que não poderia, nunca, se realizar e expor-se ao ar, conhecer o exterior. O HIV é, em *Nossos ossos*, símbolo do estilhaçamento, da fratura irreconciliável — a condição intersticial entre não ser e ser outro — que é a vida de quem restou por entre os despojos, a identidade cindida dos que tiveram que, forçosamente, se adaptar a um universo onde os ossos não estão à mostra, em seu espírito ao mesmo tempo lúdico e brutal.

(...) não precisarei virar um vulcão de pele morta, não darei essa alegria para Carlos, ele não me verá definhar, quando isto acontecer estarei de volta a Sertânia, a minha vontade é viver o fim da vida na casa em que meu pai morou, bem ao lado ficava o largo em que eu e meus irmãos caçávamos dinossauros, restos de civilização, tribos inteiras, como a do índio que vi, longe das suas origens, em decomposição. (FREIRE, 2013, p. 110)

A figura do índio, como um fantasma, aparece mais de uma vez no romance de Freire. Foi o primeiro “michê” com quem o protagonista saiu, “por engano, eu não entendi o que queria de mim o rapaz com cara de índio, será que ele piscou mesmo para os meus olhos, balançou o sexo, sedutor, é sério” (FREIRE, 2013, p. 33). É o homem de feições indígenas quem introduz Heleno ao círculo de prostituição gay de São Paulo, quem o pega “na

⁷⁷ Barbosa se refere aos primeiros contos de Marcelino Freire; escreveu o prefácio muitos anos antes da publicação de *Nossos ossos*. Apesar de este primeiro romance do autor pernambucano preservar a mesma estratégia de “desventramento”, eu não descreveria o que emerge disto, aqui, como “alegria”.

⁷⁸ A ideia de “verdadeiro” é alvo de problematização no decorrer do artigo de Conde, mas não iremos nos deter nisso.

construção”, tamanha era sua “solidão”, e o vai apresentando “a outros rapazes, novinhos, como se fosse ele o chefe de uma junta médica, um cacique que opera milagres, à base de ervas, o dono de uma quadrilha” (p. 34).

Médicos, caciques, bandidos: homens com o poder — ou, melhor dizendo, com o discurso do poder — de deixar viver, de deixar ou de fazer morrer. Homens que trabalham no limiar da violência, em suas múltiplas dimensões. É o mesmo índio que Heleno encontra no final de sua viagem rumo a Poço do Boi e Sertânia, carregando o corpo de Cícero no camburão alugado, numa cena que não se sabe se alucinação. “O índio morreu de aids, foi o que ele me falou, o próprio índio, juro que o vi, sentado, em um dos bares onde paramos” (FREIRE, 2013, p. 108). Agora é, de fato, espectro, “vestia um uniforme, do além” (p. 108). Heleno se indaga: “Será que foi você quem me contaminou, difícil de saber, ele explicou, não sabe se pegou a doença fazendo sexo ou se drogando” (p. 109). O índio, morto pela aids, também tornou-se resto, evidência do apuro arqueológico que é o ímpeto a mover Heleno, caçando vida — ou, melhor dizer, morte — desde garoto, cavoucando ossos para encenar seus “desventramentos”.

O HIV, em *Nossos ossos*, é artifício que liga o caráter espectral do michê de feições indígenas, imigrante de destino fracassado, ao intelectual cindido pela experiência da metrópole e a memória do sertão. Irmanam-se em sua espectralidade. São, porém, fantasmas diferentes. Heleno se recusa, afinal, a integrar esse “grande hospital” que é o Brasil dos sertões. Na iminência de que seu vírus se torne doença, opta pelo suicídio. Não quer virar “um vulcão de pele morta”. Não é mais como o índio, que, embora desgarrado de sua terra, pertence efetivamente a um lugar, e pode beber chá mirando a paz no horizonte, nem feliz nem infeliz (FREIRE, 2013, p. 108). Heleno não pertence mais a lugar algum e, enquanto fantasma, vagueia.

Talvez não seja coincidência que em *O tribunal da quinta-feira* e em *Paraíso* o HIV ronde seus protagonistas apenas como ameaça, e que nunca saibamos se contraíram, de fato, o vírus, enquanto seja Heleno, de *Nossos ossos*, o único a ter a infecção em si. As redes de sentidos, as metáforas e os simbolismos associadas ao HIV compõem trama vasta. A forma como esses sentidos incidem sobre diferentes classes sociais, experiências pessoais e locais de pertencimento, porém, não é neutra. Tendo ou não o vírus, José Victor e Ana estão imunes. Já fizeram sua travessia, e dela emergiram inteiros, tomados de nova energia. Heleno, não. Heleno retorna de sua travessia descobrindo-se um fantasma. Também ele, como o “boy” ou o índio, já está morto. É esta a revelação final do romance. Também Heleno torna-se espectro, assombração que dramatiza a partir dos ossos para lembrar os restos que retornam,

provocantes. E que reivindicam ser narrados: “(...) Meus textos, dramáticos, só foram possíveis porque estão impregnados desta minha morte, um autor só é autor, digamos, quando é vítima de um crime, de um atentado, um desprezo, um exílio, um corte, um esquecimento” (FREIRE, 2013, p. 118).

7. TORNAR O CORPO, CAVALO

Sentada de um jeito que enlaça o descontraído ao triunfante, de terninho e boina brancos, unhas escuras e sobranceiras arqueadas, Carmen Miranda lança um sorriso jovial para a lente. Enigmático, talvez. Não é Carmen como nos acostumamos a lembrá-la. Não está, aqui, interpretando a “Pequena Notável” — à baiana, trejeitos e balangandãs encimados por coque e arranjo tropical. Em vez disso, irrompe alheia à exuberância de seus registros mais icônicos, numa pose que parece escamotear, em tons neutros, os segredos e as tormentas por trás do sorriso luminoso. É assim a mulher que ilustra a capa da primeira edição de *Carmen* (2005), biografia assinada por Ruy Castro, o jornalista-escritor que tem se consolidado como um dos principais biógrafos em atividade no Brasil.

Trata-se de uma das biografias mais bem-sucedidas da década passada. Em poucos meses esgotou-se a primeira impressão, e foi o título vencedor do Prêmio Jabuti de 2016 nas categorias de não ficção e de biografia. Além disso, a obra tem sido apontada, de forma recorrente, como “monumental”. Ao cruzar dezenas de entrevistas com uma vigorosa pesquisa em jornais e arquivos pessoais, o biógrafo constrói uma narrativa minuciosa, que confronta vários mitos e lendas a respeito da trajetória de Carmen, descrevendo desde a sensaboria da aldeola portuguesa Várzea da Ovelha, onde a artista nasceu, até a violência de sua morte prematura, pelo uso excessivo de drogas como estimulantes e álcool. São, afinal, 550 páginas — sem contar os anexos, como discografia e filmografia.

E há um detalhe ainda mais surpreendente, que está fora das páginas do livro e que passou ao largo das entrevistas à época do lançamento: Ruy Castro estava redigindo a página 89 quando recebeu o diagnóstico de um câncer na base da língua. Foi entre sessões de radioterapia e de quimioterapia, nos meses seguintes, que escreveu as quase 500 páginas seguintes.

Se este detalhe da vida do biógrafo — e não da biografada — nos interessa, é porque é uma das situações narradas em outro livro. *O oitavo selo* (2014), de Heloísa Seixas, tem como protagonista ninguém menos que o próprio Ruy Castro, seu marido. Como no filme de Ingmar Bergman, Ruy é um homem que disputa com a morte, lance a lance. Um homem que quer ganhar tempo — que *negocia* em prol disso. Alguém que busca prorrogar o inevitável, e que usa a fruição da escritura como linha-mestra para sua estratégia. Desse modo, a escrita é, simultaneamente, arma e objetivo. Para burlar a morte, Ruy escreve. E, se quer protelar o fim, é porque deseja escrever ainda mais. Sente prazer com isso.

Como no Apocalipse bíblico, ao qual o filme de Bergman faz referência, também aqui cada selo representa um malefício. Uma ameaça terrível, um mal incontornável. E cada um deles corresponde a um capítulo do livro: sangue, nariz, fígado, língua, coração, sexo e cérebro. Para descrevê-los, a autora lança mão de um narrador em terceira pessoa, e de um procedimento não tradicional: toda a narrativa é entremeada por depoimentos dos dois — Heloísa e Ruy — sobre os fatos contados. Depoimentos cuja origem não é nunca esclarecida. Seriam registros, de fato, da fala dos dois escritores, lembrando as situações que narram? Ou seriam fruto da livre fabulação da autora? Esses pequenos depoimentos, em primeira pessoa, estão inseridos em uma tipologia diferente, e recuados na mancha de texto da página, de forma similar às citações diretas dos trabalhos acadêmicos. Um exemplo é o comentário de Heloísa sobre o período em que Ruy enfrentou o tratamento para o câncer durante a escritura de *Carmen*:

Heloísa – Tenho tudo escrito, guardado. Tenho até o calendário daquele ano, com os dias circundados de vermelho. Entre 28 de janeiro, o dia do diagnóstico, e 4 de outubro — o dia em que Ruy pôs o ponto-final no livro *Carmen* — foram trinta e quatro sessões de radioterapia, num total de noventa e três irradiações, sete sessões de quimioterapia, com vinte horas de aplicações, vinte e nove consultas médicas, quinze idas ao dentista, cinco biópsias, cinco exames de sangue, duas ressonâncias magnéticas, duas chapas de pulmão, uma endoscopia, uma cirurgia com duas passagens pelo centro cirúrgico, seis dias de internação, dezesseis punções para tirar líquido do pescoço e sessenta e uma sessões de fisioterapia. E Ruy fez tudo isso enquanto escrevia o maior livro de sua vida. (SEIXAS, 2014, p. 111-112)

Na narrativa principal, porém, nem o protagonista nem sua companheira são nomeados. Em vez disso, são citados como “o homem” e “a mulher” — e, novamente, a associação ao texto bíblico é inevitável. Sabemos que Heloísa é Heloísa Seixas e que Ruy é Ruy Castro por elementos que não estão explícitos nas páginas internas. A orelha do livro, as entrevistas e matérias jornalísticas. As referências reais à carreira tanto de Ruy quanto de Heloísa, e que dificilmente haveriam de passar despercebidas ao leitor atento ao panorama cultural brasileiro. E, claro, os primeiros nomes de ambos, a situar a suposta “autoria” dos depoimentos. Trata-se do “pacto referencial” definido por Lejeune (2008), e que dá conta da capacidade de uma obra de não representar apenas o “efeito de real”, mas a sua imagem; de não ter como objetivo a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro (LEJEUNE, 2008, p. 36).

A esse respeito, aliás, importante destacar o subtítulo de *O oitavo selo*: “quase romance”. Numa alusão evidente a *Quase memória* (1995), a célebre obra em que Carlos Heitor Cony — a quem, inclusive, o livro é dedicado — enovela memorialismo e ficção, Heloísa Seixas deixa claro o caráter híbrido de sua obra. O que também ressalta nos

depoimentos para a mídia, como em entrevista à repórter Mariana Filgueiras, do jornal O Globo (2014):

É meio ficção, meio não ficção. Muitas cenas ali de fato aconteceram como eu descrevo, e até parecem romanceadas, mas não são, outras são totalmente inventadas. Eu não quero ficar nessa questão se é verdade ou mentira, é um romance baseado em fatos reais. São histórias de confronto com a morte.

A obra de Heloísa Seixas, afinal, enquadra-se nesse movimento tão marcante na literatura e nas artes contemporâneas, e que, *grosso modo*, poderíamos resumir como a crescente valorização do “eu”. A guinada subjetiva, a ênfase nas produções de cunho biográfico e autobiográfico, as escritas de si, o revigoração da memória, a expansão do particular sobre o público, a busca por novas estratégias de perscrutar as experiências pessoais e a ideia de interioridade — marcas de uma tendência de espectro amplo e complexo, que não poderíamos definir em poucas linhas. Nesta inclinação, porém, “dilui-se a dicotomia tradicional entre ficção e não ficção, e a ficcionalização do material vivido torna-se um recurso de extração de uma certa verdade que o documentarismo não consegue lograr” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 107). A objetividade, conceito tão exaltado na busca moderna pela ideia de verdade, acaba perdendo espaço para a maneira “como o real é rendido pela escrita”. No caso específico das autobiografias e materiais memorialísticos, cria-se uma fenda no compromisso com o tom confessional, como era praxe no passado, e se instauram jogos entre matéria pessoal e ficcional, borrando fronteiras. Fenômeno este articulado a uma reconfiguração da subjetividade contemporânea, como sugere Leonor Arfuch (2010), que nomeia a trama comum de narrativas sobre vivências como “espaço biográfico”. Ou seja, um espaço comum de interlecção de narrativas diversas, envoltas em “deslocamentos, semelhanças, mutações de formas e de significados” (ARFUCH, 2010, p. 37).

A autora explica que

O avanço irrefreável da midiaticização ofereceu um cenário privilegiado para a afirmação dessa tendência, contribuindo para uma complexa trama de intersubjetividades, em que a superposição do privado sobre o público, do *gossip* — e mais recentemente do *reality show* — à política, excede todo limite de visibilidade. (p. 37)

Como define Viegas:

Para além de biografias, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências, temos entrevistas, perfis, retratos, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, *talk-shows*, *reality shows*, *blogs* — fazendo do relato de experiências pessoais e da exposição pública da intimidade um fenômeno característico de nosso tempo. (2007, p. 16)

Durante a modernidade, a construção narrativa do “eu” consolidou o individualismo como traço marcante da cultura ocidental. E, também, a ideia de uma “sensibilidade própria

do mundo burguês, a vivência de um ‘eu’ submetido à visão dualista (público/privado, sentimento/razão, corpo/espírito, homem/mulher), que precisava definir os novos tons de afetividade, o decoro, os limites do permitido (...)” (ARFUCH, 2010, p. 36).

O “eu” que fulgura na ficção contemporânea, porém, não se atrela mais, estritamente, à configuração desta sensibilidade burguesa que marcou a modernidade. Esse “eu” é menos demarcação interior do que zona movediça, espaço de fluxos e de passagens. O avanço da tecnologia e seu impacto sobre a comunicação e as subjetividades culminou num movimento ainda maior de expansão dessa primeira pessoa autobiográfica, que se desdobrou numa enorme quantidade de variantes literárias e midiáticas. A vida não mais se resume ao conteúdo do indivíduo — o “eu é um outro” rimbaudiano, nesse contexto, poderia ganhar novas interpretações.

Em *O oitavo selo* não são apenas as bordas entre experiência pessoal e ficção que se embaralham, mas também as nuances que definem gênero e autoria. É um jogo traiçoeiro. Trata-se, claramente, de um esforço biográfico em direção ao personagem Ruy — que, sabemos, é uma figura real, e que vivenciou os fatos narrados no livro. Ao mesmo tempo, a autora é, ela própria, personagem da história. Isso só ocorre, porém, na segunda metade do livro, quando, cronologicamente, começa o relacionamento entre os dois. Não há, no volume, nenhum esclarecimento quanto aos expedientes que a autora teria usado para levantar as informações e as histórias que descreve nos capítulos iniciais, quando ainda não era testemunha dos fatos que narra. E, no entanto, a inserção dos depoimentos é sugestiva. Ruy, escritor e biógrafo de tantas personagens, teria narrado, ele próprio, a história que Heloísa, escritora e cúmplice em parte daquelas experiências, estaria forjando em matéria literária? Seria ele, personagem-autor, também narrador, fonte-primária das histórias ali desenhadas?

Além disso, não deixa de ser curiosa a configuração encenada nas camadas referentes ao fazer literário — que é, talvez, o tema central desta obra. Heloísa escreve sobre Ruy, que escreve sobre Carmen. Ao escrever sobre Ruy, Heloísa escreve sobre si própria, já que testemunha e personagem das histórias que persegue. Ruy, escrevendo sobre Carmen Miranda (e o fato de que isso só ocorra em determinado capítulo do livro não é relevante), reencena lances de sua própria vida, pois, como a cantora, também ele esteve atado ao alcoolismo e às drogas. Também ele viu sua potência criativa enovelada — ora posta em xeque, ora amplificada — à doença e ao uso de drogas. Mas nós, leitores, só sabemos disso porque Heloísa escreve. E esse ato — a escritura da história de um *outro* que, em última instância, é um *outro* real — extrapola os limites do livro, uma vez que a publicação de *O oitavo selo*

acabou lançando luz, na mídia e no espaço público em geral, a histórias íntimas de Ruy Castro. Tramas do âmbito privado que, trazidas à tona, ajudam a forjar a *persona* do autor.

A construção dessa figura autoral, desse escritor que, no caso, não é narrador, mas sim personagem, vai ao encontro de outra marca de nosso tempo. “Assistimos hoje a um ‘retorno do autor’, não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático”, afirma Ana Cláudia Viegas (2007, p. 15). É a *presença* do escritor que está em jogo: a construção de um “mito” que só é possível nos entrelaçamentos de espaços diversos, que extrapolam — e muito — a produção literária desse próprio escritor. Evocando o conceito de “função autor”, de Foucault, Viegas aponta que “as construções da figura autoral na atualidade também podem ser pensadas numa trama interdiscursiva tecida pelas diversas *performances* do escritor” (p. 18). Performance esta que se consolida no trânsito entre vida e obra, através de recursos textuais e extratextuais, nos vestígios biográficos disseminados em diferentes plataformas e tempos.

A performance remete a uma concepção de linguagem não como representação, mas como ação criadora e transformadora, de modo que as diversas intervenções do escritor não estão sendo consideradas como expressões de uma interioridade ou de experiências pessoais, mas como narrativas que vão tecendo identidades sempre em processo. (VIEGAS, 2018, p. 18)

O papel da doença — e, também, de sua *superação* — na construção dessa trama interdiscursiva, dessas *performances* atreladas à imagem do autor, no Brasil de hoje, valeria um exame mais aprofundado. Podemos pensar em Raimundo Carrero, que escreveu uma bela obra enquanto se recuperava de um acidente vascular cerebral (AVC) que o deixou na UTI por duas semanas: *O senhor agora vai mudar de corpo* (2015), em que enovela a estranheza dos dias de recuperação, com o corpo parcialmente paralisado, a memórias de episódios de sua vida afetiva e a reflexões sobre o próprio fazer literário⁷⁹. Podemos pensar em Rodrigo de Souza Leão, que começou a escrever ficção após seu primeiro surto de esquizofrenia, e que tem toda a sua obra (romances, poemas) marcada pela presença da doença. Pois a própria figura de Rodrigo parece ter se atrelado de forma decisiva à sua produção literária, com a esquizofrenia e os seus impactos no cotidiano — a reclusão quase que absoluta, as constantes internações — atribuindo uma marca da excepcionalidade à sua trajetória, despertando curiosidade e dando relevo aos rastros que o autor deixou para além de seus livros, a exemplo

⁷⁹ A respeito do livro de Carrero, ver: KRAPP, Juliana. “O senhor agora vai mudar de corpo”, de Raimundo Carrero [entrevista]. Blog da Editora Record. Publicado em 17 de nov. de 2015. Disponível em: <http://www.blogdaeditorarecord.com.br/2015/11/17/o-senhor-agora-vai-mudar-de-corpo-de-raimundo-carrero/>. Acesso em 2 de março de 2018.

do interesse pelo registro de suas raras entrevistas e por sua produção como pintor, que, apesar de ter tido um caráter amadorístico, gerou até uma exposição póstuma no MAM-RJ. Um interesse que ganhou vulto sobretudo após sua morte precoce, e em circunstâncias nebulosas⁸⁰, que, se não chegam a aproximá-lo dos contornos hagiográficos que Flora Süssekind (2008) identificou no culto a certos autores da geração anterior, ao menos alimenta ainda mais a aura de singularidade em torno de sua *persona*.

Podemos pensar, ainda, no escritor pernambucano José Luiz Passos, que estava em meio à pesquisa para o romance histórico *O marechal de costas*, de 2016, quando descobriu um câncer no intestino. O livro então foi escrito durante o tratamento com quimioterapia, processo que o autor revela numa narrativa⁸¹ publicada pelo blog da Companhia das Letras, sua editora. Podemos pensar ainda, recorrendo a uma dimensão mais branda do tema, na associação que Leandro Sarmatz faz entre a psoríase e sua timidez “quase patológica”, num relato⁸² publicado na revista *Piauí*.

Elegi *O oitavo selo* como destaque nesta tese, porém, devido às estratégias narrativas usadas para tentar perseguir as sinuosas relações entre doença e alteridade, doença e narrativa, doença e fazer literário, corpo e autoria, escrita e cura, subjetividade e experiência patológica no tempo presente. Inúmeras possibilidades de recortes e imbricações temáticas que não poderei esgotar aqui, mas que ficam sinalizadas como possibilidades para estudos vindouros.

Em *O oitavo selo*, há alguns pontos que merecem ser destacados quanto à tessitura de uma identidade para o personagem Ruy. O primeiro deles é sua associação à virilidade e ao comportamento erótico que o acompanha mesmo ante a fraqueza física. Isso já fica evidente no prólogo, quando é narrada a internação do protagonista num quarto de hospital. A mulher, aturdida pela gravidade de seu quadro de saúde (“*As primeiras vinte e quatro horas são fundamentais*” [itálico original] é a frase que ecoa no decorrer do texto), acaba se distraindo

⁸⁰ Artigo de Ronaldo Bressane na *Folha de S.Paulo* resume bem a nebulosidade ao redor de sua morte e do (então) crescente interesse por sua figura: BRESSANE, Ronaldo. Sossega, Leão. *Folha de S.Paulo*, Ilustríssima. Publicado em 06 de novembro de 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0611201106.htm>. Acesso em 4 de maio de 2018.

⁸¹ PASSOS, José Luiz. A vida contada. *Blog da Companhia*. Publicado em 14 outubro 2016. Disponível em: <http://historico.blogdacompanhia.com.br/category/colunistas/jose-luiz-passos-colunistas>. Acesso em 4 de maio de 2018.

⁸² SARMAZ, Leandro. Uma coisa de pele. *Revista Piauí*. Edição 123, dezembro de 2016. P. 56-58.

na observação de um quadro na parede. É tomada por uma estranha sensação de euforia. O homem enfim desperta. Está atado a eletrodos, e coberto apenas por um lençol fino. Ela o observa e sente desejo:

As pernas estavam de fora e, mesmo com tão pouca luz, a mulher reconheceu seus contornos bem torneados, a panturrilha larga, o costureiro delineando perfeitamente o músculo reto da coxa. Aproximou-se. Passou a mão naquela perna lisa, quase em pelos, que parecia feita de pedra, um deus de mármore. Nunca em sua vida conhecera uma perna tão dura, tão compacta, tão pesada. Músculos que davam a impressão de ter passado a vida inteira se exercitando, quando a realidade era bem o contrário. (SEIXAS, 2014, p. 14)

A cena prossegue com a mulher oferecendo carícias eróticas ao homem. Começam com um enlaçar de dedos, o toque das mãos. “Sentiu também o volume da base do polegar dele, aquele ponto carnudo, que passava uma sensação de virilidade e força. Uma amiga sua dizia que os homens que têm a base do polegar assim robusta são mais sensuais” (p. 14). Em seguida, a mão da mulher mergulha para debaixo do lençol, “desafiando o perigo”, se deixando levar “em um turbilhão de luz e som dentro do qual a vida e a morte tinham um mesmo significado” (p. 15).

E, enquanto o fazia, compreendeu, em um segundo de lucidez, que a salvação não estava só na palavra, como fora para Sherazade. Não, para eles a palavra era parte, não o todo, a palavra era o meio, não o fim, apenas um elemento poderoso, mas não o único, na luta para vencer o medo, afastar a morte — a morte que vinha rondando aquele homem sob diversas roupagens, com tantos diferentes disfarces. Por trás da palavra, haveria sempre uma outra força, pedindo que eles seguissem em frente, que não desistissem nunca. E essa força era o prazer. (SEIXAS, 2014, p. 15)

No decorrer do livro, será marcante o enlace entre erotismo, risco, o ato de escrever e a busca por prazer. E, como extrato dessa combinação, o alçar de Ruy a herói — um tanto improvável — na saga contra a morte e a doença. Confronta-se desde cedo com a tragédia: sua única irmã, Ana Maria, morreu ainda criança, após uma série de hemorragias, e é este o tema de “sangue”, primeiro capítulo do livro, primeiro “selo”. Mas encontra na erudição, encarnada no prazer da leitura, da música e dos filmes, um antídoto contra a fraqueza.

O mundo existia e era colorido e alegre, um mundo como uma expansão das peladas que ele jogava no campinho, um mundo em que vestia a camisa do Flamengo — com um número 10 às costas, o 10 de Dida — e andava de bicicleta, onde havia uma estante cheia de livros e gibis, um cinema na porta de casa para assistir a um filme por dia, os filmes sérios, sobre os quais escrevia a máquina nas fichas, e também os seriados, *Os perigos de Nyoka*, *A adaga de Salomão*, *O chicote do Zorro*, *Os tambores de Fu Manchu*. Um mundo, sobretudo, em que havia música, os velhos 78 rpm e os novos LPs, de dez e doze polegadas, sempre rodando na vitrola da sala, Chico Alves, Orlando Silva, Harry James, Glenn Miller, Doris Day, Frank Sinatra, girando, criando uma carapaça de felicidade que existiria de qualquer forma, mesmo que ele não quisesse, mesmo que resistisse. Mas o menino não resistia. Ele se entregava. E sabia que, enquanto aquele escudo de beleza estivesse em torno dele, como um super-herói dos quadrinhos, nenhum mal poderia lhe acontecer. Não precisava ter medo de nada. (SEIXAS, 2014, p. 33)

Não resistir. É também assim, lançando-se aos perigos e tentações irresistíveis, que o protagonista de *O oitavo selo* começa a usar cocaína, no segundo capítulo da obra, “nariz”. Aos 30 anos, Ruy flana pela boemia e pelos círculos intelectuais cariocas. A cocaína lhe dá “uma sensação de grande lucidez, de força física, onipotência, a ilusão de que se é capaz de tudo, ou quase” (SEIXAS, 2014, p. 41). Não mede riscos para conseguir a droga: noite de Ano-Novo, segue até uma favela em Madureira, de carro, para obter o pó. Mas não está sozinho nesse lançar-se ao perigo. “Então, de repente, comecei a perceber: jornalistas, escritores, publicitários, astros de televisão, músicos, médicos, até jogadores de futebol — todo mundo que eu conhecia estava usando. Todo mundo do meu meio, claro” (p. 41).

A cocaína, afinal, parecia mover “montanhas de conhecimento e percepção” (p. 41). E, como sugere a referência a “meu meio”, é a droga que caracteriza a intelectualidade brasileira entre as décadas de 1970 e 1980, no fim da ditadura militar. Seu efeito no personagem Ruy está diretamente ligado a isso: ao fluxo criativo e ao conagraçamento. À celebração da vivência artística e dos prazeres da carne — não à toa, as descrições do uso da droga são quase sempre acompanhadas da narrativa de experiências sexuais. De uma trilha sonora sofisticada (“A música que estava tocando a toda altura era ‘Camarillo brillo’, de Frank Zappa”), de ambientes repletos de referências culturais (como uma galeria de arte), do perigo à espreita. As carreiras de cocaína acompanham casos extraconjugais, sexo furtivo no banheiro, carros em alta velocidade. Situações que representam as “idiossincrasias das elites” brasileiras: “E não era só ele o prepotente. Ali ninguém tinha medo de nada” (p. 43).

A associação entre exposição ao risco e prazer está resumida no diálogo entre Ruy e um amigo: “Você não tem medo de morrer?”, pergunta este. “Conhece a frase do Millôr [Fernandes]? O pior não é morrer. É não poder espantar as moscas”, responde o primeiro (p. 56).

Ao vício da cocaína se segue o alcoolismo, tema de “fígado”. Novamente, a droga é uma espécie de passaporte ao mundo restrito da intelectualidade.

Ruy – O uísque era a bebida adulta. Principalmente dos adultos com quem eu me relacionava — um círculo sofisticado, ligado a música, cinema, jornalismo, teatro, poesia, literatura, artes plásticas. Era o mundo dos grandes ensaístas, como Herbert Read, Isaac Deutscher, Herbert Marcuse — a novidade era Marshall McLuhan —, e das revistas liberais americanas, como a *Partisan Review*, a *New York Review of Books* e a *New Yorker* — um mundo lógico, racional, ainda bastante europeu. Os generais da ditadura, um bando de grossos, eram os grandes personagens das piadas. Era o mundo que eu frequentava aos vinte anos, e o uísque fazia parte dele. Havia um permanente estado de euforia, uma enorme capacidade geral de beber e, no dia seguinte, cada qual se gabava de ter bebido mais que o outro. Beber era importante, assim como não ficar de porre, não ter ressaca. Eles sabiam que eu era capaz de

beber tanto quanto eles, mais velhos, mais experientes. Portanto, eu também fazia parte. Eu já era um deles. (p. 72)

Uísque, jazz, música brasileira, referências a filmes clássicos, bibliotecas e salões de arte como cenário para a trama: biografemas, detalhes que aguçam a construção narrativa de uma vida que ainda segue em movimento. O cigarro, outro elemento onipresente, integra este *punctum*, o cenário exuberante e ao mesmo tempo fragmentado que acolhe a trama, dando potência à elaboração de um personagem que parece viver em falso, arriscando-se em fluxos de vivências e fatos traiçoeiros, mas cuja identidade ganha viço a cada página. Há carisma e bom humor. Há leveza, mesmo ante temas tão violentos, como vícios, tumores, confronto com a morte.

A ideia de “risco”, onipresente, não apenas dá tônus à trajetória de Ruy, mas também o coloca no espaço de alguém em confronto com as tiranias de nosso tempo. É um homem na contramão; aquele que se lança ao perigo e que arrisca a própria saúde, em nome de uma vida de prazeres.

Vivemos, pois, o “imperativo da saúde”, como descreve Paula Sibilia (2002) — ou a “tirania do diagnóstico”, como cunha Rosenberg (2002), já vimos. As terapias genéticas, a tecnociência, a diversidade de drogas psicotrópicas são exemplos de frentes que desenham uma sociedade marcada pela lógica do risco, pela medicalização, pelo controle via leitura genética, por um menu infindável de medidas preventivas contra a doença e contra a morte. A sociedade contemporânea é marcada por um controle do corpo que ultrapassa — ou atualiza? — os mecanismos e estratégias descritos nas análises de Michel Foucault, na busca pela disciplina e pela regulamentação da vida.

Os programas de televisão e as colunas de jornal, os documentários, revistas e matérias jornalísticas dedicadas a assuntos como bem-estar, dietas, medicamentos e prevenção de doenças, enfim, todo o aparato midiático sobre os cuidados e a atenção com o corpo é vestígio de um fenômeno amplo, ligado ao lugar que a saúde vem ocupando no imaginário e ao próprio redimensionamento dos estatutos de saúde e doença (LERNER, 2014). O desenvolvimento científico e tecnológico acarretou, pois, uma redefinição das fronteiras entre quem é saudável e quem é doente. Hoje, como já vimos, somos todos doentes em potencial. É preciso descobrir a doença de forma cada vez mais antecipada, persegui-la e acozá-la. E isso tudo afeta as dimensões ética e política porque consolida concepções de senso comum sobre a responsabilidade individual e coletiva, enfatizando o poder da ação humana em relação ao que aconteceu e ao que pode vir a acontecer.

Na contramão dessa responsabilização pela própria saúde, o personagem Ruy é alguém que *se arrisca*. Primeiramente, pelo uso excessivo de drogas e de álcool; depois, pelo trabalho obsessivo, pela escritura convulsa nos meses de tratamento, nas diferentes etapas em que teve de encarar múltiplos problemas de saúde. Enovelado a tudo isso, sua propensão ao prazer — a busca desmedida pela fruição, o vigor erótico que faz emanar desse atrito com o perigo. O erotismo, afinal, é a aprovação da vida até na morte, como sugere Bataille (2013). Está na base de um homem sempre dilacerado, pois atado à dinâmica entre continuidade e descontinuidade, interdito e transgressão. Sendo o erotismo uma experiência interior — ligada essencialmente à interioridade do desejo — é em seu fluxo, porém, que o “eu” se perde: “se for preciso, posso dizer, no erotismo: EU me perco” (BATAILLE, 2013, p. 55).

O protagonista de *O oitavo selo* vivifica a tensão deste “eu que se perde” porque, na contramão do *risco zero* que rege o contemporâneo, admite para si aquilo que Maffesoli (2004) chama “inteireza do ser”. Assume a “sombra” como parte da banalidade básica da vida, a certeza de que vida e morte estão intrinsecamente ligadas. Tem em si o “sentimento trágico” da vida; uma “sabedoria demoníaca” que abrange um saber do corpo, no qual “felicidade e infelicidade, jubilação e desamparo estão intimamente ligados” (MAFFESOLI, 2004, p. 32), e que se empenha em vivenciar um mundo diferente daquele que a ordem estabelecida pretende impor.

Importante destacar, porém, que em *O oitavo selo* esse “saber do corpo” está intrinsecamente ligado ao ato de escrever. Jubilação e desamparo são também paradoxos atrelados ao ato performático da escrita, à dilaceração erótica entre o contínuo e o descontínuo que marca o sujeito-escritor.

“Como criatura de linguagem, o escritor está sempre envolvido na guerra das ficções (dos falares), mas nunca é mais do que um joguete”, diz Barthes (2002, p. 43). Porque há polissemia, porque a escritura está sempre fora de lugar, o escritor é um ser à deriva:

(...) um joker, um mana, um grau zero, o morto do bridge: necessário ao sentido (ao combate), mas ele mesmo privado de sentido fixo; seu lugar, seu valor (de troca) varia segundo os movimentos da história, os golpes táticos da luta: podem-lhe tudo e/ou nada. Ele próprio está fora da troca, mergulhado no não-lucro, o *mushotoku zen*, sem desejo de ganhar nada, exceto a fruição perversa das palavras (mas a fruição não é nunca um ganho: nada a separa do *satori*, da perda). Paradoxo: essa gratuidade da escritura (que se aproxima, pela fruição, à da morte), o escritor cala-a: ele se contrai, exercita os músculos, nega a deriva, recalca a fruição” (BARTHES, 2002, p. 44)

Sabemos que a ideia de literatura como ato de heroísmo é uma marca a atravessar a modernidade. Não o heroísmo do tipo vitorioso, e sim aquele relacionado diretamente à devoção, à condenação e ao sacrifício. Vidas inteiramente dedicadas à literatura, nas quais a

vocação artística implicaria solidão e abdicação. Perrone-Moisés (2016) cita alguns exemplos. Para Walter Benjamin, Baudelaire teria conformado sua imagem de artista a uma imagem de herói. Este, por sua vez, classificou como “heroica” a vida de Edgar Allan Poe.

A partir da segunda metade do século XIX, já não havia lugar para o heroísmo guerreiro, e o público leitor já não considerava os artistas como semideuses. Não obstante, o ideal heroico persistiria na mente dos escritores, com leves modificações, até o início do século XX. Para os últimos ‘românticos’ da modernidade, a literatura era sagrada e merecia o sacrifício de tudo o mais, incluindo a própria vida pessoal. O maior exemplo dessa entrega à literatura, segundo Jorge Luis Borges, teria sido Flaubert, ‘que foi o primeiro Adão de uma nova espécie: a do homem de letras como sacerdote, como asceta e quase como mártir’. À semelhança de Flaubert, outros escritores modernos ‘deram a vida’ pela literatura: Mallarmé, Virginia Woolf, Proust, Kafka, Fernando Pessoa... (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 128)

O personagem Ruy está em outra ponta dessa devoção. Não é um mártir; não devotou a vida à solidão, em prol da escrita — pelo contrário, manteve a aliança entre conagraçamento e faina literária como essência de sua, digamos, “performance”. Tem buscado não apenas a “fruição das palavras”, mas também as múltiplas facetas da lascívia implícitas na “inteireza do ser”. É, pois, um autor contemporâneo.

Ainda assim, há algo de heroico na forma como se entrega ao fazer literário. Seu sacrifício é colossal; e o ímpeto com que escreve, uma transcendência:

Heloisa – Facas, agulhas, carne viva. Ruy sofria. Mas passava o dia escrevendo, horas e horas, como se assim estivesse dentro de uma redoma, a salvo de todo mal. Não havia cansaço, nem dor. Era como se ele fosse só um cérebro, usando aquele corpo alquebrado para se manifestar. O corpo era seu cavalo. (SEIXAS, 2014, p. 119)

“O corpo é seu cavalo”: a referência à expressão religiosa, que designa o instrumento humano por meio do qual os orixás se manifestam nos candomblés e outros ritos religiosos afro-brasileiros, desvela o caráter ao mesmo tempo místico e orgânico que Heloisa Seixas desenha para o ato de escrever.

Escrever. Escrever para não perder a sanidade, para não morrer. Afinal, não fora assim que acontecera com ela própria, desde o princípio? A mulher sabia. Quantas vezes já não confessara — um pouco constrangida, é verdade — que tinha começado a escrever por um ato de covardia, não de coragem? Pelo medo puro e simples de morrer se não o fizesse? (SEIXAS, 2014, p. 119)

Escrever como um ato rumo à saúde; o risco, afinal, aceito como parte indelével da vida, e não como elemento norteador para uma existência de controle e vigilância.

Não é a primeira vez, aliás, que Heloisa Seixas faz da vida íntima e do confronto com a doença matéria-prima literária. Em *O lugar escuro*: uma história de senilidade e loucura (2007), a autora parte das manifestações do mal de Alzheimer sobre a personalidade de sua mãe para tecer uma obra também híbrida, entretecida por memórias de infância, genealogias familiares, a narrativa da escalada da doença e, também, o confronto com a escrita.

Desde que comecei a escrever, já com quase 40 anos, as pessoas me perguntavam se não foi preciso coragem para deixar uma coisa dessas acontecer. Mas digo que não, não foi preciso coragem. Ao contrário, o que me moveu foi o medo. Medo de morrer, medo de enlouquecer. Tinha dentro de mim uma tal quantidade de tramas, personagens e diálogos acumulados, que eles começavam a me asfixiar. Aquele mundo de histórias, que eu me contava desde criança, tornara-se tão denso, tão compacto, que eu tinha certeza de que estava a ponto de se solidificar e me matar, como um câncer. Ou de inchar e se expandir e de repente explodir, me desfazendo em pedaços. Então, cortei a carne e deixei correr a estranha seiva, feita de uma matéria que eu não compreendia. Saiu em jatos, a princípio, e depois com mais mansidão, mas sempre trazendo consigo substâncias abissais, que tenho dificuldade em reconhecer como parte de mim. (SEIXAS, 2007, p. 35-36)

No pacto ambíguo entre romance e autobiografia, Heloisa luta contra o apagamento da memória da mãe — esta contra o qual o Alzheimer avança —, enquanto associa a escritura a um processo terapêutico para si própria. Neste ponto, vale lembrar que Serge Doubrovsky, inventor do conceito de autoficção, dá ênfase ao sentido psicanalítico desse tipo de escrita. Ou seja, assim como na psicanálise, a narrativa que busca dar conta de uma “história de si”, num processo de cura, é necessariamente aquele que se constrói no próprio processo de narrar. E não há por que descartar o erotismo implícito nesse processo — o mesmo autor, na capa de um de seus romances, descreve sua escrita como: “autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer” (apud MARTINS, 2011).

Tendo a busca cega por prazer como mote — o gozo implícito, também mas não apenas, no ato de narrar —, *O oitavo selo* tece um jogo ardiloso entre alteridade e desejo, autoria e memória. Atado a este movimento, a ideia de saúde como um lançar-se ao risco — seja ao risco da morte, seja aos riscos de representar, via literatura, uma história que se sabe inapreensível. É, no todo, um elogio ao prazer. À barthesiana possibilidade de uma “dialética do desejo”:

Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer (esse prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura — a mim, escritor — o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “drague”), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo. (BARTHES, 2002, p. 9)

8. FRAGMENTOS, DESTROÇOS, ESTILHAÇOS

William Burroughs não foi um *beatnik* qualquer. O fluxo surpreendente de peripécias que viveu o distingue até mesmo dos outros escritores *junkies* de sua geração. Impossível resumí-las num único parágrafo.

Símbolo pop, viajante inquieto, leitor insaciável, interlocutor de algumas das mentes mais brilhantes do século XX, habitante desenvolvido de espaços subterrâneos, isso que antigamente se chamava “submundo”. Transformou em experiência estética o uso da heroína, de morfina e de outras drogas. Criou narrativas lançando mão de *cut-ups*, a técnica de recortar e reagrupar palavras, à maneira dos dadaístas. Escreveu livros de teor autobiográfico. Um deles foi banido dos Estados Unidos, acusado de ser obsceno demais. Matou a própria mulher com um tiro, por acidente⁸³ — e dizia que começou a escrever por causa disso. Foi amante de Allen Ginsberg. Trabalhou como detetive particular e dedetizador. Interessou-se por magia e ocultismo. Embrenhou-se pela selva da América do Sul em busca de ayahuasca. Tentou cultivar papoulas de ópio no México. Inventou o termo “heavy metal”. Foi preso por tráfico de drogas. Fez uma participação especial no filme *Drugstore Cowboy*, de Gus Van Sant. Lançou um CD com Kurt Cobain. Mas também colaborou em trabalhos de Frank Zappa, John Cage, Philip Glass e Laurie Anderson, por exemplo. Inspirou o cineasta David Cronenberg. Aparece na capa de *Sgt Pepper’s lonely hearts club band*, dos Beatles. Etc etc etc. Não bastasse tudo isso — e muito mais —, também era um estudioso da Medicina, da Antropologia e da Linguística. Ex-aluno de Harvard. Escrevia ensaios e desenvolvia teorias. Uma de suas frases mais conhecidas, “a linguagem é um vírus”, é também uma das que são mais mal interpretadas. As pessoas costumam imaginar que se trata de uma metáfora ou referência otimista ao poder contagiante da palavra. É, na verdade, parte de uma teoria maior e bastante labiríntica. Algo que envolve mutação, engenharia genética e detalhes anatômicos da garganta de primatas. Os interessados brasileiros em Burroughs chamam atenção para o fato de que, para ele, a linguagem era indispensável à perpetuação dos sistemas de controle. Uma forma maligna que invade os organismos e se multiplica. Palavras estão impregnadas de ideologias. São tiranas e condicionam: são vírus, afinal. Não percebemos porque temos vivido em simbiose com elas.

⁸³ Diz a lenda que estava brincava de reproduzir a cena clássica e lendária de Guilherme Tell, com uma arma de fogo em vez de um arco e flecha e uma taça de champanhe no lugar da maçã, mas o autor refutava essa versão, alegando que estava apenas examinando o revólver, e que o tiro fora acidental.

Em determinada altura de *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), romance de Lourenço Mutarelli, rastros de Burroughs se infiltram na trama. Chegam através de um recorte de jornal, dentro de um embrulho misterioso.

Júnior, protagonista do livro, tem uma vida cuja monotonia representa exatamente o campo oposto à efervescência que foi a de Burroughs. Era funcionário administrativo de uma distribuidora de autopeças, fabriqueta que produz embalagens para kits automotivos. Sua mulher o trai com o filho adolescente do patrão, durante o Carnaval, em uma casa de praia. O patrão também cobiça a mulher de Júnior. Sentindo-se preterido, é quem revela a traição. Júnior não reage, apenas vai embora. Deixa para trás a família, o emprego, o Uno velho. Vagueia pela cidade, decide ir para o apartamento do pai. Carrega “a expressão da desilusão e uma pequena mala” na estação de metrô. Caminha “de maneira letárgica, mecânica, como se algo o empurrasse, com esforço”. Tem 43 anos e está muito cansado. Tenta se sentar na escada, mas é repreendido pelo segurança. Arrasta-se por uma rua escura e deserta e é empurrado por um grupo de garotos, que roubam sua mala. Cai na sarjeta, na água empoçada, o supercílio aberto. Desolação e fracasso, desamparo e solidão. Júnior passa a viver no pequeno apartamento do pai, ocupando o sofá, que ainda guarda o cheiro de mijo de uma viralata já morta. O único quarto foi separado em dois por uma divisória de madeira. Numa das metades dorme o pai. Na outra, uma moça, estudante de artes, que aluga a vaga. O pai de Júnior a espia por um buraco escondido na divisória. A letargia assume o controle dos dias. Júnior passa a dormir horas e horas. Não tem dinheiro, não tem ânimo ou perspectivas. Quando sai à rua, se ocupa com o jogo mental de observar as passantes e distingui-las entre três rótulos: “comia”, “casava”, “mandava para a forca”.

Um dia, Júnior recebe um sedex sem remetente. Dentro, um pedaço de veludo vermelho embalando três CDs, e um recorte amarelado de jornal com apenas o título e o subtítulo de uma matéria. Ele não consegue entender, porque não é bom no inglês. Sente dor de cabeça e toma uma aspirina. O que diz o cabeçalho recortado do jornal é:

Daily News, Saturday, September 8, 1951

HEIR'S PISTOL KILLS HIS WIFE
HE DENIES PLAYING WM. TELL (2008, p. 43)

Grãos de arroz encardidos dentro do saleiro. Uma torradeira velha, o filtro de barro, LPs de Gardel, Goyeneche, Edmundo Rivero. Quadros poeirentos com paisagens marinhas. *O menino chorando*, clássica reprodução a decorar as casas da classe média baixa, onde, se olharmos bem, dizem, é possível enxergar o diabo na blusa do garoto. A miniatura de um bassê de plástico marrom translúcido, que foi na verdade um frasco de perfume da Avon antes de virar enfeite. Uma pequena cesta com grãos de arroz, feijão e milho envernizados. Sobre os grãos um papelzinho com os dizeres: ‘Nada te faltará’, escritos à mão em letra melindrosa. Um troféu de latão que imita o bronze com inscrições do campeonato de futebol de 1972 do Clube de Campo Itapevi. Uma flâmula de um time de beisebol americano. *O poderoso chefão*, do Mario Puzo, e vários volumes do Morris West. Um velho catálogo McMaster 65. Um porta-retratos com a família completa, no colorido das antigas fotografias. O abajur de haste longa ao lado da velha poltrona. A colcha verde de cama de casal, losangos em detalhes brancos. Na gaveta do criado-mudo, uma lanterna de pilha, algumas caixas de remédio, um Novo Testamento de bolso. Uma caixinha de laca negra guardando um par de abotoaduras e slides de uma desconhecida nua. Formigas e restos de comida colam-se na parede interna do microondas (MUTARELLI, 2008).

Objetos, artefatos, pequenezas domésticas, ornamentos inúteis, coisas. Descrições pormenorizadas de espaços e situações corriqueiras, que não seriam habitualmente dignos de nota, podem ser um artifício muito eficaz para garantir a adesão do *outro*, ou seja, do leitor. Na ficção contemporânea, tem sido um recurso levado a certa radicalidade por alguns autores, cujo maior exemplo talvez seja o norueguês Karl Ove Knausgård, que, com seu radar para as minúcias e singular fúria descritiva, traz para dentro da narrativa até logotipos, nomes de marcas de produtos de limpeza, as listras na superfície de uma folha de árvore⁸⁴. Em parte, esse procedimento pode ser atribuído àquilo que Barthes chamava *efeito do real*. Ao identificar pequenos fragmentos de imagens familiares, o leitor reconhece sua própria “realidade”. Por outro lado, pode ser também uma forma de buscar ancorar algum tipo de referencial subjetivo, quando, sabemos, as subjetividades se diluem em contato com o fluxo disperso disso a que chamamos “contemporâneo”. Uma maneira de desencravar a “fisicalidade das coisas”, num mundo inundado de imagens virtuais” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 214).

⁸⁴ A esse respeito, ver PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 204-219.

Júnior vive imerso na letargia do desemprego e do fracasso, na espiral de dias vazios, na desolação de constatar o esgarçamento de suas relações afetivas e sociais, a hostilidade da metrópole, a sua imobilidade dentro do sistema. Mas quando acorda sentindo o cheiro do café sendo feito, o som das torradas saltando e a pesada porta da velha geladeira batendo, quando olha a hora no visor em neon verde do videocassete e percebe, pelo barulho do molho de chaves e da melodia assobiada, sempre a mesma, que seu pai já está saindo de casa, há algo que ultrapassa a dissolução que marca nossos tempos. Quando ele deita no sofá da casa paterna, cobrindo-se com os lençóis que cheiram a naftalina, sobre almofadas que parecem impermeabilizadas por uma camada de gordura humana, sentimo-nos, também nós, um pouco em casa. Não a nossa, talvez, mas sim uma casa próxima, familiar, onde o estar-à-vontade confunde-se, nunca com precisão, a um tipo de inquietude e de mal-estar, de assombro permanente ante a ideia de que aquele espaço não é só nosso. É o que faz a ficção, quando imbuída de saúde. A lasca que torna branco o nariz da Nossa Senhora negra de gesso sobre o criado mudo, o poodle esquizofrênico que late sem parar no apartamento vizinho. Há sempre algo que foge ao controle.

Burroughs: “(...) As palavras são ainda os principais instrumentos de controle. Proposições são palavras. Persuasão são palavras. Ordens são palavras. Nenhuma máquina de controle planejada até então pode operar sem palavras. E qualquer máquina de controle que tentasse, dependendo inteiramente da força externa ou inteiramente de controle físico da mente, logo encontrará os limites do controle.”⁸⁵

“0270100424. Diodo negativo.” “0258986501. Sonda Lambda Universal.” “0132008601. Atuador de marcha.” “9122080381. Reparo do alternador.” “0130303203. Motor do radiador.” Essas formações — uma sequência numérica seguida pela descrição de alguma peça automotiva, e que evidentemente remete à memória do protagonista quanto a um *condicionamento*, ou seja, ao moto-contínuo de seu antigo emprego — interrompem, a todo instante, a narrativa de *A arte de produzir efeito sem causa*. Ou talvez “interromper” não seja o verbo mais apropriado, porque elas acabam parecendo, de certa forma, integradas ao texto, naturalizadas em meio à narrativa que, apesar de feita por um narrador em terceira pessoa,

⁸⁵ *The impasses of control*, o texto de Willians Burroughs, pode ser encontrado facilmente na íntegra, em inglês e em outros idiomas, na internet. Para esta citação usei a tradução do doutor em Comunicação Ednei de Genaro, que o próprio apresenta em seu website. Disponível em: <https://maelstromlife.wordpress.com/2014/09/13/os-limites-do-controle-william-s-burroughs-1975-2/>

acompanha sempre o ponto de vista de Júnior. Soam menos como interrupções do que como tiques, cacoetes, soluços, engasgos. Apenas uma variação no fluxo orgânico do tempo se esvaindo. Natural como urinar, ou se sentir atraído por um cheiro de shampoo: “Júnior aproveita e vai esvaziar a bexiga, mas o banheiro está trancado. 0227100142. Unidade de comando da ignição. Ouve o barulho do chuveiro e sente um perfume delicioso, provavelmente do shampoo. Só há um banheiro. Júnior se serve de café (...)” (MUTARELLI, 2008, p. 17).

Deleuze (1992) se inspirou em Burroughs para desenvolver seu *post-scriptum* sobre as sociedades de controle. Aquele em que diz que a velha toupeira monetária é o animal dos meios de confinamento, mas a serpente é o das sociedades de controle. Confinamentos, afinal, são moldes, tipos distintos de modelagens. Mas controles são *modulação*, algo em permanente mudança, que se auto transforma a cada instante, “como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro” (p. 221). O homem oprimido pela disciplina da sociedade que buscava domesticar com a clausura acabava gastando toda a sua energia em descargas diárias de trabalho. Porém o controle que se exerce sobre o homem e seu corpo, hoje, atua em fluxo contínuo: ondulatório e sinuoso, serpenteante.

“Não tem nada mais ridícula do que uma pessoa tentando convencer outra. Trabalhei com persuasão minha vida toda, a persuasão é o maior câncer do comportamento humano. Ninguém nunca devia ser convencido de nada. As pessoas sabem o que querem e sabem do que precisam” (GALERA, 2012, p. 32), diz o pai do protagonista de *Barba ensopada de sangue*, um ex-publicitário, logo na cena inicial do romance, anunciando que vai se matar no dia seguinte, pois está sem paciência para a velhice e para a doença.

Além da ausência de descrições mais orgânicas e escatológicas da doença, como já apontamos aqui, há outra característica inquietante na narrativa contemporânea que envolve personagens doentes. Algo como o fato de que doença se relaciona, muitas vezes, a uma apatia. O esgarçamento da rede de afetos e reações que, em geral, atrela-se à experiência do adoecer. A sensação de que, no encadeamento natural das etapas de uma doença, algo está inconcluso. No meio do caminho. De que a vivência da patologia é algo vago e indistinto. Um

torpor. Não raro, a ideia de que a doença irrompe na trama para ilustrar a dificuldade de comunicação entre os personagens. A empatia impossível. Não apenas a permanência perturbadora do acaso, mas, também, daquele mal-estar ante a inevitável defasagem entre sentir a dor e narrar, entre um eu e um outro. Ante a impossibilidade do elo.

Aneurisma (2008), novela de André de Leones. Logo na cena inicial, um homem e uma mulher, ainda não identificados, estão juntos debaixo do chuveiro, “num semi-abraço de meio-desepero, desepero entorpecido e sonolento que parece avisar pela enésima vez que a explosão está próxima” (p. 75). Próxima, mas ainda não presente. Ainda não real, ainda não.

Estava há pouco se despindo, sempre se despe no quarto, nunca no banheiro, ele tão circunspecto, enterrado em seu nicho na cama diante da TV, que ela, enquanto se despia, evitava encará-lo, como se encará-lo fosse piorar tudo, como se encará-lo desse um maldito rosto àquela coisa toda, e tudo o que ela quisesse naquele momento fosse que aquela coisa toda permanecesse ainda por um tempo sem um rosto, sem algo que a definisse, sem nada que a recortasse ou destacasse de um fundo previsivelmente negro e confortavelmente vago. (p. 75)

“Aquela coisa toda”. Um diagnóstico, uma doença fatal. O homem acabara de saber, e de contar a ela, a namorada, que provavelmente tem pouco tempo de vida. A mulher “dissera a ele o que viera à cabeça”, o que havia conseguido “cuspir” (p. 75-76), quando na verdade sabia que não há o que dizer. Sozinhos no quarto, ela lhe faz um pedido inusitado. “Deixa eu meter o dedo em você” (p. 75), e agora percorre o ânus do companheiro com o dedo indicador, “não estando de fato interessada no que pede (Deixa?) ou no que ele venha a responder (Sim, Não, O quê?, Ficou louca?), não, estão a postos afinal, ao mesmo tempo se tocando e quase não se tocando” (p. 77). Todo o diálogo entre a mulher e o homem recém-diagnosticado, na intimidade do quarto e do banheiro, é tramada em frases curtas e mal-entendidos, em balbucios e sentidos ambíguos. Com o dedo dentro dele, ela pergunta se dói.

(Não vai ser nada.)
Um pouco.
(Ser nada.)
Quer que eu pare? Quer que eu tire?
(Não.)
Tirar o quê? Parar o quê?
(Nada.) (LEONES, 2008, p. 77)

Mas ele nem se move, não se mexe, sequer respira. Ela forja uma explicação, ele pensa que não é preciso explicação alguma, ele vislumbra “com a vista turva” (p. 78) um

“muito provável fim de linha para ele, só para ele” (p. 78). “Eu tinha, ela diz (sussurra), que chegar aí. De algum jeito, chegar até você” (p. 78).

A literatura contemporânea é habitada por seres confusos e escorregadios, define Regina Dalcastagnè (2012). Os narradores estão cheios de dúvidas, os personagens estão desarticuladas e os leitores, desconfiados. O narrador que frequenta a literatura brasileira contemporânea não tem nada daquele sujeito poderoso da ficção do passado, que tudo sabe e comanda; em vez disso, é alguém que tem a consciência embaçada, que tropeça no discurso, perde o fio da meada, muda de ideia, mostra suas falhas, esconde-se ou multiplica-se. É, enfim, um narrador suspeito. E a ficção, por sua vez, um lugar tomado pela noção de que a arte é, sempre, um espaço traiçoeiro. Foi parte do que aprendemos no decorrer do século XX. “De Marx, Nietzsche e Freud herdamos o que Paul Ricœur chamou de ‘hermenêutica da suspeita’ (...), que nos fez menos ingênuos, e, obviamente, mais intranquilos” (DALCASTAGNÈ, 2012, n.p.).

Em *Aneurisma*, a patologia que evolui no corpo do protagonista não é, como o título pode sugerir, um aneurisma. Quem tem um aneurisma é o matador que protagoniza o romance da mãe dele. Pois, sim, dentro da história de *Aneurisma* se desdobra outra história: a do romance ruim escrito pela mãe de seu protagonista, e que supostamente narra os últimos tempos de vida de um assassino que se descobre doente, muito embora nada do que ele sente se pareça aos sintomas de um aneurisma. “A mãe não pesquisou a respeito, não se informou. Criou a história, começou a escrevê-la e foi em frente” (LEONES, 2008, p. 95-96). Já a doença do protagonista de fato, o personagem principal de *Aneurisma*, não é revelada. No consultório médico, ante a exposição do doutor, não quis ouvir, pois passou pela sua cabeça que “seria ouvir o nome da *coisa* e morrer” (p. 93).

Tanto *Aneurisma* quanto *A arte de produzir efeito sem causa* são narrativas que esbarram na ideia de réplicas. Júnior não tem esse nome à toa. Júnior, aliás, sequer é um nome, como o próprio personagem destaca. Seu pai, no romance, é identificado pela irônica alcunha de Sênior. Ele é a matriz, o original. Júnior, a réplica, se apequena. Acovarda-se. Em determinado momento, crê que a réplica é na verdade o pai; estão todos enganados. Não quer

— e ao mesmo tempo quer — ser como ele. Sênior, o ex-despachante, ciente de seu lugar no mundo, o dono do buraco secreto na divisória, por onde espia o corpo nu da jovem hóspede. Alguém que leva uma existência medíocre. E que é, ainda assim, mais feliz que ele, Júnior, a réplica que se esgueira pelo apartamento, colhendo trocados para o cigarro. Júnior, o presente que não se realiza, o futuro que se dissipa, a projeção de um passado — o pai — que ainda se mostra mais vigoroso que ele, embora não de todo louvável. Júnior, o porvir, não consegue se desgarrar do manancial simbólico que é o passado, das referências relacionadas ao pai — o molde original, a fonte de sua condição — no apartamento em que passam a coabitar. Júnior se prostra como réplica, a autonomia impossível.

Em *Aneurisma*, o protagonista é um tradutor (mais uma vez, alguém que atua nos arredores da produção literária, como de costume na ficção brasileira do presente). Logo, alguém que, de certa forma, se aproxima da noção de “réplica”, forjando versões em sua língua materna para um texto original em idioma estrangeiro, ou vice-versa. A relação com os livros é forte na família: tanto ele quanto o pai, um professor de Literatura, são leitores exigentes. O que ficamos sabendo não apenas por pequenos comentários no decorrer da trama (“Kafka o que é?, faz o pai. Não conseguiu sequer *terminar* um romance”, p. 113), mas também pela forma como mantêm uma postura crítica com relação à obra deixada pela mãe, e que consiste não apenas no “romance breve”, mas em alguns poemas não publicados.

A doença do matador, dentro do livro da mãe, serve de contraponto à doença do protagonista. Mas não só isso. Um e outro personagem — o fictício dentro da ficção, e o “real” de dentro do romance principal — servem, também, de jogo de espelhos para as diferentes posturas quanto à potência criativa, quanto às escolhas que se têm de fazer ante uma possibilidade de narrativa. O jovem tradutor não quer nomear sua doença, pois acredita que, se der a ela uma narrativa, irá imediatamente *morrer*. Já sua mãe, quando viva, ultrapassou as críticas severas dentro da própria família na busca por narrar; escrevia com disciplina e alegria, sem se sentir humilhada pelos comentários jocosos ou pelas risadas de desdém do marido. Depois de publicado, seu livro ganhou um prêmio. O marido então teve certeza “de como funciona o circulozinho vicioso e cretino inerente à prática literária na província” (2008, p. 97). Mas a mulher escapara ao “controle”: ela não queria parecer original. “Todo mundo quer parecer original por esses dias, mas eu não, eu só quero contar

uma história, só isso, e acho que por esses dias já é o suficiente, já é demais, é mais do que muita gente aí consegue suportar” (LEONES, 2008, p. 121).

A frase em inglês no recorte de jornal deixa Júnior obcecado. Ele fica doente. Não consegue traduzir a frase, não consegue entender porque, depois, continua recebendo correspondências misteriosas. Também não consegue explicar sua prostração ao pai. Ou interpretar se a moça que hospedam está demonstrando algum interesse nele. Júnior está atado a uma espiral de desânimo. Ele deve parecer aos leitores uma figura muito familiar. Júnior telefona para o banco, na esperança de que tenha algum dinheiro na conta, mas o saldo está a cada dia mais negativo. Júnior começa a ter ataques semelhantes aos epiléticos. Seu pai o leva a um hospital, “cadeiras de plástico ocupadas por homens e mulheres cinzentos” (MUTARELLI, 2008, p. 182), apenas um dos quatro guichês funcionando. O médico, mal-humorado, nem olha para eles. Ilumina os olhos de Júnior com uma lanterna. Depois direciona o feixe de luz para a garganta, para os ouvidos, cutuca as costas, ausculta os órgãos. “Criptografa uma receita”. Indica que há chances de que seja “neurocisticercose”, uma infecção do sistema nervoso central por larva de *Taenia solium*. Uma verminose que só poderia ser atestada por exames como tomografia. O pai de Júnior resume a consulta para a hóspede: “Esses médicos não sabem de nada sem um exame. Você passa o dia inteiro esperando para conseguir uma consulta e, quando consegue, o imbecil diz que precisa de uns exames” (p. 185-186). Em seguida, anuncia o diagnóstico: “Ele talvez esteja com foco de lombriga no cérebro” (p. 186).

Há ilustrações, como desenhos misteriosos feitos a caneta esferográfica, que se infiltram pouco a pouco na narrativa de *A arte de produzir efeito sem causa*. Mandalas atravessadas por linhas, divisórias semelhantes às de colmeias, preenchidas por letras. Gráficos que se tornam cada vez mais complexos, maiores e mais densos. Também é em esferográfica azul que uma intervenção gráfica é feita em certo trecho do livro, quando Júnior tenta decifrar a charada referente às frases em inglês. Logo, uma intervenção ainda mais radical: oito páginas do romance reproduzem laudas preenchidas, à mão, em letra de fôrma, pela mesma frase em inglês, escrita em sequência, ininterruptamente, a princípio de forma clara e depois nervosa, as letras se tornando indistinguíveis. Grafismos que irrompem como

que para perturbar a estabilidade da palavra impressa em fôrma negra sobre o papel, o signo primordial da arte literária, a autoridade da frase.

Num comentário breve, em meio à análise de textos de outros autores, Flora Süssekind (2014) situa *A arte de produzir efeito sem causa* num rol de outras obras que promovem uma espécie de “desorganização” do que é considerado “literário”. No caso do livro de Mutarelli, isso se daria pelo diálogo entre o retrato do personagem Júnior e a “invasão desfiguradora de grafismos”. A ensaísta associa a narrativa, com isso, a uma lista de experiências artísticas que não significam, em absoluto, uma tentativa de apagamento da prosa do mundo ou da experiência da realidade, mas sim um transbordar, uma busca por mostrar alguma coisa que parece se descolar do que está sendo narrado. E que exponenciam, nesse movimento, “não apenas a concretude convulsa da escrita, da escrita como experiência, e não como estilo ou partilha genérica, mas, também, a consciência do mundo, da violência do mundo e da matéria, e sua resistência, que ganham singular espessura” (2014, p. 67).

Quarto de despejo (2014, [1960]), de Carolina Maria de Jesus. Uma catadora de lixo narra, em forma de diário, seu dia a dia em meio à miséria e ao trabalho árduo. Narra em primeira pessoa a fome e a vida na favela. Seu livro vem a lume referendado por um jornalista, Audálio Dantas, e tido como “depoimento”. *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. O autor também escreve *de dentro* da favela. E, no entanto, se diferencia do relato de Carolina de Jesus, pois frequentou os bancos da universidade. Pois sua narrativa não é mais pessoal. O conteúdo de *Cidade de Deus* elabora um painel histórico e abrangente, e é clara a busca do autor por inserir seu texto no domínio literário. O corpo de uma mulher favelada, que sente na pele a fome, dá lugar ao corpo de um lugar, de uma favela inteira, de uma comunidade. As dores miúdas do cotidiano cedem a uma narrativa crua e algo épica da violência. Mas *Cidade de Deus* também vem à tona “referendado”. Mais uma vez, há uma voz *autorizada* a legitimar o trabalho literário de um favelado, chamando atenção para sua narrativa. Neste caso, trata-se da crítica que Roberto Schwartz escreveu para a *Folha de S. Paulo*, descrevendo o livro de Paulo Lins como a mais instigante literatura dos últimos tempos (DALCASTAGNÈ, 2012).

O sol na cabeça (2018), de Geovani Martins. Contos escritos por um autor que também vive na favela. Desta vez, legitimado pelos festivais literários. Foi “descoberto” numa Flup, a Festa Literária das Periferias. Seu livro de estreia chegou ao mercado acompanhado por uma grande ação de marketing da Companhia das Letras, sua editora, com anúncios nos jornais e divulgação maciça. Um selo na capa o define como “o novo fenômeno literário brasileiro, vendido para 8 países”. Não à toa, foi uma das principais atrações da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), em 2018, ou seja, pouco tempo após a publicação do livro. O que nos interessa, porém, é que sua ficção não é mais o relato pessoal, mas também não é a narrativa épica de uma comunidade atravessada pela violência. Em seus contos, o foco retorna para o corpo. Agora, porém, para o corpo alterado pelo uso de drogas, o corpo que circula ilícito pela cidade, seja porque entorpecido ou acelerado após o uso de substâncias, seja porque visto como um perigo: corpo favelado, ameaçador. Seus personagens estão quase sempre chapados, ou na “seca” por conseguir droga. Assim, é a consciência de um adolescente, alterada pelo uso de LSD, que assume o controle do conto “A viagem”, por exemplo. Em “Estação Padre Miguel”, a história se desdobra a partir da frase “Na época estava proibido fumar crack na Vintém”. Em “Sextou”, o protagonista arruma um trabalho: distribuir papéis de divulgação para os passantes da Rua da Carioca; com o primeiro salário, decide fazer uma incursão a outra favela que não a sua, para comprar maconha, e todo o conto se desdobra nessa tensão sobre o seu corpo, a ameaça e a visibilidade, os inúmeros percalços no que deveria ser uma simples viagem de trem. O corpo favelado, então, não narra a si mesmo como uma confidência dilacerante da miséria; tampouco se narra pelo viés de quem o vê de fora, misturado a outros corpos iguais, em conjunto. É, agora, um corpo favelado imbuído da certeza de seu domínio literário, instaurando a si próprio como centro de uma ficção que não se delineaia à margem, que não se concentra em narrar a periferia, mas sim em evocar a potência fabulatória de suas experiências, em transmitir a singularidade de dicções vivas, transgressoras como outras quaisquer.

Nuno Ramos (2017) fez uma apresentação em Berkeley, em 2015, na qual comenta sobre uma sensação de amadorismo que o persegue. Pelas manhãs, ao caminhar pelo campus, naquela que é uma das mais tradicionais universidades americanas, ele é tomado pela impressão de que está vendo um mesmo filme que é projetado para si todos os dias. A torre, o

sino e seu relógio, um tempo que o precede e que o sucederá, a premissa de que há uma cena anterior e mais potente do que os passos individuais.

No Brasil não é assim. No Brasil, diz o artista, sente-se um amador porque sente que “meu corpo arrasta a vida que ele leva, arrasta a cena que ele vê; que carrego comigo a rua que meus passos percorrem, e que talvez leve ela comigo para a tumba quando morrer. Há pouca coisa sólida lá fora (...)”. No Brasil há uma *agoridade*. Essa forma “de presença ambígua e exaustiva”, essa sensação “fóbica e infinita”, “como se tudo ainda fosse possível — tudo, inclusive a derrisão, a anomia e a barbárie” (RAMOS, 2017, n.p).

O passado, no Brasil, “não deixa rastros amedrontadores o suficiente para paralisar e intimidar o presente — talvez, no fundo, porque esse passado sempre tenha estado lá, ainda que disfarçado, e essa agoridade, esse impulso prospectivo sem freios nem inibições, seja apenas sua máscara”.

Pergunto-me, então, se outra característica das aparições da doença, na ficção brasileira contemporânea, não seria justamente uma tentativa de mimetizar essa *agoridade*. A doença, que não fulgura mais no corpo dos personagens, revela-se no entanto como um sintoma dessa coisa *não formada, nunca fixa*. Uma forma de os autores mostrarem, via arte literária, algo dessa estranha relação entre passado e presente, cujo substrato é uma secreta força inercial, que, ao mesmo tempo em que desinibe, contrai a abertura do possível. Doença: sintoma de agoridade. Algo, enfim, de potência subjugada, de passado que apenas se disfarça.

Barba ensopada de sangue (2012), de Daniel Galera. O protagonista tem uma condição neurológica crônica e rara, resultado da falta de oxigenação durante seu nascimento, que o impede de reter rostos na memória. Inclusive o seu. Ele esquece qualquer fisionomia, tão logo a veja. O próprio rosto no espelho, o rosto da mãe ou da namorada, o rosto dos amigos. Sempre uma surpresa. E justamente a face, a parte mais sagrada para a ideia de identidade. A face e sua singularidade no processo de individuação. Mas o protagonista de *Barba ensopada de sangue* habituou-se a distinguir as pessoas por meio de outros traços. O jeito de andar e de se mexer, os ombros, as pernas, os pés. Fragmentos de corpos que usa para compor a subjetividade alheia. Falta fixidez a seu processo, evidentemente. Toda a sua relação com o mundo é mediada pela sensação de instabilidade, de desconforto. Ele está vulnerável. Arrasta, junto a si, na memória, um magma infinito de pedaços de outras pessoas, corpos fragmentados, sem rosto. Agoridade.

Enquanto os dentes (2017), de Carlos Eduardo Pereira. Pura *agoridade*. Antônio, um homem de cerca de 40 anos, paraplégico, gay, sem poder trabalhar, sem conseguir garantir sua própria subsistência, sai de sua casa para voltar a morar com os pais. Todo o livro consiste na travessia da cidade, que intuímos ser entre a Zona Sul do Rio e São Gonçalo, embora isso não seja dito em momento algum, e talvez só tenhamos essa sensação porque sabemos que o autor vive no Rio de Janeiro, e porque o narrador descreve o cenário de suas passagens a partir de prédios históricos e ruas que não são identificadas, mas que se assemelham aos que conhecemos de cor, e porque Antônio precisa atravessar uma baía numa barca, como de praxe nas travessias até Niterói ou São Gonçalo, mas fato é que toda a narrativa consiste nisso, Antônio se deslocando em sua cadeira de rodas, portando apenas uma bolsa, rumando em direção à casa da família, em direção ao pai com quem não fala há duas décadas, o pai opressor que imprime pequenas violências cotidianas à mulher, a mãe de Antônio negra e atada ao lar, esperando seu retorno, o pai de Antônio que não é chamado de pai, mas de Comandante, um integrante das Forças Armadas brasileiras, um homem severo com o filho, um homem que encontra “amigas” nas travessias de barca.

Enquanto os dentes reproduz o périplo de um homem numa cadeira de rodas cruzando uma metrópole brasileira cheia de hostilidade e de obstáculos, mas também cheia de vida e de rastros que ativam a memória, uma voragem incessante de imagens e lembranças e vozes e não ditos. As calçadas esburacadas, os banheiros não adaptados, o processo lento e árduo de conseguir embarcar num meio de transporte público. O antigo companheiro da Escola Naval, que agora é um morador de rua, e que o encontra na estação das barcas, reativando um trauma antigo, uma culpa. O corpo de Antônio reagindo à travessia, dando pistas de sua convivência com a dor (“Sua perna esquerda treme, ou fica como que dando chutinhos no tendão de Aquiles de alguém que estivesse de pé na frente dele. Esses espasmos acontecem quando o lesado medular sente algum desconforto”, p. 14). A memória de Antônio revelando sua vida, em fragmentos, estilhaços, a fuga da casa paterna rumo a uma vida semelhante à de muitos e muitos, o jovem que se rebela no seio da família opressora e encontra seus pares na universidade pública, um curso de filosofia, a rotina de bicos e as festas no apartamento, o estilo de vida de quem saiu da periferia e sobrevive, como pode, num espaço como o da Zona Sul carioca, até que um acidente o deixa paraplégico, até que se esgotam suas possibilidades de manter sozinho uma casa, uma rotina de pintar telas e receber amigos, um cotidiano sem

que seja subjugado ao núcleo familiar, à presença tentacular do passado. Pois, enquanto Antônio atravessa a cidade, também ele arrasta consigo algo dessa “presença ambígua e exaustiva”, essa sensação “fóbica e infinita” de que a vida ao seu redor prossegue com ele, a indistinção entre passado e presente, um *agora* que exige que toda potência morra tão logo se instaure, a incerteza de viver num lugar onde tudo é possível — inclusive a barbárie.

Talvez fosse importante apontar algumas similaridades entre *Enquanto os dentes* e o romance *Entre as mãos*, de Juliana Leite. A começar pelos títulos. Os dois se iniciam num termo de apoio — uma preposição e uma conjunção — que atribui um caráter ao mesmo tempo delimitante e provisório a certa parte do corpo humano. Entre as mãos: a demarcação de um espaço e, simultaneamente, a ideia inevitável da tensão entre reter e escapar. O esforço por segurar, manipular, conter. Tomar para si, “entre as mãos”, algo que, mais cedo ou mais tarde, irá se esvaír. Enquanto os dentes: combinação inusitada de palavras, ao atrelar uma indicação temporal ou de condição — no tempo em que, na qualidade de — a um elemento do corpo que, por si só, traz conotações ambíguas. Dentes que mordem, estraçalham, impõem agressividade, compõem o processo de alimentação: saúde. Dentes que servem às distinções sociais. Dentes que representam algo tremendamente sólido, mas que são perdidos pelo corpo com a ação do tempo e das afecções que o afetam. Dentes que agarram, ferozes, aquilo que conseguem, na luta corpo a corpo da sobrevivência. Dentes cuja ausência representa, afinal, a proximidade da morte.

Ambos os romances lançam luz a personagens que costumam ficar de fora do escopo da ficção brasileira. Não pertencem à classe média alta. Não são jornalistas, escritores, publicitários, tradutores. Mas também não são matadores, operários, traficantes, imigrantes, pessoas sem ocupação definida. Não vivem na miséria. Embora talvez possa parecer que estão a um triz disso. Além do mais, são dois personagens que têm o corpo *de antes* e o corpo *de depois*. Seu corpo *de depois*, trazendo sequelas de um grande acidente, experimenta o atrito com a cidade, a experiência exaustiva de tentar se mover por um território, em várias dimensões, hostil. Como na passagem de *Entre as mãos*, em que Magdalena, com seu corpo ainda afetado pelo acidente, tenta se equilibrar como pode dentro de um ônibus lotado. Enquanto sente os dedos dormentes com a pressão em torno do cano que evita a queda, enquanto puxa o ar com cheiro de querosene e sua com o calor que emana da tampa do motor, enquanto se aflige com a dor nos pontos do abdômen. Ela troca olhares cúmplices com uma

senhora que carrega uma sacola de feira, esquece a própria dor para ajudá-la a mudar a posição da bolsa, até que uma freada mais brusca faz com que uma das alças se solte, e então as batatas, cebolas, inhames e chuchus correm pelos degraus e pelo corredor, e uma simples viagem de ônibus se torna uma narrativa de suspense, uma narrativa cheia de vida e de dor. Como é a viagem, também, de Antônio, em sua cadeira de rodas rumo ao futuro que é, ao mesmo tempo, a representação de seu passado.

“Má literatura não é escrita pra ‘fazer sentido’”, diz o protagonista de *Aneurisma* (LEONES, 2008, p. 96), ante o livro da mãe. É “leitura indolor”, “quase gratuita”. Quando a mãe anunciara que iria escrever um romance, o pai de imediato mostrara incômodo: “Ninguém mais conta histórias. (...) Contar histórias é uma excrescência” (p. 165). A mãe retruca: “Você é professor de Literatura, (...) como pode dizer uma coisa dessas?”. “Justamente por isso, disse o pai. *Exatamente* por isso” (p. 165).

A mãe do protagonista de *Aneurisma* morre atropelada por um caminhão. Ela não tem tempo de pensar em narrar. De encenar, literariamente, a própria dor. O protagonista de *Aneurisma* acha que a mãe foi uma escritora ruim. Mas também acha que teve sorte ao ser atropelada, ao não ter que ficar doente.

Júnior, de *A arte de produzir efeito sem causa*, pensa em livros na mesma chave pela qual pensa a experiência com drogas. Um amigo do colégio o apresentava a novas drogas, e liam juntos *Porcos com asas*, um dos poucos livros que Júnior leu, e do qual só consegue lembrar que tinha muitos palavrões. “Nessa mesma época leu *A metamorfose*, de Kafka, e alguns contos de Machado de Assis. Depois disso, só jornal e relatórios de autopeças. Foi uma fase, coisa de adolescente. Júnior acabou tendo uma *bad trip* quando tomou um frasco de cloridrato de diciclomina antiespasmódico” (MUTARELLI, 2008, p. 36).

Corpo estranho (2006), de Adriana Lunardi. Um romance todo debruçado sobre uma espécie de triunfo da lentidão. Originalidade e réplica, as tentativas de capturar o que é precário, a arte e seu tempo. Também ele uma narrativa fragmentada, também ele sobre a memória em estilhaços. Mariana era artista plástica, expunha telas e vivia embrenhada no circuito artístico da cidade. Após a morte do irmão isolou-se na serra, agora faz pinturas

botânicas. Precisa controlar a hora certa de ir a campo, flagrar os instantes de vida de uma bromélia ou de uma orquídea, antes que ela feneça. Tentar fixar, com a arte, a natureza que irrompe provisória. Manu é uma jovem fotógrafa, que se diz amadora. Ela também trabalha tentando *fixar* imagens, afinal. Frequentemente, fotografa a pichação que é feita no muro de seu amigo, antes que a removam. Há, claro, uma correlação entre a atividade de Mariana e a de Manu. Aquela registra, por métodos manuais, o natural; esta usa a câmera digital para dar mais tempo a uma imagem (a do grafite) que é puro artifício, marca que nasce sob a égide do provisório e da burla, do precário e da transgressão. Imagem, também, no meio do caminho entre violação e arte. Manu, no entanto, se deixa fascinar pelas inscrições em grafite no muro, resultado de um ímpeto que exige velocidade e destreza. Manu tem diabetes. Desde pequena, a vida controlada pelas doses de glicose, pelas agulhas, pelo cerceamento, pelas idas ao hospital, pela necessária preservação. Nada poderia lhe acontecer rápido demais. “Sua vida era feita de cautelas, de longas liturgias quotidianas” (p. 90).

Talvez seja importante indagar por que tantos textos literários e ensaios recentes são escritos em fragmentos, compostos por pequenos pedaços agrupados em narrativas de desenho sinuoso, similares a mosaicos, quebra-cabeças em que as peças nem sempre se encaixam com exatidão — a incidência do tempo sobre os recortes do papelão sempre faz suas bordas esbeçarem-se um pouco, de modo que muitas vezes é impossível forçar um alinhamento perfeito na costura entre as peças, restam saliências e pequenas interrupções na imagem do todo, algo se perde e algo se ganha.

Em parte, a narrativa fragmentária alude às características conhecidas de nossos tempos, à transformação das subjetividades, à desconfiança ante qualquer tipo de narrativa, ao estilhaçamento de memórias e certezas. Também há que se levar em conta, claro, que a atenção do leitor contemporâneo não está mais condicionada a modelos lineares e contínuos, pelo contrário. Desliza e se dissipa, muda de foco frequentemente, deambula pelo hipertexto e por múltiplas plataformas. Lê, naturalmente, de uma forma ou de outra, em fragmentos.

Mas há, ainda, outro aspecto. Outra possibilidade. Talvez as interrupções sejam mesmo necessárias. Talvez não sejam fragmentos, mas sim destroços. Resíduos de superfícies deformadas e irrecuperáveis, restos de coisas que vêm do passado mas que ainda não puderam se converter em novidade, nem sobreviventes e nem vítimas, apenas pedaços deslocados de

uma inteireza que se perdeu após algum grande acidente, notícias de uma ruína que nossos corpos habitam em simbiose, sem perceber.

Os estilhaços — cacos de vidro sobre as calçadas, destroços de portas e tapumes, escombros de mobiliário urbano destruído, pedaços queimados de lixeiras — parecem a única certeza a respeito das manifestações que tomaram o Brasil em 2013, e que ainda representam uma conjuntura intrigante para pensadores de diversas áreas. A onda de protestos de 2013 foi, sobretudo, uma profusão incontrolável de imagens. As transmissões em tempo real, as *selfies* em meio às passeatas, o grafite correndo os muros e sendo exposto simultaneamente nas redes sociais, *black blocks* fazendo fogueiras pelas ruas e eles próprios gravando seu ato, celular em punho. Muitas das faixas e cartazes pediam saúde pública de qualidade. Até hoje pensamos em 2013 por meio de fragmentos, pelas imagens dos jovens de máscara deixando vidraças em cacos, o fogo e a fumaça por detrás dos escombros.

O protagonista de *Barba ensopada de sangue* é um jovem professor de educação física que se muda para um balneário no sul do país na busca por descobrir a verdade sobre a história de seu avô paterno. Foi ali, naquele vilarejo à beira-mar, que o homem vivera seus últimos anos, um mistério para a família. Segundo a versão oficial, ele fora assassinado durante um baile na cidade. O protagonista não acredita na história. Quer saber mais. Quer se aproximar do passado.

O protagonista de *Barba ensopada de sangue* é, de certa forma, uma réplica de seu avô misterioso. Logo na parte inicial do livro, recebe uma fotografia do antepassado e a confronta com sua própria face no espelho. São quase idênticos, à exceção da tez morena e da barba espessa do avô. Quando chega ao balneário, repara que as semelhanças não se resumem ao rosto. Sua figura, como a do antepassado, também é recebida com desconfiança. Há algo que parece acontecer naquela cidade, algo de uma substância para si inapreensível, uma dimensão que não consegue penetrar ou alcançar. Ele não faz parte do que acontece ali. É um forasteiro. Como o avô, sente-se bem quando imerso no mar. Seu corpo, como o do avô, é vigoroso. Ambos têm saúde. Ambos permanecem, o tempo todo vigiados, sob os olhos

onipresentes de algo que não sabem o quê. A cidade, a cultura local, o imaginário, a natureza de um lugar?

Mas, enquanto o protagonista de *Barba ensopada de sangue* tenta se haver com a reconstituição de memórias — a habitual, o inesgotável processo de lidar com seu esquecimento de rostos, e a busca por fazer justiça à memória do avô —, uma cidade inteira se desdobra pelas páginas do romance. A algaravia dos pescadores com seus arpões, o concerto dos barcos revelando suas entranhas, as bicicletas e festas de rua, a agitação da chegada do circo, a bela mãe solteira que se desdobra para trabalhar e estudar, as lendas e histórias locais, as drogas circulando pelos grupos de jovens, a busca por diversão, o comércio miúdo e as mesinhas na rua. A radical metamorfose na própria cadência da cidade, abarrotada de turistas durante o verão, esvaziada e algo sombria, expectante, durante a baixa temporada. O que o romance tematiza é a própria fragmentação da sociedade nacional, sugere Mario Sergio Conti (2012). O foco não está nas classes dominantes, tampouco na classe baixa enovelada à violência das periferias. O foco está no espaço corriqueiro de uma cidade brasileira como outra qualquer, nem grande e nem pequena, ao mesmo tempo singular e comum, girando ao redor de um homem com uma memória estilhaçada, os fragmentos do passado e a contração do que é capaz de reter no presente.

Restaria nos perguntar, então, se as doenças da ficção brasileira contemporânea não irrompem na narrativa como sinal de corpos que, enquanto são atraídos pela modulação de uma ordem global que sinuosamente clama por interação, também arrastam consigo restos de vida, fragmentos do que as ruas regurgitam, destroços de uma memória feita de cheiro de café e naftalina, quadros com demônios disfarçados no vermelho de uma camisa, caixas de laca com abotoaduras, o passado que se insinua sobre o presente, com sua violência nebulosa, com sua força intimidadora e exaustiva, brasileira, ambígua, inenarrável.

o Pedro
 tinha 1 Faca
 que colou no meu
 pescoço.
 meu grito
 morreu no estômago

junto com o chute que ele me deu.
 (...)

 ele lambeu minhas coxas por dentro a buceta meu

 rosto o cu e a língua um pau revirando,

 entre a reza e o pulo escolhi

 ficar dura

 e estranhamente pronta

 pra morrer.

 foi quando o xixi

 me escorreu

 as pernas.

- tá mijando em mim, sua porca?

Ele arrancou o pau pra fora e fez o mesmo
 na minha boca. (BEI, 2017, p. 58-59)

O peso do pássaro morto (2017), livro de estreia de Aline Bei. A história de uma mulher dos 8 aos 52 anos. Uma história repleta de violência, desamparo, solidão, silêncio — como a história de tantas brasileiras. Apesar de todo escrito em versos livres, é um romance. Assim está definido na ficha catalográfica e assim é defendido pela autora, que com ele ganhou o Prêmio São Paulo de Literatura 2018, na categoria Melhor Romance de Autor com Menos de 40 anos. “Ele [o texto] é como é, entrecortado”⁸⁶, diz. Não são apenas as frases que dão movimento à trama, mas também as interrupções. Pausas. A cadência de um suspense permanente pondo em relevo o grande silêncio que emoldura, enquadra ou delimita qualquer tipo de narrativa — e mais ainda algumas, e mais ainda esta.

Enquanto os dentes (2017), de Carlos Eduardo Pereira: “O tempo flui de uma forma estranha para Antônio. Ele percebe o presente expandido, capaz de comportar os acontecimentos do passado como se estivessem ocorrendo agora e o futuro que ele já conhece, pois tem premonições de morte (...)” (p. 92). Então ele se dá conta de que precisa atravessar a rua. “Solta os freios e avança um pouquinho para a frente, procurando um lugar mais rebaixado para empinar nas rodas traseiras e passar com um mínimo de segurança, apesar da mão invisível puxando a cadeira para baixo o tempo todo” (p. 92).

⁸⁶ GABRIEL, Ruan de Souza; GIANNINI, Alessandro. “Romance de estreia de Aline Bei conquista fãs com ritmo poético”. *O Globo*, Cultura. Versão digital. Publicado em 15 de out. de 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/romance-de-estrela-de-aline-bei-conquista-fas-com-ritmo-poetico-23155573>. Acesso em 23 de fev. de 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte de produzir efeito sem causa. Júnior se debruça sobre a misteriosa combinação de frases em inglês. Caneta em punho. E se não for uma questão de tradução, mas de espaços em branco? Lacunas a serem preenchidas. Heir's pistol kills his wife. Um “c”, um “o”, outro “c”: “Cheiro despistou quis ris uaife? [→ rir da fé]” (MUTARELLI, 2008, p. 137), experimenta. “(...) Procura o sentido que acalme sua ânsia” (p. 137). É possível buscar um sentido sem recorrer a uma *tradução*? A rejeição de Júnior à obviedade de uma simples transposição de idiomas é a gênese de seu delírio. A gênese de sua “doença”. E, no entanto, a casca branca e mole do jabuti faz morrer a onça⁸⁷. A doença de Júnior é sintoma justamente da singularidade do lugar que habita, o lugar de um “entre”: o espaço entre “não ser” e “ser outro”. Como na tarefa impossível de Júnior, também esta tese não pode ter uma conclusão.

Pode, no entanto, ser uma forma de expressão que acomode uma tentativa de vislumbrar, ou ao menos entrever, já que objeto naturalmente resvaliço ao olhar, os impasses e as características de uma arte literária anfíbia (SANTIAGO, 2002), uma arte que constrói narrativas num país de corpos doentes. Um país de corpos “condicionados e educados para o horror” (SIMAS, 2016).

“(...) O direito soberano, no regime biopolítico, não é tanto a faculdade de dar a morte quanto a de anular antecipadamente a vida” (2010, p. 207), diz Esposito, referindo-se ao horror do regime nazista ao qual não bastava a interrupção da vida, mas também a anulação de seus rastros, a criação de um mecanismo que pudesse instaurar “corpos sem alma” num espaço e tempo em que ninguém poderia dizer se estavam vivos ou mortos. Não bastava exterminar. Era necessário instaurar uma não-vida: a não existência no interior dos campos de concentração.

O horror que experimentam os corpos que vivem no Brasil do século XXI certamente é distinto daquele vivido pelos judeus sob a égide do holocausto. E, no entanto, “a faculdade de dar a morte” e de “anular antecipadamente a vida” parece cada vez mais evidente ao exercício de poder no país.

Dias antes de eu me sentar para escrever essas linhas, policiais militares entraram no Fallet, favela no bairro carioca de Santa Teresa, e mataram nada menos que 15 jovens, todos

⁸⁷ Faço referência, evidentemente, à citação de *Quarup*, de Antonio Callado, que serve de epígrafe ao artigo em que Silvano Santiago (2000) apresenta o conceito de “entrelugar”.

com idades entre 15 e 22 anos⁸⁸. A Polícia Militar argumenta que as mortes ocorreram durante um confronto, mas relatos de moradores atestam o caráter de execução. As provas são incontornáveis: a maior parte das vítimas foi fuzilada no interior de uma casa, que ficou com as paredes destruídas pelas rajadas. Há indícios de que os jovens foram torturados antes de serem mortos. Um vídeo mostra um dos corpos perfurado a facadas, e com o intestino para fora. Alguns dos jovens mortos tiveram o rosto rasgado a faca.

Na Favela de Manguinhos, no bairro homônimo, moradores denunciaram que atiradores de elite — “snipers” — têm abatido homens que circulam pela comunidade, de forma aleatória⁸⁹. Eles supostamente se posicionam na torre da Cidade da Polícia, o principal complexo da Polícia Civil, próxima à favela, miram e atiram como se estivessem brincando de tiro ao alvo, na descrição dos moradores. Ao menos duas pessoas teriam morrido atingidas pelos franco-atiradores. Um ajudante de pedreiro foi atingido, mas sobreviveu. Ele estava indo a uma mercearia comprar água de coco para o filho de 3 meses quando recebeu o tiro, numa tarde em que não havia confronto, operação policial ou tiroteio.

Classes perigosas, povo bastardo. Como fazer da literatura um empreendimento de saúde, e inventar uma língua estrangeira, como incitava Deleuze, que não seja no entanto tradução nem réplica, uma língua que fale por um povo que falta, mas não no lugar dele? Como arriscar ser arrastado pelo devir potente que é a base da arte literária, quando se narra sob a sombra de “um grande hospital”, espaço onde a doença é pressuposto e o risco de “contágio”, pretexto longo para o genocídio? Como narrar o presente, se o passado não pode atuar como balizador, mas, em vez disso, se insinua com seu marulho incessante de destroços e restos, com sua “presença ambígua e exaustiva” que carrega viva a barbárie?

Ocorre que a cultura “não é a cereja do bolo da história”, adverte Didi-Huberman (2017). Nem mesmo o que, dentro dela, chamamos “estética”, e no interior da qual se desdobraria a arte literária. Em vez disso, é “desde sempre lugar de conflitos em que a própria história ganha forma e visibilidade no cerne mesmo das decisões e atos, por mais ‘bárbaros’ ou ‘primitivos’ que estem sejam” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 20).

Didi-Huberman esteve em Auschwitz-Birkenau como visitante e, trazendo de volta na bagagem três pedaços de casca de árvore e algumas fotografias amadoras, se pôs a escrever

⁸⁸ PRADO, Pedro; OLLIVEIRA, Cecília. "A guerra prometida no Rio já começou: era uma casa como a sua, virou o cenário de um massacre". The Intercept [online]. Publicado em 8 de fev. de 2019. Disponível em: <https://theintercept.com/2019/02/08/rio-massacre-bope-chacina-13-pessoas>. Acesso em 24 de fev. de 2019.

⁸⁹ CARNEIRO, Júlia Dias. "Snipers são investigados por suspeita de 'tiro ao alvo' contra moradores de favela no Rio". BBC Brasil [online]. Publicado em 19 de fev. de 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47287102>. Acesso em 24 de fev. de 2019.

sobre os restos deste que foi cenário para um dos maiores horrores da existência humana. Ali, no hoje tranquilo terreno feito de lagos e de bosques de bétulas, onde repousam as cinzas de milhares de pessoas assassinadas, restam poucos indícios do genocídio. O filósofo, porém, enfatiza que não seria possível dizer que não há nada para ver. É preciso desconfiar do que vemos. Exigir do olhar um “sobressalto perpétuo”. “Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo — de uma interrogação desse tipo — que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61). A arqueologia, afinal, não é apenas uma técnica para explorar o passado, “mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente” (p. 67).

Superfícies como as de Auschwitz-Birkenau ainda recebem solicitações do fundo, afinal. Ainda vivem do “grande trabalho da morte” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 63). Como também a superfície que é a trama da realidade brasileira, os modos de vida num país às margens de um oceano onde pulsam, também, os restos mortais de um grande genocídio. Nossas formas de lidar com a doença foram e ainda são uma das facetas desse genocídio.

Talvez uma possibilidade de conclusão para esta tese seja um convite a nos tornarmos — nós: ensaístas, poetas, ficcionistas, dramaturgos etc — menos médicos e mais arqueólogos. Menos aptos a prescrever e diagnosticar, como temos feito de costume, e mais propensos a perceber como as cascas enunciam as impurezas, e em como as impurezas representam a variedade e a exuberância que advêm de todas as coisas. Mais conscientes, afinal, de que é preciso confiar na imaginação para assumir uma subjetividade e uma história sem colocar seu próprio *eu* no centro de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 92)⁹⁰ e, com isso, fazer da imaginação um ato político. Mais abertos a “fazer da dor, e, logo, da história e das emoções que a acompanham, nossos bens comuns: nossos objetos de pensamento para troca, e não nossa reserva de caça” (p. 95).

Ou, talvez, seja apropriado retomar aquela espécie de torvelinho a que me referia na introdução deste trabalho: o ímpeto de contar histórias. Porque muitas histórias povoam um trabalho de pesquisa. Porque os quatro anos em que me debrucei sobre esta pesquisa não foram, do ponto de vista da História do Brasil e da História da geopolítica mundial, anos triviais. Porque, nestas semanas em que encerro a escritura desta tese, um enredo de escola de samba tem se delineado como hino a evocar o termo “resistência”, em sua complexidade e ambiguidade, e este novo hino não oficial se refere aos “versos que o livro apagou”: “Desde

⁹⁰ As duas citações deste parágrafo foram extraídas não do texto original de *Cascas*, mas sim da entrevista que Didi-Huberman deu a Ilana Feldman, e que integram a edição brasileira do livro.

1500 tem mais invasão do que descobrimento/ Tem sangue retinto pisado / Atrás do herói emoldurado/ Mulheres, tamoios, mulatos/ Eu quero um país que não está no retrato”⁹¹.

Talvez seja apropriado contar algumas histórias como a de Pata-Choca — histórias aparentemente simples, aparentemente banais. Histórias que chegaram até mim nestes quatro anos de pesquisa. Algumas delas, aliás, já foram contadas aqui. Mas vale repetí-las. Talvez, à guisa de conclusão, eu possa tentar contar um pouco de minha própria história e da história da minha tese. Um resumo de como histórias brasileiras, que não as narradas por meio da ficção, foram ajudando a tramar o tecido deste trabalho⁹².

Eu poderia contar, por exemplo, algo que aconteceu em Grão-Mogol, uma cidade mineira na Serra do Espinhaço, em meio ao cerrado. O contraste da roça com as construções históricas remete a um passado tingido pela exploração dos que caçavam diamantes em seu solo. Foi assim, no garimpo, que a cidade nasceu. E foi ali que nasceu Nancy. Na virada das décadas de 70 e 80, ela e seus irmãos gostavam de brincar com besouros. Os insetos surgiam pelos quintais e se metiam sob os colchões, ou entre a taipa, nas frestas do sapê. A história de Nancy mudou quando, aos 39 anos, ela teve um AVC. Com metade do corpo paralisado, descobriu que tinha a doença de Chagas. Transmitida pelos barbeiros, a enfermidade provoca distúrbios do coração, entre inúmeros outros problemas graves de saúde. Mas, ao descobrir que tinha a doença de Chagas, Nancy também se deu conta de que não estava só. De seus oito irmãos, cinco também receberam o diagnóstico. Um deles morreu, assim como um sobrinho, de 29 anos. E uma cunhada. Provavelmente primos, vizinhos. Aos poucos, a família de Nancy se deu conta de que mortos do passado talvez também tenham sucumbido, sem que soubessem, em decorrência da doença.

Eu li a história de Nancy numa matéria recente de jornal⁹³. Estima-se que haja entre um e quatro milhões de portadores da doença de Chagas no Brasil. Vou repetir os números

⁹¹ Refiro-me a *História pra ninar gente grande*, samba enredo com o qual a Mangueira foi campeã em 2019, de autoria de Manu da Cuíca, Luiz Carlos Máximo, Danilo Firmino, Deivid Domênico, Mamá, Márcio Bola, Ronie Oliveira e Tomaz Miranda.

⁹² O texto desta conclusão, a partir deste ponto, teve origem na apresentação que fiz durante a defesa desta tese. Por sugestão da banca, foi adaptado para integrar estas considerações finais.

⁹³ AZEVEDO, Ana Lucia. "Doença de Chagas, a mais brasileira das doenças". O Globo, Editoria Sociedade. Versão digital. 31 de julho de 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/doenca-de-chagas-mais-brasileira-das-doencas-22928013>. Acesso em 2 de março de 2019.

porque, nesse caso, eles são importantes. Mais de um milhão de brasileiros. Talvez quatro milhões. Em seu depoimento à repórter, Nancy resume a situação: “O Brasil não fala de nós. Mas nós somos muitos.”

Mas talvez eu possa recorrer também a uma história que tem acontecido aqui ao lado, na Baixada Fluminense. Há alguns anos, aumentou de repente o número de gatos abandonados a vagar pelas ruas e telhados. Em seguida, também começaram a surgir, misteriosamente, cadáveres de felinos. Uma verdadeira matança. O motivo disso é que, desde a década de 90, a região tem vivido uma endemia de esporotricose, também conhecida como doença do jardineiro. É uma micose que gera feridas e lacerações sérias na pele. Os gatos são mais vulneráveis ao fungo que a provoca, e ficam com o corpo muito deformado se não recebem tratamento. Por isso acabaram levando a culpa. Uma culpa que não é deles. Milhares de pessoas, em regiões pobres do Rio, sofreram na pele os efeitos da esporotricose, nos últimos anos. E eu pergunto a vocês, que me leem: já haviam ouvido falar disso?

Eu poderia contar, também, a história de Janaína, moradora de Mococa, no interior de São Paulo. No começo de 2018, ela teve uma filha. As duas não chegaram, no entanto, a se conhecer. Janaína estava presa. Tão logo a criança veio ao mundo, numa cesárea, foi tomada da mãe. Não deram a Janaína o direito de pegar sua filha no colo, e sequer de conhecer o seu rosto. Na mesma intervenção cirúrgica em que fizeram o parto da criança, fizeram uma esterilização forçada na mãe. Uma laqueadura feita por decisão judicial. O Estado legislando sobre o corpo de uma mulher. O Estado, na verdade, violentando o corpo de uma mulher. Não à toa, o mesmo Estado que se mostrou incapaz de acolhê-la: Janaína vivia nas ruas, antes de ser presa por tráfico. Janaína não queria ter se tornado estéril. Janaína não teve, nunca teve, o direito à voz. Tampouco o direito de decidir o que queria e o que não queria para si.

Houve muitas histórias que pudemos ver, em tempo real, pela TV ou pela internet. Eu ingressei no doutorado no começo de 2015. Em 2016, a presidenta eleita sofreu um impeachment. O país, um golpe. No domingo em que os deputados votaram pela abertura do processo, o então deputado Jair Bolsonaro abriu sua fala, a favor do impedimento, evocando ninguém menos que aquele que foi o mais notório torturador da ditadura militar: “Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff”, disse ele.

Num artigo recente⁹⁴, a jornalista Eliane Brum afirma que esse foi o momento mais grave do país desde a redemocratização. Com seu voto e seu elogio à tortura, Bolsonaro

⁹⁴ BRUM, Eliane. "Quem mandou matar Marielle? E por quê?" El País [digital]. Publicado em 14 de março de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/13/opinion/1552485039_897963.html. Acesso em 20 de março de 2019.

coroou a vitória de um Brasil arcaico e genocida que volta a emergir com força, esmagando o Brasil insurgente que vinha avançado nos últimos anos. O Brasil que temos visto se avolumar, desde aquele domingo, é o país onde pulsa um desejo de destruição de corpos. De apagamentos. De torturas. De assassinatos. Eliane Brum diz que, quando Bolsonaro invoca a tortura do corpo da presidenta ao votar pelo impeachment, é a vontade de destruição do corpo de Dilma que reafirma. E, sob ele, o desejo de destruição de outros corpos: os corpos de mulheres, indígenas, negros e negras, os corpos trans, os corpos considerados “diferentes”.

Nos quatro anos do meu doutorado, muitos e muitos corpos foram destruídos. Wilton, Wesley, Cleiton, Carlos Eduardo e Roberto, por exemplo. O mais velho tinha 26 anos e o mais novo, Roberto, 16. Foi para comemorar o primeiro salário dele, aliás, que os amigos se encontraram, naquele domingo. Roberto havia começado a trabalhar de aprendiz numa rede de supermercados. Os cinco eram moradores de Costa Barros, no subúrbio do Rio. Saíram no Fiat de um deles e passaram o dia no Parque de Madureira; em seguida, foram fazer um lanche. No caminho, sem que houvesse tido qualquer abordagem, o carro dos garotos foi simplesmente metralhado pela polícia. Sem mais nem menos. Cento e onze tiros. E, mais uma vez, o número aqui é importante: 111 tiros. Sem explicação.

“Eles eram negros, favelados, foi por isso que nossos filhos foram mortos”, disse Mônica, mãe de Cleiton, de 18 anos⁹⁵. Márcia, mãe de Wilton, chegou a correr quando ouviu os tiros. Mas os policiais não a deixaram se aproximar do carro onde o filho agonizava. Apontaram o fuzil para ela. Xingaram-na. Joselita, a mãe de Roberto, morreu dois anos depois. Morreu de tristeza, diz a família.

Em 2018, quatro tiros de fuzil esfaquearam a cabeça de Marielle Franco, vereadora do Rio, matando também seu motorista, Anderson. Os assassinos eram ex-policiais. Eram policiais também, aliás, os homens que espancaram e mataram Luana Barbosa dos Santos, em Ribeirão Preto, no começo de 2016. Luana, uma mulher negra, pobre e lésbica, havia saído de casa para deixar o filho no curso de informática. Policiais a abordaram de forma violenta, e ela reagiu. Foi brutalmente espancada na frente do filho.

Dentro desses quatro anos, um vírus também mudou completamente a história de milhares de mulheres pobres. Em 2015, um número surpreendente de bebês com microcefalia começou a nascer no país. Só mais tarde veio a descoberta: as crianças haviam sido afetadas pelo vírus da zika, uma epidemia que se espalhou pelo Brasil até o ano seguinte. Mais de três

⁹⁵ MARTÍN, María. "Os tiros soam diferente na favela". El País [digital]. Publicado em 2 de dez de 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/01/politica/1448999818_791150.html. Acesso em 20 de março de 2019.

mil crianças foram afetadas, sobretudo no nordeste, em periferias e áreas pobres. A história de suas mães é, em geral, muito semelhante entre si. Tiveram de deixar o emprego para se dedicar integralmente aos cuidados com os filhos. Foram abandonadas pelos maridos. Foram deixadas de lado pela sociedade. Estão a cada dia mais próximas à miséria — e a cada dia sua história parece, a nós, mais apagada, distante, esquecida.

Débora Diniz, a antropóloga que foi uma das primeiras cientistas a lançar luz ao drama das mães de crianças afetadas pelo zika, teve de deixar o país. Débora é uma cientista com coragem o suficiente para expor, com clareza, a importância de encarmos o aborto como uma questão de saúde pública. Ela passou, então, a ser ameaçada de morte. No país do desejo de destruição, temos visto surgir a história de novos exilados. Jean Wyllys, ex-deputado federal, defensor dos direitos humanos, também precisou deixar o Brasil, para preservar a própria vida.

Destruições, apagamentos. Nesses quatro anos, vimos queimar o Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo. O alojamento estudantil da UFRJ. O alojamento no centro de treinamento do Flamengo, num incêndio que matou dez adolescentes. Vimos, em 2018, o fogo destruir grande parte do Museu Nacional, apagando não apenas parte da memória da história brasileira, mas da humanidade. Desapareceram, sob o fogo, por exemplo, milhares de artefatos de civilizações ameríndias da era pré-colombiana. O sarcófago onde repousava uma sacerdotisa egípcia que viveu 750 anos antes de Cristo. Fósseis de dinossauros e de outros animais pré-históricos. O único registro de cantos ancestrais e de línguas indígenas que já não existem mais.

Vimos, também, a grande onda de lama tóxica varrer um pedaço de Mariana, levando consigo os corpos de 19 pessoas e apagando do mapa a história de centenas de famílias. Pouco tempo depois, veio Brumadinho. Mais de 300 vidas humanas soterradas sob o lixo com aparência de lama.

Mas talvez algum leitor possa, ainda, se perguntar: o que essas histórias têm a ver com a busca por investigar a saúde e a doença na ficção brasileira? É hora, então, de contar uma história pessoal.

Foi há cerca de 10 anos, quando eu ainda não sabia o que estudar no doutorado. Conversando com um professor, ele me disse algo de que nunca me esqueci: que eu não pensasse no doutorado a partir do que eu gostava, mas sim do que me incomodava. Ou que, ao menos, eu deveria procurar o que me incomodava por detrás daquilo de que eu gostava.

A questão é que há muita coisa que me incomoda. Por isso, talvez, tenha demorado tanto tempo para definir um tema e começar o doutorado.

Para encontrar um objeto eu precisei, no fim das contas, me perceber numa encruzilhada. Porque, sim, o incômodo que me trouxe até aqui nasceu de um cruzo. Uma encruzilhada, lugar onde caminhos distintos se cruzam. Esquina onde confluem bifurcações. E, também, um lugar considerado de encantamento para muitos povos. Um espaço que espanta, amedronta e seduz. Não à toa, uso muito a palavra “encruzilhada” nesta tese.

Ao me tornar jornalista da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), uma instituição de ciência e saúde, passei a conviver dia a dia com histórias como a de Nancy. Ou a de Janaína. Ou a da esporotricose na Baixada Fluminense. Ou a das mães de crianças com microcefalia. Ao mesmo tempo, não abandonei a inserção nos meandros da ficção. Não deixei de ser uma leitora. E, lendo, me veio uma pergunta. Onde estavam eles, os doentes de Chagas? Onde estavam as Nancys e Janaínas? Onde, dentro da ficção brasileira, estavam a tuberculose, a hanseníase, os abortos, as doenças da miséria?

Olhando para a ficção brasileira contemporânea, eu vi muitos casos de câncer, AVC, infartos, suspeita de HIV, esquizofrenia. Na literatura brasileira atual, sabemos, predominam os personagens que representam tipos da classe média vivendo em grandes centros urbanos. Natural, logo, que eles padeçam de males típicos de sua classe e cultura.

Por outro lado, em outra parte de nossa ficção, a doença parece se insinuar apenas como uma sombra. Fantasmagórica, sem nome, sem diagnóstico. Uma ferida na perna do morador de rua, que cresce a cada dia. Uma tosse que não cessa. A fraqueza na criança de colo. A morte após a prostração — de quê, afinal? É como se a doença, encurralada pela violência e pelos silêncios, pelo desamparo e pela pobreza, resvasse ante uma tentativa de foco.

Mas o que é, afinal, doença? Há infinitas respostas para essa pergunta. O que chamo de doença, nesta tese, vale repetir, é uma ideia. Uma construção. Algo forjado social e culturalmente, que se transforma de acordo com os ritmos do tempo. O antropólogo francês Marc Augé, como vimos, diz que o grande paradoxo dela, da doença, é ser tanto a mais subjetiva quanto a mais social das coisas.

Impossível compartilhar, afinal, a experiência do sofrimento quando nos prostramos doentes. Ao mesmo tempo, precisamos que um outro legitime a nossa doença. Em um de seus livros, o escritor e artista plástico Nuno Ramos chega a fabular uma possibilidade: a linguagem teria sido inventada, em tempos primitivos, durante algum tipo de epidemia. Foi preciso criar uma linguagem para expressar a dor, para pedir ajuda. Para, afinal, alcançar o outro.

Talvez, por isso, a doença seja um prisma valioso para encarar um dos grandes impasses da arte literária. O que a doença revela sobre a experiência de ser outro? O que ela pode nos dizer sobre a tensão entre identidade e alteridade?

No caso da prosa brasileira, encarar as aparições da doença significa se confrontar também com o seu papel na construção de uma identidade para a nação. O Brasil, afinal, foi desenhado sobre a ideia de um povo doente: um “grande hospital”, como disse Miguel Pereira, num discurso célebre. Em busca de uma grande saúde, em nome do combate àquilo que acreditamos ser doença, empreendemos inúmeros genocídios. Limpamos, higienizamos, desalojamos, violentamos, expulsamos, mandamos para longe. Apagamos. Queimamos. Soterramos. Esquecemos.

Somos um país onde a própria mestiçagem é confundida com a ideia de doença, tomada como enfermidade ou mal físico, algo a ser combatido e sanado. Observar a doença na ficção envolve encarar, logo, a contundência de nossa segregação social e racial. Os efeitos da colonização sobre os corpos, com sua brutal hierarquização.

Pois a ficção não está alheia a esses esquecimentos e hierarquizações. No cerne disso, porém, pulsa um dos grandes impasses de nossa arte literária. Como nós, autores, podemos lidar com essa trama de experiências forjadas pela doença e pela violência — uma experiência-outra, porém? Como alcançar e narrar a dor do outro?

Alteridade, essa palavra tão difícil. Alteridade – autoridade – autoria. Não é apenas a coincidência sonora que as irmana. Criamos a linguagem para comunicar a doença: será? Se apenas alguns têm direito à voz, como então contemplar a doença do outro que, enquanto nos ocupamos em narrar, pode simplesmente desaparecer?

E aqui mesmo, agora. De onde escrevo, de onde erijo meu lugar de fala: a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a Uerj. Seu prédio foi erguido sobre a violência de um apagamento. Na primeira metade do século passado, havia aqui o edifício abandonado de um hospital — um esqueleto de prédio. Famílias foram ocupando o espaço. Virou a Favela do Esqueleto, que cresceu muito na época da construção do estádio do Maracanã. Algum tempo depois, esses já milhares de moradores foram expulsos de suas casas pelo governo e enviados a comunidades da Zona Oeste, a quilômetros e quilômetros de distância. Nos anos seguintes, nada menos que 110 mil pessoas foram tiradas à força de suas casas, na política de remoções de Carlos Lacerda e Negrão de Lima. Este lugar de onde falo, de onde escrevo. De onde alcanço a legitimidade como autora. De onde busco uma espécie de autoridade. Este lugar foi construído, violentamente, sobre um apagamento, e sobre um desejo de destruição. Desde 1500, afinal, “tem mais invasão do que descobrimento”.

Histórias apagam outras histórias. Há corpos que são tratados como se valessem menos. Há a violência e o desdém do Estado, que mutila, apaga, tortura, mata. Que faz viver ou deixa morrer. Que deixa viver ou anula antecipadamente a vida — dependendo de quem seja, e da cor que traga na pele. Como narrar apagamentos? Como narrar a doença do outro?

E, no entanto, o que a boa ficção faz é salvar da morte a vida das coisas. Quem afirma isso é o ensaísta inglês James Wood, que eu também já citei nesta tese. Salvar a vida de si mesma: é esse o trabalho da arte literária. Resgatá-la não só da extinção, mas também do embotamento, da apatia, dessa nossa espécie de sono primordial. Da falta de interesse. Da indiferença. A literatura é uma saúde, diz Deleuze. Ou deveria ser.

Talvez possamos, então, encerrar estas considerações finais da mesma forma que a introdução: com um poema da Adrienne Rich (2018, p. 80). Não o que fala de livros queimados, mas sim de “um lugar entre duas fileiras de árvores onde a grama cresce colina acima/e a velha estrada revolucionária acaba em sombras/ perto da assembleia abandonada pelos perseguidos/ que desapareceram nessas sombras”. Um poema escrito no contexto da Guerra Fria, mas que me parece muito apropriado para refletir sobre o Brasil de hoje. Um poema que, não à toa, chama-se “Que tempos são estes”. Um texto que “não é poema russo, isto não é em algum lugar, mas aqui;/ nosso país aproximando-se da sua própria verdade e temor,/ da sua própria maneira de fazer pessoas desaparecerem”. Um poema que se encerra com esses versos:

Eu não vou dizer onde fica este lugar, a trama escura da floresta
encontrando o feixe de luz não assinalado —
encruzilhadas possuídas por fantasmas, paraíso em decomposição:
eu já sei quem quer comprá-lo, vendê-lo, fazer com que desapareça.

E eu não lhe direi onde fica; então por que eu lhe conto essa e outras
coisas? Porque você ainda me escuta, porque em tempos como estes
para você me escutar ao menos um pouco, é preciso
falar das árvores.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Linda, uma história horrível. *In*: ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 13-22.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó. Argus, 2010. p. 55-76.

AGUIAR, Raquel. *Fazer o bem sem ver a quem?* Visibilidades e invisibilidades discursivas na doação de medicamentos para doenças negligenciadas. 244 f. Tese (Doutorado) - Fundação Oswaldo Cruz, Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde: 2016.

ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Click Editora, 1997. (Coleção Livros O Globo; 1852-1853).

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988 [1928]. (Coleção Buriti; 41).

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ASSIS, Machado de. *O Alienista*. São Paulo: Martin Claret, 2004 [1882].

AUGÉ, M. Ordre biologique, ordre social: la maladie forme élémentaire de l'événement. *In*: AUGÉ, M.; HERZLICH, C. (ed.). *Le sens du mal. Anthropologie, histoire, sociologie de la maladie*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 1984. p. 35-91. *Apud* HERZLICH, Claudine. Saúde e doença no início do século XXI: entre a experiência privada e a esfera pública. *Physis*, Rio de Janeiro, v.14, n.2, July/Dec. 2004.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Klick Editora, 1997. [1890].

BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. *In*: FREIRE, Marcelino. *Angu de sangue*. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

BARRETO, Lima. Diário do hospício; o cemitério dos vivos. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993. Versão digital proveniente de: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em: 4 dez. 2017.

BARRETO, Lima. *Um longo sonho de futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas*. Rio de Janeiro: Graphia, 1998. *Apud* SCHWARCZ, Lilia. O homem da ficha antropométrica e do uniforme pandemônio: Lima Barreto e a internação de 1914. *Sociol. Antropol.* Rio de Janeiro, v.1, n.1, Jan./June 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752011000100119. Acesso em: 4 dez. 2017.

- BARRETO, Lima. Memórias de um stegomya fasciata. In: RESENDE, Beatriz; VALENÇA, Rachel (org.). *Toda crônica*. Rio de Janeiro: Agir, 2004 [1903]. p. 64-65.
- BARTHES, Roland. *Aula* [aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977]. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Editora Nós, Edith, 2017.
- BERNARDET, Jean-Claude. *A Doença, uma experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BERNARDO, Gustavo. *O gosto do apfelstrudel*. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2010.
- BONASSI, Fernando. *Luxúria*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- BRASIL. Ministério da Saúde. *Saúde Brasil 2013: uma análise da situação de saúde e das doenças transmissíveis relacionadas à pobreza*. Brasília: Ministério da Saúde, 2014.
- BRASIL. Ministério da Saúde. *Saúde Brasil 2017: uma análise da situação de saúde e os desafios para o alcance dos objetivos de desenvolvimento sustentável [recurso eletrônico]*. Brasília: Ministério da Saúde, 2018.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Paraísos artificiais: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BRITO, Ronaldo Correia de. “Qohélet”. In: *Livro dos homens: contos*. São Paulo, Cosac Naify, 2005
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010, p. 17-47.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARRERO, Raimundo. *O senhor agora vai mudar de corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

CASTRO SANTOS, Luiz A. Poder, ideologias e saúde no Brasil da Primeira República: ensaio de sociologia histórica. In: HOCHMAN, Gilberto; ARMUS, Diego (org.). *Cuidar, controlar, curar*. Ensaio históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe. Rio de Janeiro, Ed. Fiocruz, 2004. p. 249-93.

CASTRO, Ruy. *Carmen – Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: Cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 1996.

CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase romance*. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.

CONTI, Mario Sergio. A hora e a vez do homem sem nome. *Revista Piauí*, n. 74, nov. 2012. Versão digital. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-hora-e-a-vez-do-homem-sem-nome>. Acesso em: 3 maio 2018.

CORRÊA, Viriato. *Cazuza*. 37. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1992 [foi consultado PDF on-line].

CUENCA, João Paulo. *Descobri que estava morto*. São Paulo: Planeta, 2016.

CUNHA, Eneida Leal. ‘Uma literatura nos trópicos’ e a urgência de escrever contra. In: *Suplemento Pernambuco*. Publicado em 8 de maio de 2018. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2085-uma-literatura-nos-tr%C3%B3picos-e-a-urg%C3%Aancia-de-escrever-contr.html>. Acesso em: 12 set. 2018.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Três, 1984 [1902] (Biblioteca do Estudante). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000091.pdf>.

CZERESNIA, D., MACIEL, E.M.G.S., OVIEDO, R.A.M. *Os sentidos da saúde e da doença*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013.

DANIEL, Herbert. *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

DANTAS, Rodrigo Aragão. Barbeiros-sangradores: as transformações no ofício de sangrar no Rio de Janeiro (1844-1889). In: PIMENTA, Tânia Salgado; GOMES, Flávio (org.). *Escravidão, doenças e práticas de cura no Brasil*. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2016.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sergio Milliet. 2 ed. Martins. São Paulo: 1949.

- DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Brasília, v.15, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012. Edição digital.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4. p. 11-113.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed.34, 2004.
- DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum: sobre as sociedades de controle. In: *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DIAS, Ângela Maria. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DUNKER, Charles. Subjetividade em tempos de pós-verdade. In: *Ética e pós-verdade*. Diversos autores. Porto Alegre: Dublinense, 2017.
- EDLER, Flavio Coelho. A Escola Tropicalista Baiana: um mito de origem da medicina tropical no Brasil. *Hist. cienc. saude-Manguinhos* [online], v.9, n.2, p.357-385, 2002.
- EDUARDO PEREIRA, Carlos. *Enquanto os dentes*. São Paulo: Todavia, 2017.
- ESPOSITO, Roberto. *Bios*. Biopolítica e filosofia. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2010.
- EVARISTO, Conceição. Aramides Florença [conto]. In: EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. 2 ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016. P. 9-18.
- EVARISTO, Conceição. Líbia Moirã [conto]. EVARISTO, Conceição. In: *Insubmissas lágrimas de mulheres*. 2 ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016. p. 87-94.
- FAURE, Olivier. O olhar dos médicos. In: CORBAIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do Corpo*. Da Revolução à Grande Guerra. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. v. 2.
- FERRO, Tiago. *O pai da menina morta*. São Paulo: Todavia, 2018.
- FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. Barbeiros e cirurgiões: atuação dos práticos ao longo do século XIX. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos* [online], v.6, n.2, p. 277-291, 1999.
- FIGUEIREDO, Rubens. Algumas 'palavras secretas' de Rubens Figueiredo. *Revista Pessoa*, 18 maio 2016. Entrevista concedida a François Weigel. Disponível em: <https://www.revistapessoa.com/artigo/2036/algumas-palavras-secretas-de-rubens-figueiredo>. Acesso em: mar. 2018.

FIGUEIREDO, Rubens. *Contos de Pedro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FILGUEIRAS, Mariana. Em novo livro, Heloísa Seixas se inspira nas histórias de quase morte do marido, Ruy Castro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 out. 2014. Segundo Caderno (versão online). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/em-novo-livro-heloisa-seixas-se-inspira-nas-historias-de-quase-morte-do-marido-ruy-castro-14133481>. Acesso em: 13 jul. 2017.

FONSECA, Rubem. *Secreções, excreções e desatinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2010. Edição digital

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FREIRE, Marcelino. *Angu de sangue*. 2. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FREIRE, Marcelino. *Nossos ossos*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FUKS, Julián. A era da pós-ficção: Notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: *Ética e pós-verdade*. Diversos autores. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

GALERA, Daniel. *Barba ensopada de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

GOMES, Renato Cordeiro. Herança, espectros, resíduos: Imaginar a nação em tempos heterogêneos. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal: Edições 70, Ltda. 2005.

HERBERT, Zbigniew. *Escolhido pelas estrelas: antologia poética*. Lisboa, Portugal: Assírio&Alvim, 2009.

HERBERT, Zbigniew. Por que os clássicos. *Revista Piauí*, n. 73, out. 2012. Edição digital. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/por-que-os-classicos>. Acesso em: 16 dez. 2018.

- IZHAKI, Flávio. *Amanhã não tem ninguém*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- IVÁNOVA, Adelaide. *O martelo*. Rio de Janeiro: Garupa, 2017.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: Diário de uma favelada. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ática, 2014.
- LAPLATINE, François. *Antropologia da doença*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LAUB, Michel. *O tribunal da quinta-feira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LEÃO, Rodrigo de Souza. *O esquizoide: coração na boca*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- LEÃO, Rodrigo de Souza. *Todos os Cachorros são Azuis*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Tradução: Marina Appenzeller. 6ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.
- LE GOFF, Jacques (org.). *As doenças têm história*: Lisboa, Portugal: Terramar, 1997.
- LEITE, Juliana. *Entre as mãos*. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LEONES, André de. Aneurisma (novela). In: _____. *Paz na terra entre os monstros*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- LEONES, André de. *Terra de casas vazias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- LERNER, Kátia. Doença, Mídia e Subjetividade. In: LERNER, Kátia; SACRAMENTO, Igor (org.). *Saúde e Jornalismo: Interfaces contemporâneas*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2014.
- LEVY, Tatiana Salem. *Paraíso*. Rio de Janeiro: Foz, 2014.
- LIMA, Nisia Trindade & HOCHMAN, Gilberto, Pouca saúde, muita saúva, os males do Brasil são... Discurso médico-sanitário e interpretação do país. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 5, nº 2, 2000, p. 313-332. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/csc/v5n2/7098.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2018.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- LISBOA, Adriana. *Hanói*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

- LOBATO, Monteiro. *Urupês*. Obras completas de Monteiro Lobato, 1a série, literatura geral, 9a ed. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1957a. *Apud* LIMA, Nisia Trindade; HOCHMAN, Gilberto. Pouca saúde, muita saúva, os males do Brasil são... Discurso médico-sanitário e interpretação do país. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 5, n. 2, 2000, p. 313-332. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/csc/v5n2/7098.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2018.
- LUNARDI, Adriana. *Corpo estranho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo*. Rio de Janeiro: Record, 2004
- MAIA, Ana Paula. *Carvão animal*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- MARTINS, Anna Faedrich. Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em 'O filho eterno', de Cristovão Tezza. *Revista Letrônica*, v. 4, n. 1, p. 181-195, jun. 2011.
- MARTINS, Giovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras: 2018.
- MARTINS, Soraya. Bordas [apresentação do texto teatral]. In: PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- MELLO, Marcelo Reis de. As cólicas em muitas perspectivas: notas sobre 'A menstruação de Valter Hugo Mãe', de Carla Diacov. In: *Escamandro* (blog/revista eletrônica). Publicado em: 31 jul. 2018. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2018/07/31/xanto-notas-sobre-a-menstruacao-de-valter-hugo-mae-de-carla-diacov-por-marcelo-reis-de-mello>. Acesso em: 13 fev. 2018.
- MELLO, Ramon Nunes (org.). *Tente entender o que tento dizer: poesia + HIV/AIDS*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. Saúde e doença como expressão cultural. In: AMÂNCIO FILHO, A.; MOREIRA, M. C. G. B. (org.). *Saúde, trabalho e formação profissional* [online]. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1997.
- MIRANDA, Wander Melo. A pós-crítica e o que vem depois dela [ensaio]. *Suplemento Pernambuco*, edição 149, julho de 2018 (versão digital). Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/71-ensaio/2043-a-p%C3%B3s-cr%C3%ADtica-e-o-que-vem-depois-dela.html>. Acesso em: 18 fev. 2018.
- MOUTINHO, Marcelo. Três apitos: conto. In: MOUTINHO, Marcelo. *Ferrugem*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- MUNIZ, Erico Silva. *Basta aplicar uma injeção?* Desafios e contradições da saúde pública nos tempos de JK (1956-1961). Belo Horizonte: Fino Traço Ed.; Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; Campina Grande: Edupb; 2013.
- MUTARELLI, Lourenço. *A arte de produzir efeito sem causa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NEIVA, Arthur; PENA, Belisário. Viagem científica pelo norte da Bahia, sudoeste de Pernambuco, sul do Piauí e de norte a sul de Goiás. *Memórias do Instituto Oswaldo Cruz*, v. 8, n. 30, p. 74-224, 1916.

PASSÔ, Grace. '*O teatro é uma espécie de aquilombamento*'. Revista Continente, edição 2008, abril de 2018. Entrevista concedida a Mariana Filgueiras. Disponível em: <http://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/ro-teatro-e-uma-especie-de-aquilombamentor>. Acesso em: 26 abr. 2018.

PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Javali, 2018.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Os (não) adaptados: a experiência urbana na obra de Rubens Figueiredo. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

PEARL, Julian G. Medicina tropical en el Brasil del siglo XIX: la 'Escuela Tropicalista Bahiana', 1860-1890. In: CUETO, Marcos (ed.) *Salud, Cultura y Sociedad en América Latina*. Lima: IEP, Organización Panamericana de la Salud, 1996. p. 31-52.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.

PENA, Martins. *Os três médicos*. Acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). [1845]. Disponível em: <http://www.bdteatro.ufu.br/download.php?pid=TT00183>. Acesso em: 24 dez. 2017.

PEREIRA, Carlos Eduardo. *Enquanto os dentes*. São Paulo: Todavia, 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura brasileira no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIMENTA, Tânia Salgado. Sangrar, sarjar e aplicar sanguessugas: sangradores no Rio de Janeiro da primeira metade do oitocentos. In: PIMENTA, Tânia Salgado; GOMES, Flávio (org.) *Escravidão, doenças e práticas de cura no Brasil*. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2016.

QUIANGALA, Anne Caroline Quiangala. Paraíso de quem? Descolonizando o Paraíso de Tatiana Salem Levy. *Grau Zero - revista de crítica cultural*, v. 4, n. 1, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/3335/2203>. Acesso em: 23 jan. 2018.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2018 [1938].

RAMOS, Nuno. Loser [ensaio]. *Revista Peixe Elétrico*, São Paulo, n. 7, nov. 2017.

RAMOS, Nuno. Minha fantasma [novela]. In: *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2013. E-book.

- REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 82 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. Versão digital.
- RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Três Livros e Fascículos, 1984 [1888].
- RODRIGUES, Bruno. destroços: um romance. *Revista Peixe Elétrico*, São Paulo, n. 5, jul. 2016.
- RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na História*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.
- ROSENBERG, Charles E. The Tyranny of Diagnosis: Specific Entities and Individual Experience. *The Millbank Quarterly*, v. 80, n. 2, p. 237–260, 2002. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2690110>. Acesso em: mar. 2018.
- RUFFATO, Luiz. *A cidade dorme: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SAMPAIO, Gabriela dos Reis. Tenebrosos mistérios. Juca Rosa e as relações entre crença e cura no Rio de Janeiro imperial. In: CHALHOUB, Sidney et al. *Artes e ofícios de curar no Brasil*. Campinas Ed. Unicamp, 2003. p. 387-428.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. 2. ed. Rocco: Rio de Janeiro, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade: ensaio*. Recife: Cepe, 2017
- SANTIAGO, Silviano. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992
- SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. *ALCEU*, v.3, n.5, p. 13-21, jul./dez. 2002. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n5_Santiago.pdf. Acesso em: 14 jun. 2018.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCLIAR, Moacyr. *A paixão transformada: história da medicina na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCLIAR, Moacyr. *Do mágico ao social: trajetória da saúde pública*. 2 ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.
- SCLIAR, Moacyr. História do Conceito de Saúde. *PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 29-41, 2007.
- SEIXAS, Heloisa. *O lugar escuro: uma história de senilidade e loucura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

- SEIXAS, Heloisa. *O oitavo selo: quase romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SCHWARCZ, Lilia. O homem da ficha antropométrica e do uniforme pandemônio: Lima Barreto e a internação de 1914. *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, Jan./June 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752011000100119. Acesso em: 8 out. 2018.
- SCHWARCZ, Lilia. O passado continua muito presente. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 13 maio 2018. Ilustríssima, p. 6.
- SIBILIA, Paula. A desmaterialização do corpo: da alma (analógica) à informação (digital). *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 3, n. 6, p. 105-119, 2006.
- SIBILIA, Paula. A técnica contra o acaso: os corpos inter-hiperativos da contemporaneidade. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 638-656, set./dez. 2011.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- SIMAS, Luiz Antonio. Brasil: um projeto vitorioso. *Blog Histórias Brasileiras*. Publicado em 27 de maio de 2016. Disponível em: <http://hisbrasileiras.blogspot.com.br/2016/05/brasil-um-projeto-vitorioso.html>. Acesso em: 24 nov. 2018.
- SIMAS, Luiz Antonio. O segredo de Ossain. In: SIMAS, Luiz Antonio. *Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2013.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SOUZA, Eneida Maria de. Crítica literária e formas massivas de acessar literatura. *Suplemento Pernambuco*. Publicado em 9 Julho 2018. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2114-cr%C3%ADtica-liter%C3%A1ria-e-formas-massivas-de-acessar-literatura.html>. Acesso em: 8 fev. 2019.
- SOUZA, Eneida Maria de. O discurso crítico brasileiro. In: _____. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- SOURNIA, Jean-Charles. O homem e a doença. In: LE GOFF, Jacques (org.). *As doenças têm história*. Lisboa, Portugal: Terramar, 1997.
- STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote*. São Paulo: IMS, 2018.
- SÜSSEKIND, Flora. A crítica como papel de bala. *O Globo*, Rio de Janeiro, abr. 2010. Seção Prosa. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-critica-como-papel-de-bala-286122.html>. Acesso em: 7 jan. 2018.

SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. *Inimigo Rumor* - Revista de Poesia, São Paulo, n. 20, p. 29-65, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Achiamé: Rio de Janeiro, 1984.

SÜSSEKIND, Flora. Tudo fala – comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

STIGGER, Veronica. *Opisanie świata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

STIGGER, Veronica. *Sul*. São Paulo: Editora 34, 2016.

TUCHERMAN, Ieda; SAINT-CLAIR, Ericson. O corpo transparente: dispositivos de visibilidade e mutações do olhar. *Intexto*, Porto Alegre, v.2, n. 19, p. 1-17, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/8000>. Acesso em: 19 fev. 2018.

VIANA, Antonio Carlos. A linda Lili [conto]. In: VIANA, Antonio Carlos. *Aberto está o inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 36-39.

VIANA, Antonio Carlos. Os mestres [conto]. In: VIANA, Antonio Carlos. *O meio do mundo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 74-78.

VIANA, Antonio Carlos. Nadinha [conto]. In: VIANA, Antonio Carlos. *O meio do mundo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 24-25.

VIEGAS, Ana Cláudia. O ‘retorno do autor’ – relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 13-26.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Introdução, tradução e notas de Italo Caroni e Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

WOLFF, Jorge. O autor como profanador. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

WOOD, James. *A coisa mais próxima da vida*. Tradução: Celia Euvaldo. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017a.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017b.

ANEXO – Ilustrações

Figura 1 - Pintura de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Barbeiros Ambulantes



Fonte: DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sergio Milliet. 2 ed. Martins. São Paulo: 1949.

Figura 2 - Pintura de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Loja de Barbeiros



Fonte: DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sergio Milliet. 2 ed. Martins. São Paulo: 1949.