

# Reconstituir pai e mãe no corpo da letra: o racismo em cenas de interpelação na literatura contemporânea em *O avesso da pele* e *A água é uma máquina do tempo*

*Reconstituting Father and Mother in the Body of Writing:  
Racism in Scenes of Interpellation in Contemporary  
Brazilian Literature in The Dark Side of Skin and  
Water is a Time Machine*

**Vanessa Cardozo Brandão**  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR  
vcbrandao@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-1119-212X>

**Ângela Cristina Salgueiro Marques**  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR  
angelasalgueiro@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-2253-0374>

**Renata Coutinho de Moura**  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR  
renatacoutinhomoura@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0009-3028-7640>

**Resumo:** Este artigo mobiliza as noções de cena de interpelação e despossessão a partir da obra de Judith Butler como mediadora das tensões que definem subjetividades e intersubjetividades na recomposição de uma história familiar e individual, em *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório, e *A água é uma máquina do tempo* (2022), de Aline Motta. O elo entre literatura, individualidade e tessitura do corpo social é tematizado nessas obras pelo enlace entre a operação do racismo e a recuperação da história do passado familiar. A escrita dos autores inventa uma dramaturgia de resistência que fabula a reconstituição ficcionada de pai e mãe como um caminho trilhado pela escrita ética que compõe, através do corpo da letra, um jogo que redefine as condições da experiência, move afetos e cria zonas de indeterminação como espaços de partilha, de resposta, de reciprocidade.

**Palavras-chave:** literatura e racismo; cena de interpelação; despossessão; memória e imaginação.

**Abstract:** This article mobilizes the notions of a scene of interpellation and dispossession based on the work of Judith Butler as a mediator of the tensions that define subjectivities and intersubjectivities in the recomposition of a family and individual story, in *The dark side of skin* (2020), by Jeferson Tenório and *Water is a time machine* (2022), by Aline Motta. The link between lite-

rature, individuality and the fabric of the social body is thematized in these works through the link between the operation of racism and the recovery of the history of the family past. The authors' writing invents a dramaturgy of resistance that fables the fictional reconstruction of father and mother as a path followed by ethical writing that compose, through the body of the lyrics, a game that redefines the conditions of experience, moves affections and creates zones of indetermination as spaces of sharing, response, reciprocity.

**Keywords:** literature and racism; interpellation scene; dispossession; memory and imagination.

## 1 Introdução: despossessão e a violência do racismo na literatura brasileira contemporânea

Em *Perder a mãe*, a jornada de Saidiya Hartman em busca de uma linha de parentesco revela-se difícil, tortuosa, tanto pela impossibilidade de localizar documentos pessoais que resgatam a história perdida de seus ancestrais quanto pela dificuldade da autora de encontrar alguma experiência que remonte à sensação de identificação com sua origem.<sup>1</sup> “Eu também era uma testemunha fracassada. Acertar as contas com minha herança levou-me ao calabouço, mas agora tudo me parecia impreciso” (Hartman, 2021, p. 163). É assim que o relato nos coloca como testemunhas e companheiros de uma longa peregrinação, que aumenta a sensação de incompletude a cada novo porto, novo documento, a cada descoberta involuntária. Com ela, sentimo-nos aprofundando em águas turvas e profundas e, não sendo possível preencher as páginas com as histórias de seus ancestrais, entramos nos navios e nos calabouços para encontrar vestígios de uma familiaridade perdida e sem chance de reposição, como a de quem perdeu a mãe em uma infância distante.

Para os europeus, a raça estabelecia uma hierarquia da vida humana, determinando quais pessoas eram descartáveis e selecionando os corpos que poderiam ser transformados em mercadorias. Para aqueles acorrentados nos porões dos navios negreiros, a raça era tanto uma sentença de morte quanto uma linguagem de solidariedade. A visão de uma família continental africana ou de uma raça de ébano em pé, ombro a ombro, nasceu de cativos, exilados e órfãos e no rescaldo do tráfico atlântico de escravos. A *solidariedade racial era expressa na linguagem do parentesco porque ela tanto evidenciava a ferida quanto tentava curá-la*. O escravo e o ex-escravo desejavam aquilo que os havia separado: parentesco. Na diáspora, estes transformaram uma história de raça em uma história de amor e traição. (Hartman, 2021, p. 12, grifo nosso)

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado com o apoio do CNPq.

De certo modo, o passado da rota da escravidão no Atlântico não parece tão distante, e o que Saidiya faz ver é como a mesma noção de raça inventada para a despossessão dos negros de si mesmos no contexto colonial americano de desenvolvimento da sociedade burguesa. Responsável pela disseminação em escala global de um racismo, também parece ser a fonte que nutre a solidariedade racial, convertendo-a na “linguagem do parentesco”, que aparece simultaneamente como ferida e signo de cura. A ancestralidade e o parentesco, assim, podem servir na literatura como mais do que temas: uma forma de expressar a completa despossessão violenta, nos termos de Butler (2004). Ser arrancado do colo da mãe, do pai, da terra, da língua, por fim, de si mesmo. Tornar-se uma cor da pele para deixar de ser humano, porque assim o negro passa a ser sinônimo da invenção branca da “raça”, e assujeitado por sucessivas violências.

O que a noção de cena de interpelação de Butler (2015b) traz de importante para a leitura das obras em questão é a articulação entre ética, estética e política: a performatividade de si, desempenhada na linguagem a partir de uma forma de relato que Butler associa não a uma inteireza narrativa nem a uma reificação do referente (p. 53), mas, antes, à própria construção de uma forma de endereçamento de um “eu” a um “tu” como fundamento constitutivo da necessidade de oferecer reconhecimento a uma pessoa, para além do quadro das normas sociais. Assim, o movimento crítico de Butler parece operar não na oposição entre a enunciação de um sujeito “eu” para abstração do “nós” como síntese do vínculo social. Antes, sua forma de pensar a responsabilidade ética e política talvez esteja mais assentada no elo intersubjetivo do par comunicacional “eu-tu” do que na forma abstrata da coletividade.

Se a tensão entre eu e sociedade parece fundada no quadro normativo como condicionante do aparecimento do sujeito no mundo social, por outro lado, é no desenho de um “tu” singularizado – e na aparição da relação diádica que ele implica – que Butler colocará a questão ética em outros termos. A filósofa irá deslocar a questão do eixo do julgamento moral coletivo para formular uma demanda ética dirigida a um “tu” como sujeito a quem o “eu” deve a postura de responsabilidade, sobretudo a partir de sua leitura de Adriana Cavarero.

Assim, a partir da questão da cena de interpelação, Butler parece recuperar o pressuposto de Benveniste (1974) da “subjetividade na linguagem”, extraíndo da intersubjetividade constitutiva da cena dialógica estruturante da linguagem (portanto, traço da ontologia) o efeito de crítica da realidade e, por consequência, a postura ética do sujeito. Porém, Butler (2015b, p. 39) destaca que o sujeito não apenas busca reconhecimento, mas também oferece ao outro diante de si, pela linguagem – ainda que não livre, mas condicionada pelas normas anteriores a qualquer formação ontológica. Portanto, o que Butler oferece, ao nosso ver, é um modo de nos aproximar do elo entre eu e coletivo, entre o sujeito e a sociedade, mediado pelo endereçamento ao outro, em seu apelo ético. Tal ponto de partida nos parece uma chave produtiva para aproximação de escritas literárias contemporâneas que elaboram, na criação de um universo singular de um eu lírico em busca de sua reconstituição subjetiva, um vínculo com o mundo coletivo, a partir da relação com o outro. Deste modo, a busca do coletivo se dá a partir do pessoal.

De modos distintos, em prosa *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório (2020), e em forma poética intermidial *A água é uma máquina do tempo*, de Aline Motta (2022), operam a montagem de cenas e temporalidades que, através da interpelação de pai e mãe evocada pela escrita literária, permitem performar vínculos que se desdobram do eu que investiga e recompõe suas origens para o eu autor e o tu leitor, em processo de interação sobre questões do mundo social. Assim, a literatura pode interpelar sujeitos leitores, contemporâneos à produção da

obra, não apenas oferecendo um caminho de resistência ao tematizar as questões do racismo e da violência que ele produz, mas também na própria forma da expressão escrita.

Na relação entre literatura e resistência, Alfredo Bosi (2002) aponta os limites de uma leitura ideológica, fundada na categoria hegeliana da dialética, que termina por reduzir o valor de uma obra literária pelo traço da crítica da sociedade e cultura que carrega. Em oposição a uma leitura reificadora, que tende a anteceder o sentido ideológico à expressão artística, Bosi destaca que “resistência é um conceito originariamente ético, e não estético” (2002, p. 118) e que na associação de tal noção, quando conjugada aos estudos de narrativa, tende-se a separar dois modos de aproximação: a resistência como tema da narrativa e como forma imanente da escrita. A partir de Bosi, este trabalho parte do segundo modelo de crítica da assim chamada “escrita resistente”:

Chega o momento em que a tensão eu/mundo se exprime diante de uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romance “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. Caso essa pobre vida-morte deva ser tematizada, ela aparecerá como tal, degradada, sem a aura com que as palavras “realismo” e “realidade” são usadas nos discursos que fazem a apologia conformista da “vida como ela é”... A escrita da resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida. (Bosi, 2002. p. 130)

Bosi parece trazer, na dimensão da crítica, a postura ética como elemento estruturante de uma “resistência como forma imanente da escrita”. Tal aspecto pode ser aproximado à posição de Judith Butler sobre a cena de interpelação que aparece quando um sujeito é demandado a dar um relato de si mesmo: também nessa situação, pela retomada de Foucault, a filósofa aponta a crítica de si diante da norma, a tensão não apenas entre o “eu” e a possibilidade de reconhecer a si mesmo, mas também nas dificuldades que a norma impõe para que o “eu” ofereça reconhecimento a um “tu”. Do posicionamento crítico nesta encruzilhada ética é que ocorre o surgimento de uma performatividade política que busca acolher o Outro na linguagem.

A partir desta paisagem, a noção de cena de interpelação como mediadora das tensões intersubjetivas, o gesto íntimo de resgate de pai e mãe em um corpus de literatura brasileira contemporânea aparece neste trabalho como mais do que um marco evidente do elo entre literatura e individualidade, mas também no vínculo entre literatura e corpo social: racismo e recuperação da história do passado familiar podem ser lidos como temas atravessados, entrelaçados, indissociáveis. A recomposição de uma história familiar, individual, em *O avesso da pele* (2020) e em *A água é uma máquina do tempo* (2022) oferece, ainda que de modos particulares e distintos, formas em que a resistência é imanente à escrita. Nelas, a reconstituição ficcionada de pai e mãe é um caminho trilhado pela escrita do pessoal ao coletivo, da recomposição de uma posse de si para sujeitos despossuídos pelo racismo, através do corpo da letra.

## 2 Cena de interpelação de uma filha para uma mãe: escrita de um tempo sem tempo na memória de Aline Motta

O processo de luto vivido após a perda de sua mãe conduz Aline Motta à elaboração de uma obra que “converte sepultura em livro” (Motta, 2022, p. 131) e que também é a transmutação desse livro em uma cena relacional, destinada a acolher a história da autora, de sua mãe e de suas antepassadas. Na cena, temporalidades e corporeidades são entrelaçadas de modo a operar uma montagem que conecta diferentes fragmentos de existências, em recombinação constante. O movimento espiralado produzido por Aline Motta articula cacos de memórias, fazendo-nos caminhar por ruínas que se convertem em “elemento estruturante de beleza” (Motta, 2022, p. 129).

A busca da beleza como método não consiste em ocultar a violência e o sofrimento por meio de uma *mise en scène* que camufla matrizes de opressão histórica atrás de uma dramaturgia que promova, via ficção, um amortecimento da dor. Segundo Christina Sharpe (2024), a ficção auxilia a produzir a beleza como método, quando abre possibilidades outras de transformar a maneira como os fatos geralmente nos são oferecidos, tidos como dados, inalteráveis em sua apreensão e legibilidade. O trabalho da montagem utiliza recursos da ficção para, junto de arquivos, documentos, experiências, fragmentos do vivido, atuar na disposição dos elementos, atmosferas, ritmos que conectam as existências entrelaçadas. Sharpe acentua que a beleza é uma prática que opera pela disposição de vestígios, criando uma estética que dribla a violência (sem desconsiderá-la), que produz tramas complexas, que monta arranjos nos quais intervalos se abrem à “imaginação de outros mundos” (2024, p. 125).

Sob esse aspecto, o livro de Aline Motta se converte em palco para abrigar as mortas que nele podem dançar e redefinir suas trajetórias e enlaces. Ao mesmo tempo, a autora afirma (2022, p. 95) que seu próprio corpo se converte em “altar”, no qual o ritual da dança dos mortos convida a uma interpelação capaz de redefinir e redispor os lugares geralmente ocupados por mãe, filha, bisavó, tataravó. Para a cena criada na escritura poética e fabuladora (Freitas, 2019)<sup>2</sup> são convocados corpos enredados por séculos de enraizamento de matrizes normativas de opressão racial, de gênero e de classe, seguindo “a violência como princípio, o racismo como base e o genocídio como meta” (Motta, 2022, p. 114). Há uma aposta de que essas matrizes possam ser enfrentadas por meio de práticas de liberdade que tornem legíveis e inteligíveis as existências daquelas e daqueles que se produzem como corpos fora de lugar.

Antes de convocar sua mãe para a dança, é sua tataravó que primeiro aparece em cena. Sua história não nos é oferecida de maneira linear: temos que ir juntando os fragmentos ao longo do percurso de leitura (o livro também se transmuta em mapa da cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX, apresentando ruas, sobrados, instituições e encruzilhadas) para descobrir que Ambrosina Cafezeiro Gomes faleceu em 05/06/1894, aos 37 anos, deixando

<sup>2</sup> Kênia Freitas (2019, p.2) utiliza o conceito de “fabulação crítica”, elaborado pela pesquisadora negra Saidiya Hartman (2020), para definir uma forma radical e crítica de leitura dos arquivos coloniais da escravidão. “Partindo de um processo leitura crítica dos arquivos históricos do Atlântico Negro, Hartman, diante da incontornável e insuportável violência destes arquivos, assume a impossibilidade da representação (que apenas poderia reproduzir e/ou atualizar o processo violento). A historiadora manifesta, assim, como alternativa, a necessidade da encenação na pesquisa e interpretação dos arquivos. O que Hartman incorpora ao processo de veridicção histórica é o elemento imaginativo, o subjuntivo do passado, o “e se” – não em um sentido falsificador (ou seja, oposto ao verdadeiro), mas fabulatório (que não pode e não quer ser verificado)”.

7 filhos, entre eles sua bisavó, Mihaela Iracema Gomes. Ambrosina e sua família habitavam um sobrado, partilhado com várias famílias que adoeceram de tuberculose, enfermidade pela qual “o corpo se desintegra em tosse” (Motta, 2022, p. 15). O sobrado ficava na frente de um Convento, para o qual meninas e mulheres negras levavam seus filhos recém-nascidos e os colocavam na Roda dos Expostos.

Sua bisavó é também interpelada a integrar a cena e vamos conhecendo, um vestígio a cada página, as desventuras de Iracema. Raptada e violentada por um português, Eurico Juvenal da Cruz, quando tinha apenas 13 anos de idade, Iracema foi obrigada a se casar com seu estuprador em 04/12/1891, três anos antes do falecimento de sua mãe (fig.1).

Figura 1 – Recorte do Jornal Novidades, de 19/10/1891



Fonte: Motta, 2022, p. 28

Aline Motta, para operar a beleza como método, recorre a uma montagem de fragmentos oriundos de arquivos pessoais, midiáticos, literários e cartoriais de modo a nos colocar diante das mulheres que teceram sua ancestralidade, exigindo escuta às suas demandas. Não se trata, no trabalho de operar e reimaginar a memória, de uma escuta que visa atribuir reconhecimento, pois, na maior parte das vezes, reconhecer significa reiterar a operação convencional das leis e das normas. Trata-se de um gesto que nos convida a tomar posição: a buscar “outras formas de responder à violência epistêmica, desarmando os poderes normalizadores da lei, do parentesco, por meio de estratégias radicais de ressignificação e subversão” (Butler; Athanasiou, 2017, p. 107).

Figura 2 – Assinatura de Iracema em sua Certidão de Casamento

A imagem mostra uma assinatura feita à mão, que parece ser a de Iracema Gomes. A escrita é fluida e cursive, com letras que se entrelaçam.

Fonte: Motta, 2022, p. 35

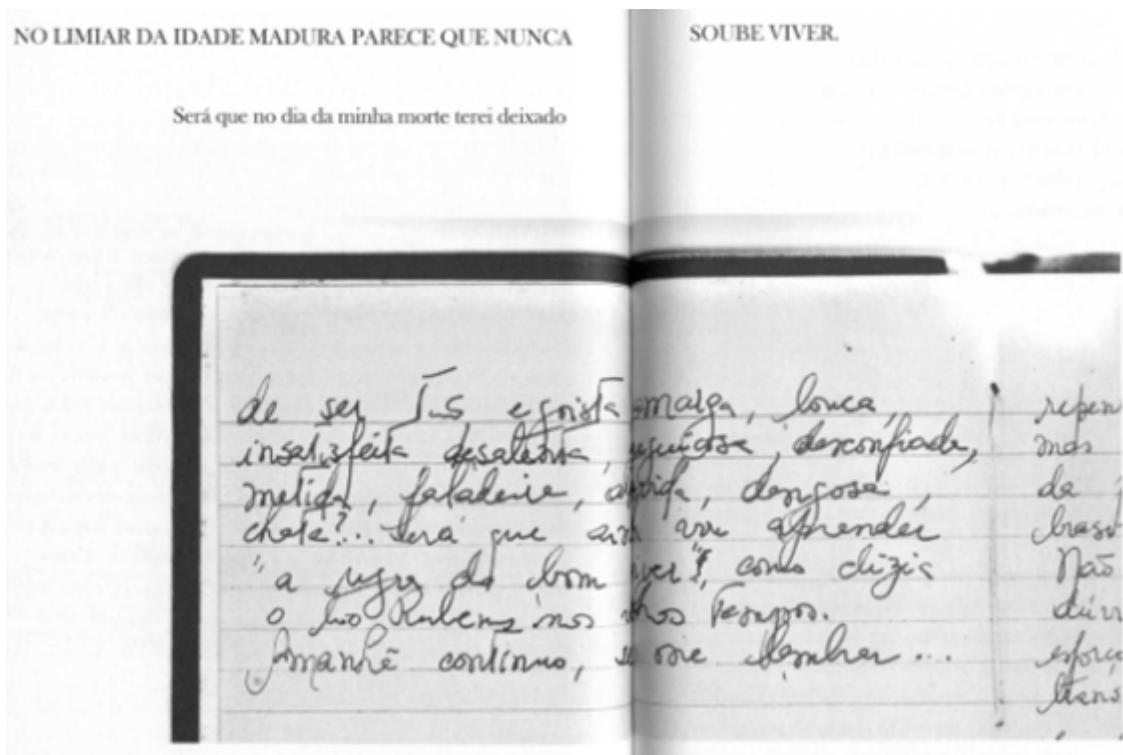
O corpo de Iracema, aos 13 anos de idade, está na presença corporificada de sua assinatura (fig. 2), que nos demanda resposta. A assinatura, feita sob o jugo do poder patriarcal e colonial, produz uma despossessão e, por isso mesmo, “uma oportunidade de sermos interpelados, reivindicados, vinculados ao que não somos, mas também de sermos movimenta-

dos, impelidos a agir" (Butler, 2015b, p. 171), em busca de uma responsabilidade ética pelas vidas dignas de consideração.

Butler e Athanasiou (2017) definem duas dimensões importantes do processo de despossessão: a primeira se refere à submissão do sujeito a normas de inteligibilidade para que seja considerado e reconhecido pelos outros. Ser despossuído, então, é estar exposto e ter sua existência regulada pelas regras que o posicionam diante e em direção aos outros. Nesse caso, é a condição de formação do sujeito e dos vínculos de dependência e relacionalidade que o constituem. A segunda dimensão ressalta como a despossessão é produzida por relações e ideologias por meio das quais "as pessoas são repudiadas e rechaçadas pelos poderes normativos e normalizadores que definem a inteligibilidade cultural e que regulam a distribuição da vulnerabilidade" (Butler; Athanasiou, 2017, p. 16). Nessa segunda dimensão, entram inúmeras manifestações de violência colonial, a confiscação, a violação do corpo físico, a sujeição à violência, à pobreza, à governamentalidade neoliberal. Sob esse aspecto, a despossessão trata de "como os corpos humanos se materializam ou se desmaterializam através das histórias de escravidão, colonização, alienação capitalista, usurpação da terra, etc." (Butler; Athanasiou, 2017, p. 25). A despossessão operaria arranjos autoritários, paternalistas e sexistas de apropriação, criando uma gramática que fere os ideais de emancipação e autonomia.

A assinatura de Iracema nos coloca diante da violência subjetiva, sexual e epistêmica, que mostra como a apropriação dos corpos e afetos pela confiscação produz vitimização, anulação e ostracismo. "Não tinha corpo e ainda brincava de bonecas. Lavava com sangue as bacias sujas do parto interrompido. [...] Era o seu jeito de dizer não. A barriga não segurava bebês, ainda era um lugar impenetrável, inviolável, inquebrável" (Motta, 2022, p. 39). Ao mesmo tempo, a assinatura é apresentada ao lado de outros vestígios de escrituras, de maneira a permitir que Aline Motta pudesse procurar uma linguagem para o luto e também levantar saberes que podem inscrever a humanidade das existências de outra maneira do que aquela previamente traçada pelo regime colonial de valorização das vidas e de seus legados. Ao recuperar o diário de sua mãe, escrito em 1979 (fig.3), quando ela tinha 40 anos de idade, vemos como o trabalho da despossessão oferece forma ao aparecimento das corporeidades "fora de lugar":

Figura 3 – Diário da mãe de Aline Motta, 1979<sup>3</sup>



Fonte: Motta, 2022, p. 58-59

Contudo, o diário só chega às mãos de Aline Motta (pelos mãos de seu pai) após o falecimento de sua mãe. Na montagem feita pela autora, a morte é encenada depois de nosso contato com as palavras questionadoras que gritam nas páginas do diário: o desejo de se adequar aos parâmetros normativos de comportamento professados pelo “Tio Rubens”. Essa figura masculina lembra que

... o que posso “ser”, de maneira bem literal, é limitado de antemão por um regime de verdade que decide quais formas desse ser são reconhecíveis e não reconhecíveis [...] o regime de verdade fornece um quadro para a cena de reconhecimento, delineando quem será classificado como sujeito de reconhecimento e oferecendo normas disponíveis para o ato de reconhecimento (Butler, 2015b, p. 35).

O constrangimento das condutas professado pela figura do Tio soma-se à exposição coercitiva dos corpos no hospital. O adoecimento de sua mãe é narrado por Aline Motta ao contar como ela, diagnosticada com câncer quando tinha cerca de 70 anos, teve seu braço furado uma infinidade de vezes para receber o remédio da quimioterapia, simplesmente porque a enfermeira tinha catarata. Esse acontecimento revela como as instituições são cegas ao padecimento dos corpos que se sujeitam aos tratamentos. Interpelar é, portanto, um gesto,

<sup>3</sup> Trecho que se lê na figura 3: “No limiar da idade madura parece que nunca soube viver. Será que no dia da minha morte terei deixado de ser tão egoísta, amarga, louca, insatisfeita, desatenta, preguiçosa, desconfiada, metida, faladeira, atrevida, dengosa, chata?... Será que ainda vou aprender a “regra do bem viver”, como dizia o Tio Rubens nos velhos tempos? Amanhã continuo, se me lembrar.” (Motta, 2022, p. 58-59).

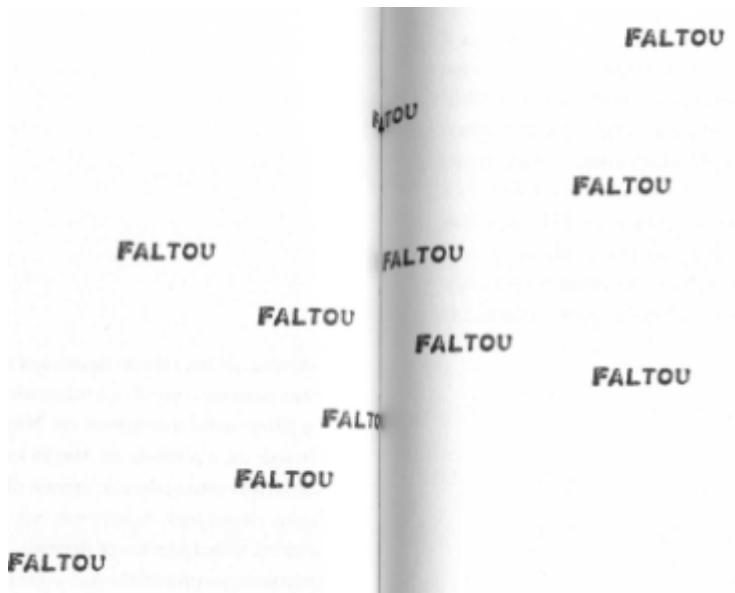
um ritual social que, por meio de exclusão e violência, define as condições corporais, sociais e linguísticas da existência de sujeitos e vidas tidos como dignos ou indignos de valorização e atenção (Butler, 2015a). A interpelação age através de quadros morais que definem e julgam quem é o outro e quem eu sou. Nos hospitais, a violência contra os corpos opera como regra, pois são os corpos, considerados sob o signo dos estereótipos meritocráticos, que “devem suportar a dor”. “Odiava quando chamavam minha mãe de guerreira. Seu corpo não era um campo de batalhas” (Motta, 2022, p. 79).

Aline Motta aproxima essa cena de sujeição no hospital a um ato de resistência pela escrita: ela destaca, no diário escrito por sua mãe, trechos de uma existência autodefinida como inadequada e desviante. Como afirmam Butler e Athanasiou (2017, p. 29), isso ocorre “quando os corpos se mostram ou se movem de maneiras que não estão permitidas, [...] quando um tipo particular de presença tem lugar” diante dos postos de controle. Nas páginas do diário emerge uma “outra mãe” diante de Aline Motta, uma que “reinstala sua presença de uma maneira diferente, [...] deslocando performativamente e reconfigurando os contornos do que importa, do que aparece e do que pode ser assumido como a presença inteligível de si mesmo.” (Butler; Athanasiou, 2017, p. 30). Deslocar os termos que definem os “bons modos” e “o comportamento correto” é um trabalho contra a exposição coercitiva dos corpos.

A presença exposta de Aline Motta no livro ocorre em vários momentos, nos quais ela tanto expressa a despossessão por meio do racismo, quanto a despossessão produzida no encontro com suas ancestrais em meio ao luto. De um lado, “discutir racismo na família era assunto proibido” (Motta, 2022, p. 49), mas os vestígios do preconceito interseccional são espalhados pelas páginas do livro no processo mesmo de enlutamento pela vida de suas ancestrais: “Uma vez uma senhora me deu dinheiro na rua e disse: é para ajudar a sua família. (...) Tenho raiva por ter aceitado o dinheiro” (Motta, 2022, p. 46, 47 e 51).

Segundo Butler (2004), o trabalho do luto não configura uma situação solitária, privatizada, mas fornece um senso de comunidade política de uma ordem complexa, trazendo à tona os vínculos relacionais que possuem implicações para refletirmos acerca da dependência fundamental que nos enreda através de uma responsabilidade ética. Sob esse aspecto, o luto pode ser transformado em recurso político para transformação: ele “não significa resignação ou inação, mas o lento processo pelo qual desenvolvemos um ponto de identificação com o próprio sofrimento – colocando-nos em uma condição em que nos desconhecemos” (Butler, 2004, p. 30). O “luto mostra a forma como nossas relações com os outros nos sustentam, de formas que nem sempre podemos contar ou explicar, que interrompem a abordagem autorreflexiva de nós mesmos, desafiando a noção de que temos controle autônomo sobre nós” (Butler, 2004, p. 23). A interface entre luto e despossessão é trabalhada no livro de Aline Motta quando a disposição dos fragmentos das vidas das diferentes mulheres que deram origem à sua existência revela que não apenas somos feitos pelos outros, mas que também somos desfeitos por eles. Aquela ou aquele que se foi comparece e falta, ao mesmo tempo, no processo de despossessão e redefinição do “eu” (fig.4).

Figura 4 – Composição feita a partir da caderneta escolar da mãe de Aline Motta, 2<sup>a</sup>. série do ginásio, década de 1950



Fonte: Motta, 2022, p.76-77

O trabalho do luto dá origem a uma experiência de choque, de desconcerto, de despossessão. Mas também nos convida à reconstrução, ao avizinhamento e à consideração do outro e de suas questões. Há choques que produzem silenciamentos, mas há o que faz trabalhar a relação, que incita a produzir situações comunicativas propícias à hospitalidade, ao deslocamento, à produção de vínculos como processualidade e não apenas como processamento de informações (Butler, 2004; Bretas, 2020). Nessas situações, há a prevalência de um “não saber” que torna vulneráveis aqueles e aquelas implicados no trabalho do luto, pois todos são interpelados a desvendar juntos e tematizar juntos a partir de provocações estético-políticas que incidem sobre nossas posturas éticas e nossas formas de apreender o mundo e produzir sentidos acerca do que vivenciamos. Há aí um convite, uma convocação a ser afetado, a buscar no rosto do outro o comum que nos enlaça e nos desafia a sermos responsivos e responsáveis.

O rosto da mãe de Aline Motta nos interpela a partir de um retrato (fig. 5) que é trazido para o jogo dinâmico entre presença e ausência de maneira a definir um espaço de jogo no qual as normas que nomeiam e localizam os corpos e as vidas podem ser desafiadas, desestabilizando o que geralmente se define por um “si mesmo” e como “o outro”. Por isso, “ser despossuído pela presença do outro e por nossa própria presença frente ao outro é a única maneira de estarmos ambos presentes no mundo” (Butler; Athanasiou, 2017, p. 33). O retrato exposto já ao final do livro faz com que a singularidade do rosto da mãe nos alcance, após a autora ter desenhado e cartografado todo um campo de inteligibilidade minuciosamente rasurado pelo paciente trabalho da montagem do luto.

Figura 5 – Retrato da mãe de Aline Motta, década de 1960



Fonte: Motta, 2022, p.122-123

De acordo com Alexia Bretas (2020, p. 44), o luto que se entrelaça com o sofrimento coletivo produzido pela experiência da perda (escravidão, genocídio, exílio, colonização e outras situações traumáticas) revela como o passado é irrecuperável, mas não passou. Assim, a perda é marcada como inervação para uma agência política que se produz entre o lamento e a luta – resistir contra a violência, a barbárie e o esquecimento por meio da construção precária de uma memória ética. Essa construção precisa de uma linguagem, de uma organização ficcional que não possa ser associada a uma mentira ou ilusão, mas que seja elaborada como “forma materializada de um ideal que adquire eficácia histórica” (Butler; Athanasiou, 2017, p. 124).

A ficção é uma máquina do tempo, movida pela força material que lê a história a contrapelo, redefine as posições, as partilhas, as forças que agem na experiência e os gestos de produção das formas de vida em sua interdependência. É pela ficção que Aline Motta não apenas nomeia suas ancestrais e a si mesma (lembrando que o si mesmo não é uma individualidade autocontida), mas também produz uma disposição receptiva à interdependência, aos afetos que nos projetam em direção aos outros.

É esse campo de fabulações, instituinte no âmbito do imaginário, sempre com lacunas e fissuras, que evidencia a prática da beleza na liminaridade da rememoração, que conecta o íntimo com o público e que revela como ao “dar testemunho, o sujeito reescreve sua história, fabulando-a, reinventando-a” (Sharpe, 2024, p. 42). Assim, a rememoração requer um trabalho de ficção e de escritura, colocando em cena que, se somos despossuídos pelas normas, também somos despossuídos pelo amor, pela amizade, pela construção de conexões ancestrais que escapem à vigilância e à usurpação. Tais conexões expressam uma economia afetiva de encontros e reencontros que alteram as condições de vulnerabilidade dos corpos e das vidas, abrindo condições indeterminadas de possibilidades: “Mesmo adulta eu ainda era capaz de habitar o corpo de minha mãe.” (Motta, 2022, p. 121). O corpo-altar de Aline Motta

acolhe a chegada de suas ancestrais, recusa a passabilidade, a invisibilidade e coloca em movimento a beleza de uma corporeidade que “se converte em uma possível ocasião performativa turbulenta, de interação multivalente dos corpos, em todas as suas intensidades de empatia, de ternura e de alianças políticas e afetivas” (Butler; Athanasiou, 2017, p. 217).

### 3 Cena de interpelação de um filho para um pai: fabular para honrar a vida perdida em Jeferson Tenório

Ao ficcionar a memória que não é a de si mesmo, mas a de suas origens paterna e materna, a estrutura do romance *O avesso da pele* se articula a partir de uma confusão proposital entre história pessoal e coletiva de racismo, passado e memória, vivência pessoal, fato social e imaginação. Nele, o narrador não aparece apenas como sujeito das próprias memórias. Pedro é o narrador-filho que evoca e reconstitui, em um relato criado para si e para leitores, pela ficção, como seria estar na pele do pai.

Eu não queria apenas sua ausência como legado. Eu queria um tipo de presença, ainda que dolorida e triste. E apesar de tudo, nesta casa, neste apartamento, você será sempre um corpo que não vai parar de morrer. Será sempre um pai que se recusa a partir. Na verdade, você nunca soube ir embora. Até o fim você acreditou que os livros poderiam fazer algo pelas pessoas. No entanto, você entrou e saiu da vida, e ela continuou áspera. Há nos objetos memórias de você, mas parece que tudo que restou neles me agride ou me conforta, porque são sobras de afeto. Em silêncio, esses mesmos objetos me contam sobre você. É com eles que te invento e te recupero. (Tenório, 2020, p. 13)

Este trecho do primeiro capítulo nos apresenta a breve promessa do relato que se segue, a partir do horizonte de um “eu” narrador. Entretanto, apesar de memorialista, o romance não se estrutura a partir do traço confessional, porque o narrador é um filho a quem cabe imaginar a história de vida do pai a partir do luto, reconstituindo-a a partir de objetos encontrados na casa do pai, após seu assassinato em uma desastrosa e criminosa abordagem policial. Assim, o romance autobiográfico do filho se confunde à heterobiografia do pai, sendo o avesso da pele não apenas por sua perspectiva da temática racial, como eixo para a literatura brasileira: ele parece constituir um avesso da própria tradição memorialista, na expressão literária. A escrita se constrói na alternância entre a primeira pessoa biográfica do narrador-filho, a segunda pessoa (na maior parte do tempo, na reconstituição da memória do pai enunciado pelo “você”) e a terceira pessoa heterobiográfica da mãe e até mesmo do policial que irá assassinar o pai, instaurando uma perspectiva pluripessoal, que promove o desencontro com a expectativa de leitores sobre uma narrativa memorialística tradicional.

Em Tenório, o romance é memorialista na mesma medida em que é inventado: o que aqui comparece como memória apenas existe na forma narrativa de uma memória-ficção-nada-do-outro, sua maior parte narrada em segunda pessoa tomando Pedro como o narrador que fala do pai como um “tu”, e da mãe como “ela”. Ele é contado a partir da ambivalência de resgate da memória para um/em nome de um “você” paterno:

Enquanto investigo suas coisas, encontro uma foto. Eu, você e minha mãe [...] Naquele dia, você pensou que pudesse voltar a ser feliz com minha mãe. Chegou a pensar que poderíamos voltar a ser como éramos. Talvez você achasse que seria até aceitável, e menos vergonhoso, deixar minha mãe, mas não abandonar um filho, com tão pouca idade. Isso era pura covardia, você pensou. Não só pensou, como também ouviu do seu terapeuta na época: *veja, Henrique, o abandono é algo da maior crueldade que um ser humano pode causar ao outro*. (Tenório, 2020, p. 46, grifo do autor)

A narrativa desliza do “eu” que encontra uma fotografia do passado, passando ao pensamento de um “você”, através da invenção da memória do outro. Na ausência do pai, o filho toma a posição de narrador e preenche as lacunas, fabulando não apenas expectativas, desejos e frustrações do pai, mas até mesmo se instalando na sessão de terapia, emprestando a voz para as palavras do terapeuta. Com a imaginação do narrador-filho, a segunda pessoa do “você” Henrique também evoca o leitor, que passa a uma posição de testemunho de cenas do passado que emaranham as emoções e vivências com uma onisciência que só pode ser preenchida pela ação da fabulação filial.

Há também momentos em que o deslocamento de visões entre a primeira e segunda pessoa parecem conflituosos, como quando o narrador apresenta o pensamento de pai diante do encontro com a irmã e a sobrinha “Isabel não era nada parecida com você, mas o rosto da sua sobrinha lembrava o meu rosto, você pensa” (p. 71, grifo nosso): ficamos perdidos entre o eu (meu rosto) e o tu (sua sobrinha) e não sabemos como nos situar diante da dualidade da cena, até que somos lembrados de que o “você” pai está pensando dentro do pensamento (imaginado) do “eu” filho. O cruzamento de pessoas, a rememoração de um você, imiscuída na imaginação de um eu que narra, parecem contribuir para a confusão no reconhecimento entre pai e filho: “Sua sobrinha lembrava até o meu jeito de falar, você pensou” (p. 72). A voz indireta parece desorientar: o correto não seria dizer “Minha sobrinha lembrava até o jeito de falar de meu filho, você pensou”? Ou então, mantendo-se a dualidade você e meu, eliminar a anotação do discurso indireto, que demarca o pensamento paterno: “Isabel não era nada parecida com você, mas o rosto da sua sobrinha lembrava o meu rosto” (p. 71)? Mas nenhuma destas formas é adotada, já que elas dissolveriam os termos da tensão: entre o sua sobrinha (do você, pai) e o meu jeito (do eu, filho), na mesma frase, a ação de dois sujeitos habita a própria contradição do gesto de narrar uma cena rememorada de um outro, ou seja, rememoração inventada (um impossível possível na ficção). Tal dualidade da escrita parece apontar para a distância entre o eu narrador e o você narrado, o que interpela a ação do leitor diante da cena, situando-o entre a relação de pai e filho, mediada pela escrita. A forma paradoxal parece sublinhar a estrutura ambivalente do pensamento rememorado com a imaginação ficcionada, criada por Jeferson Tenório.

A relação entre eu e tu passa, inequivocamente, por uma luta com as normas. Ao investir na contradição, Tenório parece apontar não apenas para a tensão entre eu e tu, mas também ao desejo de oferecer reconhecimento, base do fundamento ético no pensamento de Butler. A estrutura diádica, entre o relato de um “eu” narrador sobre um “tu” pai e para um “tu” leitor, parece instaurar uma enunciação ambivalente que podemos relacionar à cena de interpelação de Butler (2015b), em sua estrutura moral de imbuir no relato de si mesmo a responsabilidade ética sobre o outro.

Sendo a despossessão condição necessária em qualquer relato de si, uma importante consequência de tal formulação é que o “eu” não tem condições de dar um relato completo

“organizado” e coeso, ao modelo de uma narrativa clássica. O romance de Jeferson Tenório parece operar com esta impossibilidade: por um lado, há uma tentativa de organização narrativa da vida do pai por parte do narrador; por outro, a estrutura narrativa que realiza movimentos de ir e vir em recortes biográficos do filho e as reconstituições imaginadas do passado de pai e mãe. Esse movimento aponta para tensões criadas pelo regime narrativo de Tenório, entre o você paterno – ficcionado – e ainda outros sujeitos evocados nas cenas.

Você apenas pensou que havia um problema com você, mas talvez nunca tenha percebido que toda aquela vontade de ficar calado, que toda aquela vontade de permanecer quieto, pudesse ter a ver com a cor da sua pele. Que o seu receio de falar, seu receio de se expor, pudesse ter a ver com orientações que você recebeu desde a infância: *não chame a atenção dos brancos. Não fale alto em certos lugares, as pessoas se espantam quando um rapaz negro fala alto. Não ande por muito tempo atrás de uma pessoa branca, na rua. Não faça nenhum tipo de movimento brusco quando um policial te abordar. Nunca saia sem documentos. Não ande com quem não presta. Não seja um vagabundo, tenha sempre um emprego.* Tudo isso passara anos reverberando em você. Como uma espécie de mantra. Um manual de sobrevivência. Quando o seu pensamento voltou para a sala, minha mãe e os terapeutas estavam te olhando. Queriam saber de vocês o que podiam fazer de concreto para reatar o casamento. (Tenório, 2022, p. 88, grifo do autor)

Este trecho é exemplar do movimento duplo e ambivalente do romance: da cena de uma lembrança da terapia de casal dos pais, o narrador insere a rememoração do tempo da infância do pai, e quando enfim retorna ao presente da ação narrada, é para afirmar a presença de um personagem perdido, desapossado de si diante do mundo, do seu sofrimento e também do que ele é capaz de provocar ao seu redor. Porém, nada disso é lembrança, porque se trata de uma memória inventada. Como o narrador revela já ao final do romance, “Sei que o tempo foi passando e o que foi dito por vocês, antes da minha memória, foi dito em retalhos. Então precisei juntar os pedaços e inventar uma história” (p. 183). Romance memorialista, biografia ficcionalizada? As dificuldades de caracterizar *O avesso da pele* parecem apontar para o borrar de fronteiras entre gêneros literários, operando nos limites entre modalidades de narrativa memorialística. Nos termos de Ricoeur (2007), ainda que caracterize três modos distintos de narrar a memória (narrativas que visam retomar lembranças, narrativas fictícias e narrativas de representação de eventos do passado), é postulado um pensamento sobre a narrativa em que memória e imaginação não são vistos em oposição, mas em relação de complementariedade, na construção de toda narrativa memorialística. Tenório, no entanto, confunde todas estas modalidades: ficciona para lembrar uma memória de outro, inventa eventos do passado e evoca tantos outros, que sabemos ter origem em eventos reais.

A escrita imaginária da heterobiografia do pai pelo narrador se mistura, ainda, à forma da autobiografia. Há momentos em que Pedro fala a partir de sua experiência, como o capítulo 12 e o relato de sua paixão por Saharienne, ainda que atravessado pela forma da ausência do pai. Em alguns capítulos, ao recompor a memória da mãe, também o narrador preenche as cenas com sua imaginação, mas o faz a partir da terceira pessoa: é a vida *dela* – o que parece demarcar a distância emocional do narrador maior em relação à mãe do que ao pai por quem ele vive o luto. A terceira pessoa é novamente usada em outro momento importante: na parte final do romance, intitulada “A barca”, intercalam-se cenas de um “ele” policial que se vê com

medo em sua casa, cercado por sonhos e fantasias de perseguição protagonizadas por vilões negros que fazem sua família de refém.

Portanto, a alternância entre primeira, segunda e terceira pessoa parece não ser usada com o mesmo efeito e propósito ao longo da narrativa. Nem mesmo o recurso à imaginação é apenas aplicado de modo uniforme, para fabular o passado de pai e mãe: é também um recurso para imaginar alguma cena possível que oriente o narrador diante do luto do pai e da impossibilidade de compreender o absurdo da violência policial, a brutalidade da polícia não apenas como uma instituição, mas sobretudo figurada em uma pessoa – um policial em particular, como sujeito de uma ação violenta.

Assim, em alguns momentos mais sutis, em outros mais explícitas, mas sempre presentes, as alternâncias da primeira pessoa narrador biográfico Pedro, segunda pessoa narrador ficcionista da memória do pai, e a terceira pessoa narrador ficcionista da biografia da mãe e da história do relacionamento dos pais (bem como dos vazios indecifráveis que precisa preencher para dar conta da violência da interrupção da vida), parecem constituir um dispositivo enunciativo entre eu autor e tu leitor. Sendo o “eu”, “tu” e “ele” elementos em constante variação e duplicação interna na estrutura do romance de Jeferson Tenório, a partir de Antonio Cândido para quem “não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua” (1987, p. 21), podemos cogitar quais efeitos de sentido tal variação narrativa provoca na recepção de um romance tomado como “realista”, na perspectiva da tematização do racismo na literatura brasileira, do diálogo com o leitor contemporâneo.

Deste modo, *O avesso da pele* se constrói como uma cena de interpelação ética ao leitor, a partir de um exercício de busca e conservação do que há de íntimo, pessoal e profundo nas personagens do pai e da mãe. Tal busca não pode se fazer senão pelo exercício da fabulação, da imaginação, visto que não cabe ao filho narrador conhecer sentimentos, vivências, encontros e desencontros que fizeram parte da história passada de seus ancestrais. De um lado da cena, o “eu” narrador Pedro e seu preenchimento das memórias dos pais com a imaginação, o “eu” autor, que inclui cenas de violência que sofreu em abordagens policiais (com descrições realistas demais para serem imaginadas); de outro, o “você” pai e o “ela” mãe, com suas memórias de infância e maturidade reconstituídas pela ação imaginária do narrador; e o “você” leitor, que comparece como evocação da relação diádica da cena de enunciação do romance, que resulta em uma sobreposição das segundas pessoas.

Ao final do romance, uma pequena cena parece materializar a convergência ética das posições de narrador e leitores, “você” evocado:

Você assiste àquelas reportagens com os parentes das vítimas, pessoas negras em bairros periféricos, chorando, reclamando da violência, do descaso das autoridades, e a gente fica triste e solta um que-merda-quando-isso-vai-acabar, e volta a comer seu prato de arroz com feijão. Então, de uma hora para a outra, assim, sem mais nem menos, é a sua vez de chorar um morto. É a sua vez de conhecer a dor da perda. E, de repente, estou na frente de uma câmera e um microfone empunhado por uma repórter que me pergunta como eu me sinto com essa tragédia. (Tenório, 2020, p. 186, grifos nossos)

Neste pequeno trecho, condensa-se a força expressiva do jogo narrativo que procuramos apontar em Jeferson Tenório: a alternância entre as pessoas narrativas, a construção

entre imaginação e memória, o jogo de ir e vir. Mais do que confundir, um dos efeitos é provocar nos leitores o constante deslocamento de um eu para um tu, na cena de interpelação narrativa, no desejo de reconhecimento ao outro que constitui o fundamento da responsabilidade ética. Pensando a partir da força do relato de si, quando busca reconstituir o pai, o narrador de *O avesso da pele* busca reconstituir a si mesmo, e termina por interpelar leitores, que são também colocados na posição de vivenciar uma reconstituição ética diante de vidas marcadas pela pele, não por ser negra, mas porque ter a pele negra significa ser alvo de muitas violências narradas, ficcionadas para se tornarem legíveis e inteligíveis (nos termos de Rancière, 2020).

#### **4 Considerações finais: o político no pessoal, a entrega de um “eu” escritor da humanidade de um pai e uma mãe negros ao “tu” leitor**

Na interpelação, Butler (2015) assinala que adquirimos legibilidade social a partir de um quadro de referências moral, que age sobre nós, tenta nos definir e, frequentemente, depara-se com nossa recusa. Para ela, é só dessa forma que tomamos conhecimento dessas normas tácitas de avaliação e julgamento moral. Quando repudiamos as injustiças aí cometidas, começamos a existir como sujeitos reflexivos no contexto da elaboração e criação de um relato narrativo destinado a interpelar quem nos interpela.

Sob esse aspecto, a interpelação faz parte do processo de formação do sujeito: somos feitos e desfeitos pelo outro, mas essa dinâmica também é uma oportunidade de, ao sermos vinculados ao que não somos, sermos impelidos a agir, abandonando o eu autossuficiente como um tipo de posse. O que Butler nos propõe é avaliarmos o caráter relacional da interpelação como interação recíproca de produção de nossa identidade e da alteridade. “A exposição, como a operação da norma, constitui as condições do meu próprio surgimento como ser reflexivo, um ser dotado de memória, um ser de quem se poderia dizer que tem uma história para contar” (Butler, 2015, p.55).

Ao mesmo tempo, quando atendo ao chamado do outro, minha identidade também se constitui: não se trata de uma relação de dominação ou de apreensão cognitiva e classificação da estranheza alheia (reduzindo-a aos esquemas tipificadores e representacionais que nos permitem dominar o universo das coisas e dos seres viventes), mas de uma relação de responsabilidade, que implica exposição e reflexividade. Ao sermos interpelados, somos também convocados a responder, a produzir um enunciado, uma narrativa, tecida com nossas próprias palavras e a partir de nossas próprias experiências.

No corpus literário deste trabalho, dois textos de gêneros distintos de literatura contemporânea foram vistos à luz desta dimensão: em *O avesso da pele*, bem como em *A água é uma máquina do tempo*, ficção e memória se complementam na reconstituição de corpos de pai e mãe negros por filhos enlutados que encontram, na escrita, a matéria para reconstituição de corpos que demandam reconhecimento, fazendo a literatura um espaço de linguagem privilegiado e singular no modo de interpelação ao desejo de vinculação ética de um eu autor ao outro leitor.

## Referências

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRETAS, Aléxia. Constelações em ruínas: luto, barbárie e memória ética. In: SOUZA, Ricardo Timm de et al. (org.). *Walter Benjamin: barbárie e memória ética*. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2020. p. 23-46.

BUTLER, Judith. *Precarious Life*. London: Verso, 2004.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. *Desposessión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2017.

CALDERÓN, Andrea Soto. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.

CALDERÓN, Andrea Soto. *Imaginación Material*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2022.

CALDERÓN, Andrea Soto. La relación entre imágenes y ficción en el pensamiento de Jacques Rancière. *Pensamiento*, v. 79, n. 306, p. 1823-1841, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.14422/pen.v79.i306.y2023.007>.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

FREITAS, Kênia. Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros. *Multiplot*. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/>, 2019. Acesso em: 27 jun. de 2024.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MOTTA, Aline. *A água é uma máquina do tempo*. São Paulo: Círculo de poemas/Fósforo, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *Le travail des images: Conversations avec Andrea Soto Calderón*. Dijon: Les Presses du Réel, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. La pensée des bords (entretien avec Fabienne Brugère). *Critique*, n. 881, p. 828-840, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/criti.881.0828>.

RANCIÈRE, Jacques. *João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

RICOEUR, Paul. Da memória e da reminiscência. In: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p. 25-142.

SHARPE, Christina. *Notas ordinárias*. São Paulo: Fósforo, 2024.

TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.