



A ficção e o documento: uma leitura de *Mulheres Empilhadas* de Patrícia Melo e de *Garotas Mortas* de Selva Almada

Luciene Azevedo

Universidade Federal da Bahia

<https://orcid.org/0000-0002-0224-6034>

RESUMO

O ensaio tem como principal objetivo refletir sobre a relação entre a literatura e o documento. Se por um lado podemos identificar um interesse teórico por essa relação e um incremento de uma nomenclatura que tenta capturar esse impulso, como a ideia de narrações documentais (RUFFEL, 2012), factografias (ZENETTI, 2011) ou ainda o que Paula Klein (2019) chama de uma poética de arquivos, também é possível identificar que nos últimos anos muitas obras incorporam fotos, materiais de arquivo e anotações do processo de escrita para construir narrativas que põem em xeque seu estatuto ficcional, embora nem sempre essas obras repudiem a chancela do gênero romance. Nesse sentido, me interessa resgatar o argumento principal desenvolvido por Flora Sussekind em *Tal Brasil, qual romance* (1984) para pensar o que poderia ser considerada uma outra guinada documental da literatura contemporânea. Sussekind afirma que a insistência cíclica da literatura brasileira em uma estética naturalista (mais que realista) faz com que as obras neguem sua própria construção enquanto linguagem, pois tomam como paradigma a objetividade e a veracidade que o documento pode garantir à ficção. Se é verdade que desde o início do século XXI podemos falar de uma “fome de real” (SHIELDS, 2010), este artigo quer investigar como a utilização de dados factuais (como reprodução de processos jurídicos e reportagens) pode ter muitas nuances. Por um lado, pode servir, sim, para revigorar uma tradição realista que valoriza o mimetismo da ficção em relação ao real, utilizando o documento como prova, mas também é possível arriscar que a tensão criada pela apropriação de fontes documentais por muitas narrativas contemporâneas pode indiciar uma tentativa de redefinir o valor e novas fronteiras para o que entendemos como ficção. Para discutir melhor esse pressuposto, tomaremos para análise *Mulheres Empilhadas* (2019) de Patrícia Melo e *Garotas Mortas* (2014) de Selva Almada.

PALAVRAS-CHAVE: Documento; Ficção; Patrícia Melo; Selva Almada; Literatura Contemporânea.

Fiction and Document: a reading of *Mulheres Empilhadas*, by Patrícia Melo and *Garotas Mortas*, by Selva Almada

ABSTRACT

The main objective of the essay is to reflect on the relationship between literature and the document. If, on the one hand, we can identify a theoretical interest in this relationship and an increase in a nomenclature that tries to capture this impulse – such as the idea of documentary narrations (RUFFEL, 2012), factographies (ZENETTI, 2011) or even what Paula Klein (2019) calls a poetics of archives – it is also possible to identify that in recent years many works incorporate photos, archival materials and notes from the writing process to build narratives that challenge their fictional status, although these works do not always repudiate the seal of the novel genre. In this sense, I am interested in rescuing the main argument developed by Flora Sussekind in *Tal Brasil, qual Romance* (1984) to think about what could be considered another documental shift in



contemporary literature. Sussekind states that the cyclical insistence of Brazilian literature on a naturalistic (more than realistic) aesthetic causes the works to deny their own construction as language, once they take as paradigm the objectivity and veracity that the document can guarantee to fiction. If it is true that since the beginning of the 21st century we can speak of a “hunger for the real” (SHIELDS, 2010), the communication wants to investigate how the use of factual data (such as reproduction of legal reports and journalistic stories) can have many nuances. On the one hand, it can serve to reinvigorate a realistic tradition that values the mimicry of fiction in relation to the real, using the document as proof. But it is also possible to think that the tension created by the appropriation of documentary sources by many contemporary narratives might point to an attempt to redefine the value and establish new boundaries for what we understand as fiction. To better discuss this assumption, we will take as our objects the narratives *Mulheres Empilhadas* (2019), by Patrícia Melo and *Garotas Mortas* (2014), by Selva Almada.

KEYWORDS: Document; Fiction; Patrícia Melo; Selva Almada; Contemporary Literature.

Recentemente, todo um campo de estudos sobre o documento tem sido explorado para pensar práticas literárias. Fala-se em “narrativas documentais” (RUFFEL, 2012), em factografias (ZENETTI, 2011) ou na expressão “poéticas do arquivo” (KLEIN, 2019) para caracterizar a maneira como algumas narrativas recentes incorporam e exploram registros factuais em meio a especulações de uma voz narrativa que parece incerta sobre os rumos da própria reflexão, disposta a expor o processo de uma escrita que é vacilante e que apela a uma co-participação intensa do leitor para ir construindo as pontes entre o modo como o documento é inserido e o que parecem meras anotações e que vão constituindo o que se oferece como narrativa.

É claro que esse procedimento não é novo. A própria ideia de factografia, recuperada por Marie-Jeanne Zenetti (2011), surge com a vanguarda construtivista soviética do início do século passado a fim de engajar a arte na revolução política. O “romance sem ficção”, nomenclatura utilizada pelo mercado editorial para etiquetar obras como as de Patrick de Ville, por exemplo, pode lembrar uma reciclagem da *faction*, a famosa mistura do fato com a ficção, da reportagem com a literatura, tornada célebre por Truman Capote. Mas não seria precipitado também pensar que tudo é mais do mesmo no contemporâneo?

A exploração do documento como procedimento narrativo por tantas obras hoje não é relegada apenas à condição de um indício da contaminação do mundo ficcional pelo mundo real, procedimento que nunca esteve ausente de todo na arte, mas pode sugerir uma reinvenção dos limites entre a ficção e a realidade, a reconfiguração do entendimento que temos dessas categorias.

O uso do documento, tal como estou tentando caracterizar, funciona como um artifício para colocar à prova mesmo leitores experientes que reforçam o pacto ficcional na leitura quando superam a desconfiança sobre a veracidade da prova oferecida. Não se trata, então, nem da afirmação em uma “fé absoluta na força de convicção do documento” nem da “suspeita quanto à sua consistência real ou quanto a sua possível objetividade” (BLOMFIELD; ZENETTI, 2012, p.8). O atual retorno ao documental nas narrativas recentes não está relacionado à garantia de autenticidade da prova ou ao reforço do elogio da ficção como espaço de liberdade

para brincar com o status ontológico do documento, mas tem a ver com uma insistência em delinear melhor “o problema do verdadeiro” e não a “construção retórica do verossímil” (DI-HUBERMAN, 2008, p.15)¹.

Mais recentemente, o crítico espanhol Manuel Alberca, ao refletir sobre o crescente número de obras autoficcionais, o que também poderia ser entendido como um desejo de documentar a vida, lamenta ter recebido tão efusivamente a ambiguidade narrativa criada pela proximidade entre o personagem, o narrador e o autor e se mostra inclinado a escrutinar e valorizar obras nas quais é o biográfico que constitui problema, não seu embaralhamento com a ficção:

Contar sua vida ou um episódio desta, sem inventar nada, sem preencher os vazios nem as lacunas de sua trama real com elementos fictícios. Estes autores se comprometem a se submeter ao princípio de realidade por mais austero, exigente e desolador que possa parecer, ainda que para isso tenham que inventar uma forma narrativa nova para sondar a verdade com alguma probabilidade de êxito. (2014, p. 160-1)

Assim, considerando os comentários de Didi-Huberman sobre a fotografia e a valorização por Alberca das obras que acolhem o relato biográfico, poderíamos entender que o documento também é uma possibilidade de criatividade literária (ALBERCA, 2014, p. 166) e pensar formas nas quais essas possibilidades podem se efetivar mais uma vez. Esses escritos revelam uma “vontade referencial”, investem na “potência do real” (KLEIN, 2019, p. 5). Quando se inclinam ao biográfico, quando se apropriam de documentos “este conjunto de formas atualiza os desafios e as dificuldades de uma representação literária do real que escapa aos modelos da narração realista e da narração factual” (KLEIN, 2019, p. 5).

Logo no início deste texto, me referi ao fato de que a relação da literatura com o documento não é nova. Se pensarmos mais especificamente na história da literatura brasileira há quem reconheça nela uma “primazia da concepção documentalista” (COSTA LIMA, 1986, p. 200). Enfim, trata-se de um tema que tem tratamento particular e sentido constitutivo dentro dessa tradição.

Apesar do pós-estruturalismo e da crítica à metafísica da presença, não é possível ignorar que o documento é associado à objetividade que privilegia a informação clara e supõe a reprodução fidedigna do objeto do qual trata. Atribui-se à fonte documental uma linguagem racional, expositiva, sequencial (CESAR, 1980, p. 18), enfim, uma transparência que reduplica a verdade, a realidade (que tampouco são questionadas em sua origem ontológica).

Levando em conta, então, a existência de uma certa tradição de pensamento crítico sobre as relações entre a literatura e o documento, gostaria de comentar brevemente dois livros que se acercam dessa questão. O primeiro é resultado de uma dissertação de mestrado, escrito por uma poeta. Ana Cristina César em seu *Literatura não é documento* delimita com precisão um certo entendimento do filme documentário como “prova documental da realidade” (1980, p. 36) ao

¹ Comentando a produção fotográfica de artistas como Alan Sekula e Martha Rosler, Didi-Huberman reflete sobre o uso crítico e político da fotografia como investigação sobre o verdadeiro, o que chama de “devenir documento”, disposição que, para o filósofo, altera o próprio conceito de arte, já que a fotografia de “estilo documental” “apaga a ‘forma criativa’” para se inscrever sobre a “forma das próprias criaturas”, como acontece, por exemplo, nas fotografias de August Sander e Walker Evans (2008, p.15).

analisar alguns produtos institucionais que revelavam por tabela como eram representados os escritores e uma dada ideia de literatura veiculada pelo Estado. O que me interessa no argumento de César é sua premissa básica de que o documento nada tem a ver com os produtos regidos pela ficcionalidade. E que a arte, a literatura ou o próprio cinema, só é digna desse reconhecimento se repudia o didatismo, a analogia com o verdadeiro, a naturalização da prova. Cesar fala de um momento em que é possível estabelecer uma separação nítida entre certo entendimento em vigor sobre o documento/o filme documentário e a produção da ficção: “O documento fascina porque dá a sensação de que é a fonte do discurso verdadeiro, excluindo insensatos mediadores, fingimentos, ficções.” (1980, p. 48) E alerta ainda para o papel deturpador de qualquer indício de subjetividade na produção do documento (1980, p. 50).

Isso me faz lembrar a intrincada reflexão de Costa Lima sobre a noção de veto ao ficcional desenvolvida em sua conhecida trilogia do controle. Não me interessa aqui a discussão do argumento. Se o evoco é para tornar mais claro o pressuposto do argumento de César: nossos produtos artísticos são marcados pelo culto ao documental e pelo desprezo à ficcionalidade (COSTA LIMA, 1986, p. 189). Nossa tradição literária, então, segundo esses críticos, é abundante na criação de histórias que têm como pano de fundo uma certa verdade comprovada, vista, naturalizada, que funciona como aceno didático para justificar a invenção narrativa e que muitas vezes é reforçada pelo apelo ao subjetivo, testemunhal, realçado pelas emoções que não raro apelam a um sentimentalismo cúmplice do leitor.

Mas é em outra obra crítica de referência à história literária nacional que vemos se espriar e ganhar consistência esse argumento. No livro *Tal Brasil, qual romance?* Flora Sussekind analisa a recorrência do que nomeia como uma “estética naturalista na ficção brasileira” (1984, p. 38), identificando três ciclos de emergência dessa estética: a estética naturalista, propriamente dita, que identifica aos “estudos de temperamento” empreendidos pelas obras publicadas no fim do século XIX, os “ciclos romanescos memorialistas” da década de 40 sob influência do realismo socialista e os “romances-reportagem” surgidos na década de 70, seguindo a invenção da *faction* americana (1984, p. 40).

Aqui, também, Sussekind opõe o caráter de documento ao valor literário e afirma que nossa produção literária em distintos momentos “busca fidelidade documental à “paisagem”, à “realidade” e ao “caráter” nacionais” (1984, p. 36), apurando-se em uma representação mimética que trabalha para “ocultar sua própria ficcionalidade em prol de uma maior referencialidade” (1984, p. 37):

Quando se liam romances como *O homem* de Aluísio Azevedo ou *A Carne* de Júlio Ribeiro a associação a monografias médicas sobre a histeria era inevitável. O que se lia como ficção, se dizia também ciência. Ler *O homem* equivalia a um estudo sobre os sintomas histéricos. Assim como ler *O Cortiço*, segundo a crítica da época, talvez fosse o mesmo que “ver” um cortiço. (1984, p. 65)

A análise detalhada de obras de distintos momentos chega a uma conclusão comum: as ambiguidades e opacidades são “substituídas pelo caráter de documentação fotográfica” (1984, p. 65) do que se experimenta na realidade. Essa “ilusão extratextual” (1984, p. 88) é fundamental como justificativa para o papel da literatura, que é entendida como um discurso que “documenta” o país (1984, p. 121) de forma transparente.

Também é possível ler nas evidências oferecidas pelo argumento de forma sofisticada, uma divisão clara entre um certo entendimento da ficcionalidade como “internamente trabalhada”, como um “trabalho com e na linguagem” (1984, p. 101) e a concepção documental da literatura que cria a ilusão para o leitor de que está em contato direto com o real.

Esse desvio breve por certa historiografia crítica da literatura brasileira serve aos propósitos do meu texto de duas maneiras distintas. A primeira delas me leva a uma conclusão: ao desejar refletir sobre o modo como o documento atua em algumas formas narrativas contemporâneas me dou conta de que as obras que se apropriam de documentos não os consideram mais como índice de autenticidade ou objetividade e nem sequer os tomam como materiais alheios ou estranhos às histórias que constroem, pois partem da interrogação de sua própria condição vacilante como prova de verdade. É isso que pretendo explorar melhor adiante quando tecer um comentário sobre o livro da escritora argentina Selva Almada, *Meninas Mortas* (2018).

Mas a leitura dessas obras críticas também dá lugar a outra reflexão que me coloca em xeque. Ao acolher as reflexões de César, Costa Lima e Sussekind, não seria possível pensar que o que está sendo chamado de uma nova “guinada documental” (KLEIN, 2019, p. 1) ou mesmo de nova “pulsão documental” (CONTRERAS, 2018, p. 13) consistiria apenas em uma quarta onda naturalista para a literatura brasileira? Para ser mais direta, quero dizer que, neste ensaio, minha tentativa de valorizar as relações entre o documento e as narrativas atuais está ancorada na pressuposição de que há um modo de produzir ficção que é construída hoje por meio do “vínculo problemático e ambivalente com o documental como marca do exterior, da vida e do real” (CONTRERAS, 2018, p. 202), mas será que não persistem em muitas produções as marcas da compreensão do documento como fonte fidedigna, confortando-nos “como se estivéssemos diante do próprio real, duma analogia perfeita, duma pura denotação” (CÉSAR, 1980, p. 13)?

A partir de agora, então, me interessa “examinar o papel da documentalidade na própria produção de uma obra literária” (COSTA LIMA, 1986, p. 220). Vamos tentar por à prova essa possibilidade analisando o último romance de Patrícia Melo, *Mulheres empilhadas* (2019).

E vamos começar explorando os elementos paraliterários ou a “atuação de elementos intermediários”, como os chama Nathalie Heinich (2014), que atuam para a publicação do romance. Segundo entrevistas concedidas por Melo, o livro é uma encomenda das editoras da Leya sobre um tema relacionado à mulher. A escolha pelo feminicídio é justificada pelo aumento e pela repercussão dos casos de violência contra a mulher nas notícias diárias que proliferam nos jornais e nas redes sociais. Esse “fato” escolhido como mote da narrativa não é apenas um ponto de partida para a escrita do livro, mas integra também a forma do que é narrado, já que podemos ler pequenas entradas que funcionam como epígrafes aos capítulos e expõem as circunstâncias do homicídio e o nome real das vítimas: “1. Morta pelo marido: Elaine Figueiredo Lacerda sessenta e um anos foi abatida a tiros, na porta de sua casa, num final de tarde de domingo” (2019, p. 9). Por meio desses dados, o leitor, através de uma ferramenta de busca virtual, pode chegar facilmente ao registro jornalístico dos casos reais.

A trama não nomeia a personagem principal que assume a primeira pessoa na narrativa para narrar a própria história marcada por uma série de episódios de assédio moral e violência psicológica e física vividos ou testemunhados. A narradora personagem viaja ao Acre para acom-

panhar um mutirão da justiça daquele Estado para julgar os casos de violência contra a mulher, trabalhando como advogada de um grande escritório paulista. A narrativa ganha então como pano de fundo um Brasil ao mesmo tempo conhecido e desconhecido.

Para escrever o romance, Melo contratou os serviços de Emily Sasson Cohen que realizou entrevistas e viajou para o Acre e para a floresta, atuando, segundo a autora, como seus “olhos e ouvidos”, conforme podemos ler nos agradecimentos ao final do livro (2019, p. 237). O que me interessa destacar com essa breve apresentação é o fato de o livro já nascer colado ao real, aos fatos, às reportagens e de ser uma publicação para a qual as entrevistas com numerosas fontes (“feministas, advogados, lideranças indígenas e líderes comunitários”, 2019, p. 237) servem como material de preparação para a escrita, mas também servem para dar ao romance uma recepção realista: tal realidade, qual romance. É como se a narrativa, tal como Sussekind analisa os romances-reportagem da década de 70, quisesse ser uma outra fonte de denúncia à violência contra as mulheres.

Como disse, o livro de Melo me interessa como contraponto a um certo modo de presença do documento em algumas narrativas contemporâneas, pois a narrativa não incorpora fontes variadas. Não há fotos, as reportagens, entrevistas e testemunhos são utilizados como materiais para a preparação da escrita pela autora e são invisibilizados na fatura da obra, ainda que possam ser mencionados como elementos narrativos, já que a protagonista mantém um caderno no qual registra as mortes das quais toma conhecimento em sua estada no Acre e onde pode colar fotos de suas visitas à aldeia indígena.

A presença da documentalidade nesta obra é quase uma aura fantasmática que embala uma concepção mais ampla que encontra na realidade a grande fonte documental para a produção da ficção. Assim, a noção de documento atua no romance como uma forma de captura ou referência ao real que encara a ficção como território que permite o registro de uma série de acontecimentos que precisam de atenção urgente dos leitores.

Ao defender que não se trata mais de pensar o papel da literatura como uma missão relacionada à construção da nação (ao menos não como foi pensada a partir do século XIX), Josefina Ludmer sugere que “não se lê mais literariamente, mas através da literatura, em realidadeficção e em ambivalência”. Segundo a crítica argentina, a literatura é apenas um dos fios que constituem o que chama de “imaginação pública” e seu uso hoje nos serve “para entrar na fábrica de realidade” (2010, p. 12). Seria possível, então, ler o romance de Melo como um exemplo de “literatura pós-autônoma”, como um tipo de texto que “sai da literatura e entra na “realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano” (2010, p. 151)? E o cotidiano, continua Ludmer, “é a tevê e os meios, os blogs, o e-mail, internet”. Não parece ser esse o convite lançado pelo romance de Melo? Partimos da “realidade” que agride e mata mulheres, nos envolvemos com a história de sua personagem sem nome, que representa tantas vozes “reais”, acessamos as mortes de pessoas reais, mas desconhecidas, reveladas pela narrativa, saímos da leitura como se estivéssemos vivendo a realidade. Será isso que Ludmer está dizendo ao afirmar que a “realidade (se pensada a partir dos meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade”?

Muitos já apontaram o caráter de manifesto de tais postulados, que ganham feição de quase aforismos, e reclamam da falta de discussão dos termos pela própria Ludmer e de tantos

trabalhos críticos que se valem de seus termos. No livro *Aqui, América Latina*, há um exemplo que pode senão esclarecer, lançar alguma luz sobre a ideia de “imaginação pública”. Trata-se da leitura que Ludmer faz da repercussão que teve a biografia romanceada ou a ficção histórica de José Garcia Hamilton que tinha como personagem principal a figura histórica de San Martín, considerado o pai da pátria pelos argentinos. No livro, San Martín aparece como sendo filho de uma índia, além de ganhar características pouco heroicas; é opiômano e adúltero. Ludmer relata que a divulgação da obra teve reações públicas imediatas: o senado argentino abriu investigação para colocar em pratos limpos a filiação de San Martín, quis exumar o corpo para fazer exames de DNA. Os protestos contra o autor o acompanham por onde decide lançar a obra sob a acusação de que quer denegrir a imagem do libertador da pátria. Ludmer lê o episódio como representativo de “coisas que estão por todos os lados nos anos 2000 em Buenos Aires” (2010, p. 65): a memória, a identidade, os mitos que a acompanham e sua reinterpretação. A “literatura”, ou mais especificamente, o livro de Hamilton representa apenas, então, uma pequena ponta de uma questão maior que envolve também o momento político e o esgarçamento do tecido social vivido pela Argentina no início dos anos 2000, uma linha a mais na teia complicada da “imaginação pública” que caracteriza a chegada do novo século.

Será que é nesse sentido que podemos ler o romance de Melo? Sua narrativa reivindica a literatura como um território que deve ser ocupado pela realidade, misturando-se a ela, realidade e ficção?

Por mais clara que possa ter soado a Ludmer, a noção de pós-autonomia ainda é obscura e difícil de definir: não se trata mais de ficção, nem de atribuir valor literário às obras. Trata-se de uma “outra episteme e de outros modos de ler” e de uma certeza: há uma mudança no estatuto da literatura. Mas por mais lacunar que seja a caracterização dessa certeza, ela deixa alguns indícios: não se pode “mais ler como mero realismo, a partir de relações referenciais ou verossímeis” (2010, p. 151), “não se lê mais literariamente, mas através da literatura, em realidade e ficção e em ambivalência” (2010, p. 12).

Essas duas caracterizações negativas da noção de pós-autonomia poderiam ser lidas como marcas de uma mudança na apropriação do documento por práticas artísticas recentes. Mas é isso o que está em jogo na narrativa de Melo? Ambivalência? Leitura e escrita não realistas?

A narrativa é estruturada em três partes: breves relatos de mortes reais noticiadas pela imprensa, a história propriamente dita que envolve os dramas vividos pela protagonista (o repúdio ao assédio de seu ex-namorado, as memórias imprecisas sobre o assassinato da mãe por seu pai e os imbróglis envolvendo o brutal assassinato da índia Txupira) e uma terceira parte que como um delírio alucinógeno da protagonista funciona como uma catarse vingativa na qual todos os assassinos são despedaçados em um ritual antropofágico.

É inegável o talento narrativo de Melo: o modo como encadeia os acontecimentos, articula, apresenta e define a função narrativa de diferentes personagens por meio de uma caracterização eficaz, quase sempre de maneira breve e precisa e é capaz de narrar com fluidez e leveza. Mas talvez o maior acerto esteja no tom quase íntimo, confessional que a narradora mantém e que é capaz de fisgar a empatia com a leitora, dirigindo-se diretamente a ela:

Você, que trabalhou oito horas fora de casa, limpando, organizando, esfregando, dirigindo, operando, educando, fazendo o diabo. E que, em casa, cozinhou, lavou, passou e pôs as crianças na cama. Eu vi tudo isso no tribunal. Antes do tapa, as ofensas verbais. Vagabunda. Preguiçosa. Puta. Com Helena foi assim. Com Marta, idem. Cala a boca, vadia. Biscate. Vaca. (2019, p. 86)

Essa proximidade abre as portas para um certo didatismo que acompanha a narrativa (“Primeiro eles nos conquistam. Depois eles nos espancam. E depois, eles nos matam”, 2019, p. 87) que por sua vez é autenticado como prova testemunhal pela narradora: ela mesma se deixa enganar por Amir, apesar dos indícios de sua masculinidade tóxica.

Por essas duas breves passagens da história reproduzidas acima, é possível perceber como o regime de espelhamento da realidade é uma constante, mas há muitos outros elementos que reforçam isso. Com a divulgação de que o corpo de Txupira é encontrado com evidências de violação e tortura, a narradora lamenta que a população não tenha saído à rua, exigindo justiça, gritando “Txupira, presente!” (2019, p. 78) O mote que se tornou um grito político de resistência pela morte de Marielle Franco atua como um poderoso correspondente em relação à injustiça que a narrativa quer representar com a morte da índia barbaramente assassinada.

Há outro episódio emblemático: a protagonista está hospedada em um hotel e lá acontece durante a madrugada o encontro dos assassinos com os integrantes do júri no processo que julgava o crime cometido contra Txupira. A protagonista tem a oportunidade de fotografar a cena que vai parar em um jornal local na manhã seguinte. O que podia representar uma reviravolta para a trama esvazia-se de rendimento narrativo e dá lugar a uma série de reflexões que poderiam se acoplar como uma luva à nossa “imaginação pública”. Nas reflexões da narradora, a imprensa aparece como cúmplice da situação de descaso em relação às mortes: “a imprensa gosta de explorar [...] O que a imprensa gosta, de verdade, é de assassinos. Sobretudo quando são brancos e ricos” (2019, p. 76). Mas ainda assim, entrega a prova à Rita, a editora do jornal local. Quando a matéria é publicada, o resultado é um *nonsense* próprio aos dias que correm: a população fica ao lado dos assassinos pelo linchamento que recebem da mídia.

O que mais me interessa no episódio é o comentário da narradora sobre a publicação: “A matéria era dura. Com razão, acusava a defesa de ferir o princípio de incomunicabilidade, mas ‘errava ao emitir seu próprio veredito’, culpabilizando os réus, antes de um novo julgamento” (2019, p. 77. Grifo meu) A incorporação da avaliação crítica que claramente extrapola o interesse narrativo parece olhar a realidade, prestar contas a ela, e lemos o que parece soar como uma espécie de autocensura ao próprio artifício por lançar mão de uma prática tão corrente na imprensa nos últimos tempos capaz de demolir reputações e ajudar a normalizar o desprezo pela investigação e principalmente a negar o benefício da dúvida que é direito do acusado. Mas se a narrativa em momento algum trabalha com a dúvida ou com a suspeita sobre a culpa dos assassinos, por que o comentário?

A minha hipótese é de que aí se revela um entendimento de ficção que toma a realidade como documento, validando-se por meio da existência prévia do que ocorre na realidade. Por isso não é incomum ouvir dos meus alunos que o que experimentam na leitura dessa e de muitas outras obras atuais é a sensação de que estão “diante do próprio real, duma analogia perfeita, duma

pura denotação” (CESAR, 1980, p. 13) E é por isso que a narrativa dá a impressão de voltar às costas à sua própria ficcionalidade. Está presa a uma referencialidade que exige-lhe a verossimilhança de uma certa ideia de “realidade” que resvala perigosamente no lugar comum.

Mas o mais contundente para o argumento que desenvolvo aqui diz respeito à extinção do processo de assassinato de Txupira em virtude da morte dos acusados e à solução evocada pela narrativa que apela à cumplicidade do leitor e o leva a refratar sua experiência da realidade. Nosso sistema judiciário é falho, tardo e seletivo: “a gente sabe muito bem como funciona a justiça nesse país” (2019, p. 221). A narrativa repete o lugar comum e parece julgar perda de tempo qualquer investimento em uma complexidade maior no tratamento da questão porque afinal pode contar com a aquiescência do leitor, com seu reconhecimento dos acontecimentos diários. E sendo fiel a essa ideia de ficção como documento da realidade, a trama pode tranquilamente fazer da internet uma espécie de catarse redentora dos malefícios sociais. Assim, o vídeo do celular recuperado de Txupira que grava o momento em que os assassinos a sequestram vai para a internet e depois a história das mulheres mortas em Cruzeiro do Sul vai para o site “mulheresempilhadas.com” mantido pela narradora para “restabelecer a verdade” (2019, p. 220).

Da maneira como o leio, o livro de Melo pode ser tomado como um exemplo da reincidência de um modo de utilização do documento considerando a tradição literária brasileira, tal como Sussekind a analisou. Mas será que recuperando uma reflexão como a de Sussekind, por exemplo, não me arrisco a uma avaliação anacrônica, não me arrisco a perder o bonde da história e a passar ao largo das urgências e do recrudescimento de lutas fundamentais no presente? Será que quando Ludmer afirma que experimentamos a realidadeficção estava se referindo ao tipo de relação simbiótica que a realidade mantém com a trama do livro de Patrícia Melo? Me parece que Ludmer rejeita claramente a volta a uma concepção realista que faz do verossímil apenas uma nuance do verdadeiro, na qual as ambivalências não têm lugar.

Não quero deixar de comentar brevemente que há uma terceira fatia da obra que investe na construção de um universo simbólico, onírico na qual a protagonista participa de “uma espécie de sociedade imaginária de vingança, forma uma tribo com as guerreiras da floresta e sai para acertar as contas com os homens opressores” (PINHEIRO, 2019). Costurados aos casos que apontam homicídios reais e à trama narrativa propriamente dita, aparecem os momentos em que a protagonista ingere um “carimi amargo para beber” (MELO, 2019, p. 63), uma beberagem alucinógena que tem poder purgativo, catártico, para o drama pessoal da personagem e para a narrativa como um todo: “‘Eu tomo esta bebida’, dois pra lá, ‘Que tem poder inacreditável’, dois pra cá, ‘Ela mostra a todos nós’, dois pra cá, ‘Aqui dentro desta verdade’” (MELO, 2019, p. 25).

Segundo Patrícia Melo, todo esse entrecho estruturado fragmentariamente pela trama “Foi uma forma de alívio que encontrei, buscar na imaginação uma forma subliminar de vingança” (BRASIL, 2019). Esse universo, mágico, fabular quer purgar a brutalidade das descrições minuciosas que relatam as violências físicas sofridas pelas mulheres dentro e fora da trama. Aí, nesse espaço delirante, o mundo se mostra ao contrário: “o que era enrolado, se desenrola. O que era lento fica rápido. O que era invisível fica visível. O que estava parado, ganha movimento. O que ia pra frente volta correndo. O que era caça vira caçador” (2019, p. 168-9). É por isso que aí Txupira aparece livre, poderosa, algoz de seus assassinos:

Txupira quer quebrar cada osso dos dois, sem se esquecer de nenhum, começando pela coluna vertebral, braços e pernas, para depois refinar a maldade, martelando mãos, pés e dedos, com seu cajado de caboatã. Txupira quer perfurar o pulmão deles, e para isso carrega sempre suas flechas... Ela fala tudo isso enquanto limpa as unhas, ainda sujas de sangue (2019, p. 122).

Quando volta da aldeia depois de experimentar uma dessas viagens oníricas, a protagonista se depara com a morte suspeita de Rita, a jornalista que havia publicado a foto da reunião da defesa dos assassinos com os jurados do processo. A tese da polícia é que a morte de Rita foi provocada pela queda na escada de sua casa, mas a protagonista, como uma “epifania”, ela diz, percebe aí um “espelhamento da verdade”: Rita é mais uma vítima que vai se somar às estatísticas, pois sua morte vai se tornar invisível. É então que a protagonista afirma que é uma “infelicidade estética” (2019, p. 191) o fato de que Rita só pudesse reviver para ela (forte e delicada, regurgitando flores e rugindo segredos (p. 191) mergulhada em sua fantasia quando estava sob efeito da ayahuasca.

Com essa passagem, revela-se a função desse delírio em meio à brutalidade do real. Trata-se de tomar a “imaginação” como fantasia, capaz de proporcionar um “alívio”, única possibilidade de realizar um “acerto de contas” com a terrível realidade que nos achaca diariamente. Mas será que basta à ficção funcionar como um elixir apotropaico?



Meu intento ao me debruçar sobre o livro de Patrícia Melo foi analisar a possibilidade de sobrevivência da noção documental de uma dada concepção de literatura regida pela mimesis da referência. Gostaria agora de caracterizar melhor o que seria uma outra possibilidade de manejo e apropriação do documento em algumas obras contemporâneas, explorando dessa vez uma narrativa argentina.

O livro de Selva Almada, *Meninas mortas* (2018 [2014]) é classificado como não ficção. Trata-se de uma investigação pessoal da autora sobre o desaparecimento de três mulheres cujas vidas e mortes Almada tenta reconstituir ao longo do relato. Mas logo no início da leitura nos deparamos com a primeira pessoa, com a voz da própria Almada recuperando uma lembrança antiga na qual enquanto seu pai está fazendo um churrasco e ela ouve no rádio, em 1986, o anúncio do assassinato de uma das meninas mortas do livro: Andréa Danne. “Eu tinha treze anos e, naquela manhã, a notícia da garota morta me chegou como uma revelação” (2018, p. 12).

Almada faz questão de projetar-se no texto, recuperando também o momento em que toma conhecimento das circunstâncias do desaparecimento e morte de Maria Luisa Quevedo e Sarita Mundín. Essa decisão por contar na primeira pessoa pode ser justificada pela ideia lançada por Didi-Huberman (2008) de que o artista contemporâneo cada vez mais deve “implicar-se” no que produz. É claro que a noção sugere e reclama um posicionamento político do autor na sua criação. Mas é importante realçar que quando o filósofo pontua essa exigência também observa que esse posicionamento político não é deixado na conta apenas de uma interpretação ou explicação do problema que o autor resolve enfrentar. “Implicar-se” significa, então, “una comprensión implicativa...haciendo suyos...los problemas abordados” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 4).

Isso também é bem diferente de supor que a primeira pessoa indique apenas uma confissão ou testemunho. No relato de Almada não há o didatismo fácil de ser encontrado no modo de implicação política da narrativa de Melo. A sororidade da voz narrativa torna mais vacilantes as certezas sobre os assassinatos, apesar da investigação pessoal cuidada e minuciosa que faz entrevistas e consulta fontes: “sempre falta algo: nem as testemunhas, nem o inquérito policial puderam determinar o que aconteceu” (ALMADA, 2018, p. 16).

Logo no início da narrativa, o leitor é levado a ajustar o foco da leitura: trata-se de uma história narrada em primeira pessoa, mas não exatamente sobre essa primeira pessoa, que tampouco se lança apenas do lugar de testemunha, pois está muito implicada na história que conta. E apesar de toda a documentação de que lança mão para contar (os inquéritos policiais, fotografias e matérias de arquivos de jornais, visitas e depoimentos aos parentes das vítimas e outros envolvidos nos processos), nada parece suficiente para esclarecer as mortes ou conduzir à identificação e punição dos assassinos: os casos continuam por décadas insolúveis, o corpo de uma das meninas mortas sequer é encontrado.

Como há muitas incógnitas, a narradora quer orquestrar as informações que tem para tentar reconstruir o modo de vida, as expectativas, os desejos, os hábitos de cada uma das meninas como se através desse artifício quisesse oferecer a elas uma existência maior do que a condição de vítimas do feminicídio. Para isso, lança mão do recurso narrativo que faz de cada uma personagem da própria vida, imaginando-as vivas: “María Luisa abriu os olhos e se sentou na cama, pronta para se levantar e ir até a casa da família Casucho. Fazia pouco tempo que começara a trabalhar lá, como empregada doméstica” (2018, p. 15).

Mas o que pode parecer escapismo ou recurso fácil ao romanesco revela na verdade o modo de implicação da narradora cujo único poder é restabelecer a memória daquelas mulheres recuperando a rotina delas nos vilarejos em que viviam, seus hábitos de adolescentes para recriar também a vulnerabilidade que as tornou tão expostas aos assassinos: “Já desde o início da manhã, o sol esquentava as telhas da casa dos Quevedo...os primeiros dias de dezembro já prenunciavam o escaldante verão chaquenho” (2018, p. 15). O cenário idílico não se esgota na capacidade de criar a fantasia, pois quer recriar para o leitor a atmosfera em que as meninas viviam, quer acender um alerta, desmitificar as aparências, sugerir que a inocência foi conspurcada pela violência: “Eles a agarraram no escuro e a espancaram, os dois a penetraram, os dois a penetraram várias vezes, se revezando. E quando até as picas se enfastiaram, continuaram a violentá-la com uma garrafa” (2018, p. 14).

Esse investimento da narrativa na recuperação do momento em que as meninas estavam vivas quer capturar uma iminência de morte não pressentida, mas que parece sempre à espreita, pelo mero fato de que são mulheres. É essa condição que torna a intromissão da primeira pessoa na narrativa uma implicação política, de identidade de gênero: “Não me lembro de nenhuma conversa específica sobre violência de gênero, nem que minha mãe fizesse alguma advertência expressa sobre o tema, mas ele sempre estava presente: quando falávamos da Marta, a vizinha espancada” (2018, p. 35).

À medida que a história avança vamos nos acostumando a uma espécie de vai e vem entre as lembranças da narradora e os episódios que reconstroem as vidas das garotas mortas. Esse mo-

vimento não chega a configurar cortes bruscos na relativa linearidade do relato e é um modo de alinhar a continuidade da violência, as histórias que ouvia quando criança, o crescimento dos casos de feminicídios. Nesta história, a narradora também deve agenciar os diferentes discursos que compõem a investigação: os depoimentos que ouve, os inquéritos policiais que lê, os laudos médicos que consulta. Os documentos integram a própria trama copiados ou transcritos e são como “captações fragmentadas do real e dos discursos que o constituem” (ZENETTI, 2011, p. 5). Não se trata da reprodução literal das entrevistas ou dos documentos consultados. Essas fontes documentais são introduzidas sutilmente. Quando vai se encontrar com um ex-namorado de Andrea, informa a ele que “seu nome é citado várias vezes no processo” e depois de circunscrever brevemente para o leitor quem é esse novo personagem, o relato dá voz direta a ele: “Os rapazes tinham um hábito, um jogo, não sei como chamar, ‘ele me conta’” (ALMADA, 2018, p. 43. Grifo meu).

Se os depoimentos são pouco efetivos no que diz respeito a lançar alguma luz no desvendamento dos assassinatos, são muito eloquentes por mostrarem ao leitor a existência de uma rede de pequenos episódios que formam uma malha imaginária de violência contra a mulher. É o que parece sugerir sutilmente o comentário, feito pela mulher do ex-namorado de uma das vítimas sobre a moda da calcinha tipo fio dental: “Uma das meninas da turma tinha comprado uma e dividia com as outras. Quando uma delas ia ter um encontro, pedia a calcinha para a amiga, entende?” (2018, p. 45) Apesar de a informante invocar a cumplicidade da narradora (“entende?”), não há nenhuma observação a respeito do comentário e em seguida o que lemos é a transcrição de parte do processo que descreve o modo como Andrea é encontrada morta pela polícia:

Sobre uma cama de madeira de 190 cm e comprimento e 90 cm de largura e 50 cm de altura, posicionada junto à parede do quarto de face oeste, com a cabeceira junto à parede de face sul e encostada em ambas as paredes, encontra-se o corpo da srta. María Andrea Danne.” (2018, p. 45)

Lado a lado, o comentário da maledicência preconceituosa e a objetividade científica da descrição jurídico-médica vão construindo de maneira prismática Andrea, sua vida e sua morte. Essa justaposição de discursos não os torna heterogêneos apenas uns em relação aos outros, mas lança essa estranheza mútua para a própria condição do que lemos. Já anunciei que o livro é recebido como não ficção. A primeira pessoa que se revela é a da própria autora, não se explicita nem no livro, nem nas entrevistas concedidas, qualquer projeto ou intenção literária. Eu diria mesmo que há uma recusa dessa condição porque o que se deseja é inscrever o relato na falta de informações, apesar de toda a massa de discursos produzida pelas mortes e evidente no périplo investigativo de que o relato dá conta, retirando dele uma poética, ou que Marie-Jeanne Zenetti chama de “poética do fato” (2011, p. 220).² O relato então parece um conjunto de anotações

² Talvez pudéssemos “resolver” a estranheza ao atribuir ao livro de Almada o rótulo de “jornalismo literário”, mas o que nos interessa na tensão que se estabelece entre o enorme conjunto de dados documentais e a impossibilidade de apontarem a “verdade” sobre a morte das garotas é o fato de que a narrativa reconhece a insuficiência dos documentos (entrevistas, investigações, visitas *in loco*), pois não se pode conhecer o verdadeiro por meio deles, e recusa também a construção ficcional de um verossímil. Ou seja, a narrativa é construída sob o reconhecimento de que os estatutos do verdadeiro e do verossímil são insuficientes.

organizadas que expõe um “olhar reflexivo sobre a experiência” (2011, p. 243), cujo método de exposição (justaposição e acumulação de depoimentos, pontos de vista, informações retiradas de diferentes fontes documentais) dá tratamento opaco ao documento, mas também algum des-crédito à voz narrativa, que não tem nenhuma verdade para revelar.

E não deixa de ser curioso que fazendo uso tão ambivalente da primeira pessoa e também das fontes documentais, o livro seja considerado como não ficção. Embora seus elementos sejam todos verificáveis e portanto toda semelhança com as pessoas reais não seja mera coincidência, os efeitos da exploração do fato geram um fruto estranho³ para ser chamado de ficção, já que Almada parece disposta a “se submeter ao princípio de realidade por mais austero, exigente e desolador que possa parecer, ainda que para isso tenha que inventar uma forma narrativa nova para sondar a verdade com alguma probabilidade de êxito” (ALBERCA, 2014, p. 160-1).

O livro de Almada tem um pouco de crônica, algo de ensaio e um investimento narrativo que não quer tornar ambígua a presença da primeira pessoa: trata-se do relato de uma investigação que tem implicações pessoais em especial porque quem conta é a própria autora que também fala de sua condição como mulher. Assim, o relato e a voz narrativa se expõem à interrogação, inscrevem-se em um espaço narrativo reflexivo cujo procedimento principal é a recolha e a composição de uma pluralidade de vozes e documentos que querem entender melhor uma dada cena de representação: “Eu acho que o que nós precisamos é reconstruir o jeito como o mundo olhava para elas. Se conseguirmos saber como elas eram vistas, como eram olhadas, vamos saber qual era o olhar que elas tinham sobre o mundo, entende?” (2018, p. 73).

Assim, a narrativa demonstra conforto habitando a não ficção. O documento é parte fundamental do relato: a narradora vai aos arquivos dos jornais fotocopiar as reportagens sobre os crimes, faz leituras sobre o feminicídio e reconta para o leitor as histórias dos crimes que pesquisa, copia os documentos policiais que registram a morte das vítimas. No livro de Almada também poderíamos dizer que vale a lógica do ver e ouvir (tal como Melo disse que a pessoa contratada para a pesquisa para o livro serve a ela como “seus olhos e ouvidos”), não apenas porque as descrições cortejam o visual, como se desejassem que o leitor integrasse a cena (“Saca uma chave e abre a porta. Entramos num escritório minúsculo, escuro e pobre. Deixa o envelope que traz na mão em cima de uma mesa de fórmica desconjuntada que faz as vezes de escrivaninha e diz para eu ficar à vontade”, 2018, p. 65), mas porque a narrativa vai se configurando como um coro de vozes incapaz de encontrar harmonia. Não porque o relato vá caminhando para uma confusão babélica ou um arranjo hermético, mas porque quanto mais informação, quanto maior o número de fontes consultadas ou de testemunhos ouvidos, mais difícil se torna encontrar uma resposta aos assassinatos, mais difícil fica entendê-los, identificar pistas, reconhecer culpados.

À medida que o relato avança, o leitor se dá conta, então, de que essa é a principal chave de leitura para a narrativa: nenhuma evidência, prova ou documento produzido consegue explicar o feminicídio. A realidade parece bastante folhetinesca, a imaginação gerada pelas lacunas das investigações policiais, pelo desaparecimento de corpos, pela impossibilidade de identificar

³ A expressão é utilizada por Florencia Garramuño para nomear produtos artísticos que mesclam formas de expressão de diferentes artes ou gêneros narrativos.

os assassinos gera uma quantidade enorme de especulações que pululam nas versões dos próprios parentes das vítimas, como se desejassem preencher a falta de realidade com uma versão novelesca. Se essas explicações tornam a “realidade” pouco tangível porque “parecem saídas das páginas de Raymond Chandler” (2019, p. 105), o relato quer avançar em direção contrária, apostando mesmo nos desvãos, nas ausências, no que não se sabe. Ao fazer isso se arrisca na intrincada tarefa de reformular a categoria de realidade (CONTRERAS, 2018, p. 18) e, ao explorar a insuficiência do real, está também forçando a reformulação das noções de literatura e ficção.

REFERÊNCIAS

- ALBERCA, Manuel. “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”, in *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. CASAS, Ana (ed.) Madrid. Iberoamericana, 2014. p. 149-168.
- BLOOMFIELD, Camille & ZENETTI, Marie-Jeanne. “Ecrire avec le document: quels enjeux pour la recherche et la création littéraire contemporaines?” *Littérature*, 2012/2, n.166. p.7-12. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-7.htm#> Acesso 05/06/2020.
- BRANT, Ana Clara. “Patrícia Melo lança em BH ‘Mulheres empilhadas’, sobre feminicídio”, matéria de divulgação do livro publicada em 06/11/2019 no jornal **Estado de Minas**.
https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2019/11/06/interna_cultura,1098640/patricia-melo-lanca-em-bh-mulheres-empilhadas-sobre-feminicidio.shtml 05/06/2020.
- BRASIL, Ubiratan. “Livro ‘Mulheres Empilhadas’ tem como tema o aumento dos casos de feminicídio no Brasil”. Matéria de divulgação do livro publicada no site **Terra** 13/11/2019 <https://www.terra.com.br/diversao/livro-mulheres-empilhadas-tem-como-tema-o-aumento-dos-casos-de-feminicidio-no-brasil,d9694db50bcd0462f2298c7250beb5fcbnqymwgz.html> Acesso em 05/06/2020.
- CESAR, Ana Cristina. **Literatura não é documento**. Rio de Janeiro. Funarte, 1980.
- CONTRERAS, Sandra. **En torno al realismo y outros ensayos**. Nube Negra. Paradoxa. 2018.
- COSTA LIMA, Luiz. “Documento e ficção”, in **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986. p. 187-242.
- DIDI-HUBERMAN, George. La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. Em VV.AA. **Alfredo Jaar: La política de las Imágenes**. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008. https://needoc.net/doc.html?utm_source=diez-fragmentos-sobre-la-libertad-estetica-didi-huberman Acesso 05/06/2020.
- HEINICH, Nathalie. “Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico”, in **Sociologia e Antropologia**. Vol. 4, no. 2. Rio de Janeiro. Julho/Dez 2014 https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752014000200373 Acesso 05/06/2020.
- KLEIN, Paula. “Poéticas del archivo: el ‘giro documental’ em la narrativa rioplatense reciente”, **Cuadernos Lirico**, 20, 2019. <https://journals.openedition.org/lirico/8605> Acesso em 05/06/2020.
- LUDMER, Josefina. “Literatura pós-autônoma”, in **Sopro. Panfleto Político-cultural**, Desterro, janeiro 2010 [2003]. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso 05/06/2020.

LUDMER, Josefina. **Aquí América Latina. Una especulación.** Buenos Aires. Eterna Cadencia Editora, 2010.

MELO, Patricia. **Mulheres empilhadas.** São Paulo. LeYa, 2019.

MELO, Patricia. “Patrícia Melo aborda o feminicídio no livro *Mulheres Empilhadas*”. Entrevista a Roberto Midlej para o jornal **Correio da Bahia** em 12.11. 2019 <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/patricia-melo-aborda-o-feminicidio-no-livro-mulheres-empilhadas/> Acesso 05/06/2020.

PINHEIRO, Roberta. “Autoras chamam a atenção para a realidade do feminicídio em novos livros”. **Correio Braziliense** em 12/11/2019 https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversaoarte/2019/11/12/inter_na_diversao_arte,805633/livros-sobre-feminicidio.shtml. Acesso 06/05/2020.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo.** Rio de Janeiro. Achiamé, 1984.

ZENETTI, Marie-Jeanne. **Factographies pratiques et reception des formes litteraires de l'enregistrement à l'époque contemporaine dans les litteratures française, allemand et nord-americaine.** Université Paris 8, 2011. <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01643294> Acesso em 05/06/2020.

