



ENTREVISTA COM A PROFA. DRA. MARIA ZILDA FERREIRA CURY

Maria Zilda Ferreira Cury
ENTREVISTA POR:
João Pedro de Carvalho*

* joaopedro15822@gmail.com
João Pedro é Doutorando e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e é Bacharel em Jornalismo por essa mesma instituição.

Maria Zilda, os artigos que compõem este dossiê investigaram narrativas literárias que tematizam situações históricas do Brasil. Estes fatos, no entanto, ocorreram em um tempo bem distante daquele em que as obras foram produzidas – à maneira de *Os Sinos da Agonia* (1974), do Autran Dourado, ou de *O Retrato do Rei* (1991), da Ana Miranda. E podemos pensar que, ao abordar outras épocas, houve certo desejo de comentar o imediato distanciando-se dele. O Schøllhammer (*Ficção brasileira contemporânea* estava sobre a mesa de Maria Zilda) escreveu ser “característico dessa forma de revisionismo histórico do Brasil, via ficção anacrônica, que o conteúdo histórico se tome alegoria da realidade nacional moderna”...

Segundo você, seria possível identificar na literatura brasileira contemporânea uma tendência de simbolização de alguns momentos específicos do nosso passado?

Para falar sobre esse assunto, teríamos que partir da noção do que seria o “contemporâneo”. Falando de textos da contemporaneidade que privilegiam eventos ou narrativas históricas do passado, devemos ter uma noção do contemporâneo não tanto no sentido de temporalidade, mas no sentido de espacialidade. Podemos propor uma espacialização do conceito do contemporâneo e, assim, pensar não no tempo do contemporâneo, mas em um campo do contemporâneo. E nele há a emergência de obras que, anacronicamente, trazem para este tempo, em ricochete,

traumas do nosso passado – sendo que o trauma tem essa ideia de retomada, de retorno de algo recalcado, de algo não solucionado ou de algo cujo luto não foi feito.

Resumindo, retomando e expandindo essa ideia: podemos pensar o contemporâneo como uma emergência de temporalidades diferentes. É um campo em que essas temporalidades se encontram sempre em fricção com o que se vive no presente. E podemos pensar nesse contemporâneo as vertentes literárias que, diante das nossas grandes questões ainda não resolvidas, retomam a literatura e a cultura do passado, retomam inclusive eventos históricos registrados pela historiografia oficial para desconstruir sua feição hegemônica. Eu poderia elencar algumas dessas vertentes: por exemplo, a vertente da literatura sobre a ditadura militar de 1964 – que não é um passado tão remoto, mas que é um passado que parte da sociedade tende a recalcar, a esconder, a esquecer. Então, há uma importante vertente da literatura brasileira contemporânea que se volta para esse período da ditadura civil-militar de 1964, e para todas as chagas que a ditadura deixou na sociedade brasileira. E as deixou ainda abertas, sangrando. E podemos pensar em uma especificidade no interior dessa literatura, que é a escrita de autoria feminina. Porque a própria literatura sobre a ditadura, feita no calor da hora, deu pouco espaço para a voz feminina.

Então, contemporaneamente, podemos dizer que uma das vertentes dentro dessa vertente de tratamento do período ditatorial é a especificidade da voz e do corpo feminino, um alvo preferencial e específico da ditadura. Essa parte da literatura sobre a ditadura vai fazer aflorar a especificidade desse trauma da sociedade brasileira. Obras como *Corpo interminável*, da Cláudia Lage, *Depois de tudo tem uma vírgula*, da Elizabeth Cardoso, textos como *Sobre os pés, meu corpo inteiro*, da Marcia Tiburi, e outros tantos apresentam, na contemporaneidade, uma dicção específica.

Outra vertente da ficção contemporânea brasileira é a literatura produzida por indígenas – uma vertente com uma perspectiva que até poderia se dizer decolonial, isto é, de revisão do que seriam os males do colonialismo, em uma virada de perspectiva. E também na literatura indigenista, que embora não seja de autoria de indígenas, são romances que procuram adotar o perspectivismo indígena. Paralela à produção do ponto de vista conceitual, teórico, e de virada antropológica, como são os textos do Davi Kopenawa, do Ailton Krenak e de toda a literatura teórica da decolonialidade, temos essa visada também no aspecto ficcional. Em obras como *Yuxin*, da Ana Miranda, ou no grande romance *O som do rugido da onça*, da Micheline Verunschik, premiado pelo Jabuti em 2022,

vemos uma desconstrução que mexe com a questão do cânone, da série literária e da noção do que é “literatura brasileira”. Se esse segmento tão importante e subalternizado teve as suas produções ficcionais deixadas de lado, o contemporâneo tenta, de alguma forma, resgatá-las sobre novas bases e sob novas perspectivas.

O mesmo eu digo de outros textos que trabalham a resignificação das identidades subalternizadas. A partir do Renato Janine Ribeiro, que fala do colonialismo e da escravidão como os nossos traumas de fundação, cujos consequentes marginalização e recalque ainda repercutem nos dias de hoje, podemos pensar que o trauma da nossa violência colonial e da escravização dos negros africanos, sob novas roupagens, segue atuante na extrema violência da sociedade brasileira contemporânea. Nesse sentido, encontramos obras como *O avesso da pele*, do Jefferson Tenório, *Um defeito de cor*, da Ana Maria Gonçalves, *Torto Arado*, do Itamar Vieira Júnior, e a produção de Conceição Evaristo que promovem importante trabalho assentado numa ética memorial. Enfim, há uma vertente importante em que essas identidades subalternizadas adquirem a frente da cena. Não porque não tivessem sido personagens na série literária brasileira. Inclusive, lá para trás, há a denúncia do racismo em obras como as de Lima Barreto, que foi um dos primeiros a fazer essa denúncia.

Mas, agora, há novas chaves que recuperam esta tradição, friccionando-a com as demandas da contemporaneidade. Conceição Evaristo, por exemplo, em *Becos da memória*, traz o passado da escravidão convivendo com a subalternização contemporânea dos negros no espaço de uma favela. É, então, uma consciência desconstrutora de todo um referencial histórico do imaginário brasileiro, de democracia racial e de enaltecimento da nação etc., que perdura até os dias de hoje. A gente também vê isso em outras obras, com outros recortes. Dou dois exemplos da literatura mais recente. *Suíte Tóquio*, da Giovana Madalosso, que tem como protagonista uma empregada doméstica. E, na reflexão desse romance, é chamada à cena a questão de raça e de subalternização econômica. E o mesmo digo para o conjunto de contos da Eliana Alves Cruz, ganhadora do Jabuti de 2022, e para o seu romance, *Solitária*, que também traz como protagonista uma empregada doméstica.

Temos outras vertentes, como as novas visões de nação. Antes, uma nação que abrigava imigrantes, mas que, agora, expulsa os nacionais. Desde João Gilberto Noll, com *Lorde*, mas, mais recentemente, no último livro do Luiz Ruffato, em que ele mostra um imigrantes nos Estados Unidos e esse abrir mão do sonho de nação, *O antigo futuro*. Isso é presente em outras obras do Ruffato, como

em *Flores artificiais*, cujo personagem busca a reconstrução identitária não em solo brasileiro, pois ele se mostra um ser desterritorializado, que se sente um estrangeiro na própria terra e, por isso, vai para lugares diferentes do globo – o Líbano, a Argentina, o Japão. Assim como acontece no *Estive em Lisboa e lembrei de você*, do mesmo Ruffato. É uma vertente em que o luto das grandes violências sofridas pelo brasileiro será possível apenas fora do Brasil. Quer dizer, há uma certa desmistificação do nacional ou do Brasil como o “país do futuro”, para pegar o título da obra do Stefan Zweig, que teve tanta importância no Brasil da década de 1940. O próprio título do último livro do Ruffato mostra isso, a desilusão com o espaço nacional. E há obras já um pouco mais antigas em que vemos esse caminho inverso, que mostra a desvalorização do que foi a marca da literatura brasileira por muito tempo, que é a questão da nação. Quer dizer, essa referência não é mais feita como um resgate da nação, mas para mostrar uma nação fraturada, violentada, traumatizada.

Nesse sentido, há inúmeros exemplos de escritores cujas obras, consideradas obras de literatura brasileira, se passam em solo estrangeiro. Bernardo Carvalho, em *Nove noites*, põe o espaço dos indígenas como algo estrangeiro dentro da própria nação e, em outras obras, como *Mongólia*, *O filho da mãe* e *O sol se põe em São*

Paulo, literalmente as ambienta em espaços estrangeiros. Adriana Lisboa tem inúmeras obras que partem de uma situação traumática de morte, mas cujo luto deve ser feito fora do espaço nacional. O último dela, *Todos os santos*, se passa em países longínquos, mas isso ocorria desde *Rakushisha* e *Hanói*.

Também segundo o Schøllhammer – assim como para outros pesquisadores –, a violência aparece como elemento primordial da nossa cultura. Mas, para você, a violência sempre esteve representada na literatura brasileira? Ou houve um ponto de inflexão em que os autores começaram a questionar, especificamente, o horror da realidade?

A violência sempre esteve representada na nossa literatura. Podemos pegar textos como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha ou *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa. Mas há inúmeros exemplos de situações violentas em Graciliano Ramos, como em *São Bernardo* ou na violência social praticada contra a família migrante de Fabiano, em *Vidas Secas*. A violência é temática sempre presente na literatura brasileira, mas o que a gente põe como característica de violência do contemporâneo – e aí a gente tem um marco importante, que é a obra do Rubem Fonseca, que trabalha a extrema violência urbana

– é a violência como uma temática insistente, o que se dá nos trabalhos do Marçal Aquino ou do Marcelino Freire. Neles, há quase uma “autonomia da violência”, que “se representa a si mesma”, como fala o João Castro Rocha em um texto sobre o cinema brasileiro, ao tomar como exemplo *Cidade de Deus* e generalizá-lo para o âmbito amplo da produção cultural. E isso acontece com uma insistência muito grande. Então, uma autora contemporânea como a Ana Paula Maia, por exemplo, vai levar esse brutalismo, que se dizia próprio da estética de Rubem Fonseca, a um nível extremo. O que é ligado a uma violência social colocada para as classes marginalizadas. Surge, a partir daí, todo um segmento mais contemporâneo, a chamada “literatura marginal” de um Ferréz, de um Sérgio Vaz, de um Paulo Lins, que tematiza essa violência que é simultaneamente uma violência (que está lá no Rubem Fonseca) do bandido, do marginal, mas com a reflexão de que é uma violência social que incide perversamente nessas camadas marginalizadas da sociedade. A literatura contemporânea trabalha o tema da violência com consistência – o que eu diria que já está tendo um certo recuo pela insistência -- também a partir do Geovani Martins; mas é algo que está lá, desde sempre, com o Marcelino Freire, em *Contos negreiros* ou em *Angu de sangue*, ou no Marçal Aquino, em *O invasor*. É uma vertente importante e

significativa, e não é que ela inove. Quando eu falo da questão do contemporâneo, eu quero dizer que há a resignificação de vertentes do passado. Quando eu falei da literatura realizada na ditadura, por exemplo – em que há textos escritos quando a ditadura ainda era vigente, como é o caso do *Em câmera lenta*, do Renato Tapajós, do *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, ou de *Os carbonários*, do Sirkis –, quero dizer que ela é ressignificada pelo contemporâneo e que, hoje, adquire novas nuances. Por exemplo, depois da Comissão da Verdade, da qual se guarda uma certa desilusão com até onde ela foi. Aí, hoje, surgem críticas que associam a ditadura com questões de gênero, ligadas à herança patriarcal. Na *Trilogia infernal*, da Micheline Verunschik, por exemplo, há a ressignificação da ditadura associada à crítica ao patriarcalismo e à violência sobre a mulher. Tudo isso volta, nessa perspectiva do traumático da sociedade brasileira, de que o momento ditatorial também foi uma retomada. Por que temos tantos momentos ditatoriais? Porque 64 não foi o único. Nós tivemos 1930, nós tivemos o Estado Novo de Getúlio, nós tivemos o Floriano. Quer dizer, desde a República nascente temos golpes ditatoriais. E o que eu quero dizer é que a literatura brasileira contemporânea ressignifica isso. Ela cita, ressignificando, outras obras do passado. Sobre novas bases, sob novas perspectivas.

A estetização destes episódios é, decerto, uma tarefa difícil, que requer inventividade. O Seligmann-Silva, aliás, (no esteio daquelas afirmações antes expressas por Adorno) escreve que o trauma não pode ser inteiramente simbolizado. Você se recorda de artifícios ou estratégias narrativas empregados por autores a fim de lidar com cenas traumáticas?

Antes de falar disso, vamos olhar a questão da tematização e da refiguração de eventos traumáticos do passado do Brasil, do Brasil colônia, pela literatura contemporânea. E o que quero dizer com “trauma”, “ressignificação de trauma” e “fazer o luto”, para evitar confusões, é que o lugar da literatura – e aí eu falo no geral, e não só da literatura brasileira – nunca é o lugar do apaziguamento. Nunca é o lugar do apagamento desses traumas, nem é possível dizer que ela faz o luto plenamente. Isso é muito pouco para a literatura, eu diria, e é algo que a literatura não se propõe a fazer. Esses exemplos que eu dei apontam a fratura do nacional, o que já é muito. Tantos anos depois da chamada “democratização” ou “fim da ditadura”, há uma literatura que ainda a tematiza – e por quê? Porque ela aponta para feridas abertas, hoje. Mas ela aponta para essas feridas. Ela não faz o luto. Porque não é o papel dela. E é muito mais importante ela propor uma dimensão ética, do que ela se propor como solução dos problemas.

Agora, sobre a pergunta que você fez sobre os artifícios... Há um pequeno texto do Ricardo Piglia, que me parece precioso, em que ele fala qual seria o grande aporte que a literatura traria como sexta proposta para o novo milênio. É claro que ele se refere ao texto do Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, nunca terminado. O Calvino fez cinco propostas, porque morreu antes de elaborar a sexta. E o Piglia, para se referir ao campo semântico do trauma e da intraduzibilidade em linguagem, que é própria do trauma, diz que a sexta proposta para o novo milênio seria o deslocamento. E o que seria o deslocamento? Para explicar isso, o Piglia dá o exemplo do Rodolfo Walsh, um escritor argentino que narrou o episódio da morte da própria filha (uma resistente política) pelos militares da ditadura daquele país. Mas é um assunto pesado demais. Então, para contar a morte da filha, ele desloca a voz narrativa para um dos soldados que fizeram o cerco à casa em que a filha se escondia. Ficcionaliza-se, então, o episódio na voz de um dos soldados responsáveis pela sua morte. Isso eu mesma falo em um texto meu sobre o *K - relato de uma busca*. O narrador desse livro (que se mistura autoficcionalmente à figura do próprio Kucinski, autor que teve a irmã morta pela ditadura brasileira), narra a busca de um velho pai pela filha desaparecida (que se mescla, embora não seja nomeada no romance, à figura de Ana Rosa Kucinski) e, depois,

quando ele tem certeza que ela foi morta pela ditadura, vai em busca do corpo. A narração da morte – ficcionalizada, já que ninguém a assistiu, mas que se tem notícia de que ocorreu na Casa da Morte de Petrópolis – usando uma fala deslocada, em elipse, como diz Piglia. Ele a desloca para uma faxineira/informante dessa Casa da Morte, que faz o relato para uma psicanalista que a está atendendo, porque ela ficou traumatizada por assistir a tantas barbaridades cometidas nas sessões de tortura, a tantos assassinatos. Para o narrador, como ocorre no texto de Rodolfo Walsh referido por Piglia, é pesado demais narrar a morte (da irmã). Então o faz por meio desta voz vicária, delegada.

Ricardo Piglia diz no artigo dele de uma voz que só enquanto outra pode enunciar-se, que só enquanto outra pode fazer-se ouvir. Só enquanto outra. É como diz Jaime Ginzburg, quando caracteriza os narradores da literatura brasileira contemporânea: eles são narradores poucos confiáveis, com uma fala fragmentada, incompleta e performatizada. Então eu diria que um dos recursos narrativos é esse deslocamento de voz – por exemplo, como faz a própria Micheline Verunschik, em *O som do rugido da onça*, ao pôr em xeque essa voz narrativa. Ela recupera a voz de uma indígena lá do começo do século XIX e vai deslocar toda essa ruína da história da violência com

relação aos indígenas para uma voz ficcionalizada, que a história fez questão de tomar como a de um sujeito afásico, incapaz de enunciar-se. Não que não tenha existido. Mas uma voz que a autora coloca na sua diferença e na sua contradição, uma voz ficcionalizada, dos esquecidos e dos transformados em afásicos culturais.

Mas eu chamaria a atenção para uma outra característica do texto do Piglia. Não é sem razão que ele coloca essa sexta proposta literária – como o final do ensaio deixa claro, quando ele se inclui ao texto – como uma voz do crítico latinoamericano. Ou seja, essa proposta se dá a partir de países que são da margem. Como na literatura do futuro se borrará a questão da autoria, talvez ainda exista, em um site, essa proposta que foi enunciada por um latinoamericano, diz o autor argentino. Então, muito sutilmente, ele desloca as cinco propostas do europeu Italo Calvino. E eu poderia dizer, também, que esse deslocamento está se fazendo na literatura brasileira contemporânea. Ou, talvez, até expandir e dizer que está se fazendo na literatura latinoamericana contemporânea, que se difere com propostas que atingem a questão da subalternização colonial da qual fomos objeto.

*

A professora Maria Zilda Ferreira Cury é graduada em Letras (Português, Inglês e Alemão) pela Universidade de São Paulo (1975), Mestra em Estudos Literários: Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Minas Gerais (1981) e Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1988). Possui pós-doutorado pela Sorbonne Nouvelle- Paris III (1999), pela Universidade de São Paulo e pela UNICAMP. Atualmente, é professora associada de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais e desenvolve o “Projeto de pesquisa Vertentes da ficção brasileira contemporânea”, financiado pelo CNPq.