

ELAS EDITAM: MULHERES-EDITORAS- INDEPENDENTES NO BRASIL E NA ARGENTINA

THEY EDIT: INDEPENDENT WOMEN-PUBLISHERS IN BRAZIL AND ARGENTINA

Letícia Santana Gomes
UFOP

Resumo: Neste artigo, o papel central está na figura da mulher-editora-independente, entendida como mentora e gerenciadora das casas editoriais. Afinal, quem produz e edita os livros que lemos? A partir dos discursos autobiográficos de duas mulheres-editoras-independentes do Brasil, Ivana Jinkings, da Boitempo Editorial, e da Argentina, Constanza Brunet, da Marea Editorial, tentaremos responder a esse questionamento. Nosso intuito é de visibilizar essas mulheres-editoras-independentes, tendo em vista um histórico de silenciamento sobre elas.

Palavras-chave: Mulheres-editoras-independentes; Elas editam; Autobiografia.

Abstract : In this article, the central role is in the figure of the woman-independent publisher, understood as the mentor and manager of publishing houses. After all, who produces and edits the books we read? Based on the autobiographical discourses of two independent women-editors from Brazil, Ivana Jinkings, from Boitempo Editorial, and Constanza Brunet, from Marea Editorial, from Argentina, we will try to answer this question. Our intention is to make these independent women-publishers visible, in view of a history of silencing about them.

Keywords: Independent Women-Publishers; They Edit; Autobiography.

Introdução

O livro – entendido como publicações que tenham a intenção de fazer circular publicamente –, até chegar a nossas mãos, está envolto de uma extensa cadeia editorial – autor/a, editor/a, preparador/a, diagramador/a, revisor/a, capista, *designer*, divulgador/a, isto é, por agentes e operações fundamentais para que as publicações sejam concretizadas. Tal artigo parte dessa premissa, cujo papel central da cadeia editorial está na figura da mulher-editora-independente, entendida como mentora e gerenciadora das casas editoriais. Afinal, quem produz e edita os livros que lemos? A partir dos discursos autobiográficos de duas mulheres-editoras-independentes do Brasil, Ivana Jinkings, da Boitempo Editorial, e da Argentina, Constanza Brunet, da Marea Editorial, tentaremos

responder a esse questionamento.

Começaremos, então, as problematizações sobre o substantivo feminino “editora”¹. A Língua Portuguesa, diferentemente da espanhola (*editorial/editora*), tem a mesma nomenclatura para a casa editorial propriamente dita (espaço físico) e para a mulher (pessoa física) encarregada da função de publicar e gerenciar o empreendimento. No entanto, essa última significação pouco é direcionada às mulheres-editoras, já que existe um apagamento relacionado a elas no histórico editorial do Brasil e da Argentina.

Por meio das entrevistas semiestruturadas realizadas com as mulheres-editoras-independentes tentaremos dar conta, em termos discursivos e narrativos, de uma das diferentes formas de subjetivação na contemporaneidade. A pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2010) traça um importante pesquisa em que o protagonismo está nos chamados “métodos biográficos”, cuja entrevista é peça fundamental. É por essa perspectiva que também traçamos esta pesquisa.

Selecionamos os grandes nomes de mulheres-editoras-independentes, Constanza Brunet da Argentina (Marea Editorial) e Ivana Jinkings do Brasil, mentoras e criadoras das próprias casas editoriais, e que assumem o compromisso de publicar, especificamente, obras de cunho progressistas. No discurso dessas mulheres-editoras-independentes, iremos nos deparar com diferentes tipos de narradoras: militantes, irônicas, intelectuais, aquelas que tomam a palavra, ou que se deixam levar pela narrativa. Mas o que mais nos instiga é pensar o ser humano como narrador de si mesmo e, mais do que isso, narrador de outros, marcador de uma época, por deixar algo de si. Nesse sentido, propomos o conceito de “edição de si”², que perpassa uma vida de lembranças trazidas pela linguagem, que se imbricam no que pode ter sido vivido ou não, apenas escutado ou lido, inserindo-as em uma marcação social e histórica de sua época.

O espaço biográfico

Em sua pesquisa, Arfuch (2010) explicita um percurso genealógico e aborda sobre sua própria conceituação de espaço biográfico na contemporaneidade, situada em domínios midiáticos em meio a novos gêneros. Com um traçado genealógico, Arfuch retoma os estudos de Philippe Lejeune (2014), que começa uma conceituação em torno do autobiográfico.

É necessário ressaltar que Arfuch (2010) acredita na definição de pacto autobiográfico por Lejeune³, mas afirma que, embora seja sugestiva, por abrigar “[...] formas diversas em que as vidas se narram e circulam” (p. 58), ainda não é suficiente para delinear um campo conceitual. Vale frisar que Mikhail Bakhtin (2002) também já havia refletido sobre a impossibilidade de existir uma iden-

1. A pesquisadora Ana Elisa Ribeiro desenvolve alguns questionamentos em torno do campo semântico envolto ao signo “editora” no livro *Subnarradas: mulheres que editam* (2020), em consonância com nossas inquietações.

2. Tal conceito foi tema da pesquisa de Doutorado que resultou neste artigo.

3. Para Lejeune (2014), para que haja a autobiografia, “[...] é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (p. 18, *grifos do autor*). Por isso, o pesquisador propõe a noção de “pacto autobiográfico”, isto é, o estabelecimento de um contrato entre autor e leitor, com o nome do autor, por exemplo, na capa do livro ou outras informações que sejam verdadeiras sobre o autor. Existirá um pacto referencial ao leitor, com informações verdadeiras sobre o autor.

tidade possível entre autor e personagem, até mesmo na autobiografia, já que não há coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística. Para ele, não haverá distinção do biográfico para o autobiógrafo, pois existirá um critério de valoração. Esse “valor biográfico” é uma das conceituações mais importantes para entender o espaço biográfico. Esse valor é a própria narração da vida em termos heroicos ou cotidianos.

Como não existe fórmula clara para distinguir as narrativas auto e heterodiegéticas, Lejeune (2014) propôs a noção de um espaço comum, o espaço autobiográfico, que seria um reservatório de formas para narrar e contar sobre a vida. Essa conceituação, embora sugestiva, não é suficiente para delinear um campo conceitual. Segundo Arfuch (2010), a ideia de pensar em uma confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa, em uma dupla dimensão interdiscursiva e intertextual, em que os discursos se interajam é um interessante campo de pesquisa. É assim que se sustenta a noção de espaço biográfico na contemporaneidade, exemplo disso são os inúmeros gêneros midiáticos que apareceram. Por isso, a autora propõe a definição de espaço biográfico como:

[...] uma confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa. Permite a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação. (ARFUCH, 2010, p. 58).

O espaço biográfico, portanto, caracteriza-se pela articulação entre diversos gêneros – autobiografia, histórias de vida, entrevista biográfica –, ligados aos relatos de experiências pessoais e à exposição pública da intimidade. Esses gêneros tentam dar conta, a todo momento, de que o fato realmente aconteceu, já que é dito pelo próprio “personagem”. Arfuch (2010) afirma ser a busca da “[...] plenitude da presença – corpo, rosto, voz – como proteção inequívoca da existência, da mítica singularidade do eu” (p. 74).

Pontuamos, aqui, a entrada que possibilita versar sobre a entrevista como o gênero biográfico mais incisivo nesta pesquisa, indicador de traços da subjetividade contemporânea, como forma de registro da experiência das mulheres-editoras-independentes, e na qual se concentram funções, tonalidades e valores. Segundo Arfuch (2010), é possível elencar as partes que compõem geralmente uma entrevista, de maneira que essa configuração está ligada à questão da identidade, não só para demonstrar quem é quem para o entrevistador, mas para se atualizar e se reconhecer.

Essas etapas da entrevista biográfica elencadas por Arfuch (2010) são identificadas em biografemas⁴ comuns nesse tipo de entrevista. Nesse sentido, perguntamo-nos de que forma esses biografemas nos permitem inferir aspectos da formação da subjetividade dessas mulheres-editoras-independentes? Ao fazermos essa pergunta, a resposta, *a priori*, estaria ligada a uma associação entre as narrativas de vida e o catálogo de uma editora, já que, em suas vivências, nesses fragmentos de vida,

4. Tal conceituação proposta por Barthes (2003) seria uma espécie de “anamnese factícia”, ou uma representação dos fragmentos de uma vida. Espécie de invenção pautada num modelo real-imaginário que visa a completar ou garantir contornos específicos a uma biografia. O neologismo aparece em três obras do autor (1984; 2003; 2005), com a característica de ser um termo que vem para explicitar o caráter fragmentário e incompleto de uma vida narrada ou (auto) biografada.

esses catálogos foram se constituindo subjetivamente, culminando em certas posições políticas. Para isso, parece-nos necessário nos ampararmos por estes biografemas:

- a) infância: será a ancoragem obrigatória de todo devir. O biografema da infância será alimentado por detalhes ilustrativos e lúdicos. Além disso, o entrevistador será o privilegiado em ganhar o tom confidencial da narrativa;
- b) vocação: Arfuch (2010) afirma, com veemência, que dificilmente existiria outro gênero discursivo que imprimissem a ênfase no trabalho como o verdadeiro motor do devir humano;
- c) afetividade: seria a grande zona de competência da entrevista, a exibição pública da afetividade;
- d) política: relaciona-se com os traços da vida do sujeito, em que o espectro ideológico se refere ao posicionamento do indivíduo a respeito de questões que envolvem o poder, a economia, a cultura e que tensionam suas deliberações e discursos na esfera pública, bem como seu fazer editorial.

Dessa forma, tentamos demonstrar o fato de o biografema não se apegar a uma cronologia pontual da vida, a uma linearidade, mas a fragmentos, efeitos, acontecimentos, e por que não afirmar, aos processos de reconfiguração identitárias fortes de uma vida. Biografemas não completam, mas ocupam uma vida.

As mulheres-editoras-independentes

Apresentando, de forma sucinta, nosso *corpora* – pelo fato de serem mulheres, editoras, criadoras de suas próprias casas editoriais e em uma temática política progressista em seus empreendimentos –, selecionamos as seguintes editoras independentes para a compreensão mais aprofundada desse fazer editorial: i) **Ivana Jinkings**, que fundou, em 1995, a *Boitempo Editorial* (em homenagem ao pai, que havia tido uma editora de mesmo nome no Pará); com mais de 20 anos de existência, a editora publicou obras de influentes pensadores nacionais e internacionais. Jinkings foi uma das fundadoras da Liga Brasileira de Editores (Libre); é reconhecida pela difusão literária, marxista e progressista. ii) **Constanza Brunet**, na Argentina; poderíamos dizer que é o maior nome de editora progressista no país, com publicações exclusivas de jornalismo investigativo e história política; Brunet, formada em Jornalismo e Ciências Políticas, fundou a *Marea Editorial* em 2003.

Antes de adentrarmos para as análises autobiográficas a partir das entrevistas com as mulheres-editoras-independentes, nos questionamos sobre o silenciamento dessas mulheres editoras no Brasil e na Argentina, e por isso a escolha de visibilizar algumas delas que produzem e emitem livros nesse mercado de bens simbólicos. Conforme pesquisa de Ribeiro (2019), em um dos maiores livros sobre a história editorial do Brasil – *O livro no Brasil* –, de Laurence Hallewell (2005), observando o índice remissivo da obra, a pesquisadora encontrou apenas uma recorrência à palavra “editora” como mulher que edita. Já a palavra “editor” era utilizada de diversas formas.

O cenário editorial na Argentina não é diferente, mais uma vez as mulheres foram apagadas.

Tendo em vista tal lacuna, Daniela Szpilbarg (2018) questiona sobre as inúmeras postulações que podem ser feitas no histórico argentino. Para isso, entrevistou várias mulheres-editoras e encontrou uma resposta comum a todas elas: a falta de temas, de modalidades editoriais, de focos editoriais que iam ao encontro de suas ideias. Em comum, existe o desejo de intervir, dar voz e falar em público, por meio dos livros.

Com essa abordagem sucinta, ressaltamos a questão latente em se ter um registro de quem foram essas mulheres que colocaram para circular no mercado de bens simbólicos obras que trouxeram importantes contribuições em diversas esferas da sociedade.

Ivana Jinkings, Boitempo Editorial – Brasil

Filha de um militante comunista, Raimundo Jinkings, Ivana costuma dizer que praticamente nasceu dentro de uma livraria, já que seu pai teve um papel de resistência em Belém, no Pará, ao criar uma livraria (dentro da própria casa) e disseminar livros entre a população. Raimundo fundou a *Livraria Jinkings*⁵ em 1965, ao lado da esposa, que era formada em Letras, Isa Tavares, mãe da Ivana. O local logo virou o estabelecimento principal de muitos filósofos e estudantes. Nessa época, Raimundo Jinkings chegou a ser preso várias vezes, tendo ainda alguns livros apreendidos, mas não deixou a função de livreiro de lado. Mais tarde, uniu-se ao amigo Carlos Augusto da Silva e fundou uma editora marxista, a *Boitempo*.

Essa primeira *Boitempo*, no entanto, não foi a mesma criada pela filha Ivana, que seguiu outros rumos. Ivana teve sua formação acadêmica em Biologia, na Universidade Federal do Pará (UFPA), em Belém. Logo depois, mudou-se para São Paulo com a pretensão de trabalhar com genética, área de seu maior interesse – até então. No entanto, os caminhos a levaram a trabalhar em uma casa editorial quando chegou a São Paulo. Mais tarde, com alguma experiência jornalística, fundou sua própria casa editorial, a *Boitempo*, nome dado em homenagem ao pai, que havia escolhido tal nome em referência a um poema de Drummond. Jinkings é atuante no mercado editorial independente, tendo sido uma das criadoras da Libre, Liga da qual não participa atualmente porque, segundo ela, a entidade não cumpria o papel de instituição em sentido coletivo, mas apenas burocrático.

A criação da *Boitempo Editorial*

Como começamos a retratar, a *Boitempo* da Ivana Jinkings foi fundada em 1995, época em que muitos diziam para que ela desistisse da empreitada, focando na instabilidade do campo editorial já naquela época. Mas sua vontade de ter a própria casa editorial falava mais alto. A primeira publicação foi um texto inédito de Stendhal sobre Napoleão. A ideia inicial da casa editorial era disponibilizar ao público obras importantes que não haviam sido publicadas em Língua Portuguesa⁶.

5. Disponível em: <https://bit.ly/3hNwPSn>. Acesso em: 25 jun. 2023.

6. Disponível em: <https://bit.ly/3tBbSwD>. Acesso em: 25 jun. 2023.

Ivana tinha pensado em abrir uma livraria, mas não tinha capital suficiente. A casa editorial, segundo ela, teria um custo muito mais baixo, e foi assim que abriu a sua *Boitempo*: com um computador, uma salinha emprestada de uma amiga e um telefone. Também fez uso do Fundo de Garantia e algum dinheiro proveniente da família para abrir a casa editorial.

No início, sabia o que queria publicar, mas a ideia inicial foi se modificando. De início, começou a publicar livros raros, cartas inéditas de Mário de Andrade, contos inéditos do Machado de Assis, um catálogo voltado para a literatura e com publicações raras, como um “garimpo”, resgatando obras perdidas em outros catálogos. No entanto, a publicação que deu uma ruptura em sua casa editorial foi o livro com base na dissertação de sua irmã Nise Jinkings, na área de Ciências Sociais: *O mister de fazer dinheiro: automatização e subjetividade no trabalho bancário*. Tal livro, por sua vez, acabou sendo procurado por um sociólogo da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), que coordenava um projeto denominado *Mundo do trabalho*. A partir daí, houve uma inclinação que foi se dirigindo a uma linha política. Em 1998, publicou uma edição do *Manifesto comunista*, bem conceituada pela crítica, e um divisor de águas para a casa editorial. À época, Marx estava mais fora da universidade, e essa edição deu início ao perfil da casa editorial, ao lado da coleção primordial o *Mundo do trabalho*.

O catálogo atual da *Boitempo* Editorial

Além das publicações marcadas nas Ciências Humanas e Sociais, há uma tendência no catálogo da *Boitempo* em se publicar literatura realista, romances, mas que não perdem de vista a linha editorial pelo qual trabalha, com um panorama sobre uma época ou aspectos da realidade social e humana. Depois da obra de Marx, publicada em 1998, houve uma ruptura com aquelas ideias iniciais, e a casa editorial passou a publicar pensamentos de esquerda mundial e brasileira. Por meio dessa publicação marxista, Jinkings sentiu que havia criado uma demanda para essas leituras, já que as universidades não estavam acompanhando essa juventude. Dessa forma, viu nesse nicho um mercado, mas enfatiza: “a *Boitempo* não é comunista; Eu (Ivana) sou”.

A linha editorial da *Boitempo*, desde o início, perpassa pela literatura de resgate, com clássicos russos e franceses; mas, para a própria sobrevivência, a coleção *Sociologia do trabalho* foi primordial para manter a editora “em pé” até os dias atuais. Em mais de 20 anos de casa editorial, atualmente, o catálogo conta com oito coleções: *Mundo do trabalho*, *Marx e Engels*, *Tinta vermelha*, *Estado de sítio*, *Biblioteca Lukács*, *Arsenal Lênin marxismo* e *Literatura e Pauliceia*. Também constam no catálogo as publicações *Destakes*, que contemplam autores/as como Angela Davis, Maria Rita Kehl e Karl Marx. No catálogo atual, há as seguintes subdivisões: *Clássicos Boitempo*, *Ficção*, *Biografias*, *Feminismos*, *Direito e marxismo*, *Margem esquerda*, *Boitató* (selo infantil), *Barricada* (selo de quadrinhos).

Destacamos a coleção *Mundo do trabalho*, sobre sociologia do trabalho; o primeiro volume da coleção *Marx e Engels*, *Manifesto comunista*; e, principalmente, a obra *Para além do capital*, de István Mészáros, que, de certa forma, ajudaram a definir o perfil da editora. Dessa forma, no fim da década de 1990 e início dos anos 2000, a *Boitempo* foi se firmando como referência na área, so-

bretudo nos livros de Ciências Humanas. Percebe-se, portanto, um nicho latente, e Ivana Jinkings atenta às urgências teóricas.

Apresentamos, aqui, o trecho do biografema afetividade, quando faz um balanço sobre a sua profissão e de si.

Santana-Gomes: é possível viver como editora de livros no Brasil?

Jinkings: Olha, é super possível, né... eu sempre conto que quando eu resolvi abrir a editora, eu fui fazer... várias conversas, assim, com várias pessoas, fui com... um cara da Ática que eu conhecia, outras pessoas que... de outras editoras, gente que trabalhava, que já trabalhou, fiz várias conversas e assim... foi incrível, assim, porque não foi uma coisa mais ou menos, todo mundo foi unânime em dizer: putz, não faça isso, vai fazer outra coisa, editora não dá certo, imagina... abrir uma editora hoje em dia... que é algo que eu não faço nunca, muita gente às vezes me consulta, sabe... porque eu acho que é isso, sabe, pode dar certo como pode não dar, claro. Mas não diga pra alguém que tá com o plano na vida: não faça isso, é realidade, né... as editoras hoje precisam ter canais de venda porque eles se estreitaram muito... mas eu vivo há muitos anos, inteiramente, da Boitempo. No começo eu tinha uma reserva, um pouco, fundo de garantia, meu pai me ajudou muito no começo, eu lembro que as primeiras despesas com livro ele me ajudou a pagar, e no começo eu fazia, ainda, fazia freelas, assim... vivia um pouco da Boitempo, um pouco desses freelas, mas já há muitos anos eu vivo, né, muito tranquilamente na Boitempo... e a gente tem, né, todas as pessoas que trabalham uma bobagem. Hoje em dia a gente vive uma realidade muito pior do que naquela época, né, porque agora sim existe muito mais editoras no Brasil do que livrarias, então... a venda dos livros se tornou mais difícil mesmo, essa é uma na Boitempo, exceto quem não é funcionário, vive da Boitempo, não tem outros trabalhos...

Apesar de um imaginário de desafio, de dificuldade, de empecilhos no senso comum e por parte de quem Ivana conversava antes de abrir a casa editorial, a unanimidade discursiva era “putz, não faça isso”, no sentido de não começar no ramo editorial. No entanto, ela fala justamente o contrário. Nesse aspecto, há um contradiscurso, já que ela afirma sem titubear como “é super possível”, com entusiasmo e efusão, adentrar o campo editorial. Ivana elenca uma série de vozes que incentivaram o oposto: “editora não dá”; “não faço nunca”. Mas ela aposta no risco e expõe a sua condição financeira e social permitida pela *Boitempo*: “eu vivo há muitos anos, inteiramente, da Boitempo”.

Constanza Brunet – Marea Editorial – Argentina

Tendo em vista o contraste argentino frente ao brasileiro, embora próximos geograficamente, mas com diferenças históricas significativas, a mulher-editora-independente escolhida foi Constanza Brunet, da *Marea Editorial*, que tem em seu discurso uma vertente fortemente atrelada às ideias marxistas e leninistas, de apoio a movimentos sociais feministas e LGBTQIA+, que são ressaltados no catálogo de sua editora. Com formação em Jornalismo

e Ciências Políticas, a argentina Constanza Brunet sempre se dedicou ao jornalismo gráfico e, antes de criar a sua própria casa editorial, começou a trabalhar com edição de livros. Deslumbrada com o ofício, criou a *Marea Editorial*, em 2003, estreando com publicação de jornalistas argentinos de prestígio, livros de não ficção e ensaios. Posteriormente, a mulher-editora-independente já recebeu prêmios de colegas livreiros que apreciam as obras de sua casa editorial. Afirma que é um trabalho bastante solitário, pequeno e de um lugar muito artesanal, no qual se destacam a qualidade das edições, o compromisso ideológico e os valores com os temas da realidade, dos direitos humanos e da democracia.

A criação da *Marea Editorial*

Pela sua formação diversa, com distintos estudos, Constanza Brunet tem em sua casa editorial uma linha editorial que reflete essa diversidade. Ela se distingue de outras pequenas casas editoriais independentes, pois não começou a publicar textos literários, poesia, o que normalmente essas editoras costumam se dedicar, ou seja, com livros de maior impacto. Brunet buscou, desde o início, publicar livros sobre Jornalismo, que eram praticamente inexistentes, à época.

A jornalista, cientista política e mulher-editora-independente entendeu que havia um nicho de mercado a se debruçar no início dos anos 2000 na Argentina: o livro jornalístico, não o de auto-impacto, não o livro do momento, mas um livro mais durável, que tomam o Jornalismo como parte da cultura. Portanto, foi pensada uma linha editorial com muitas ideias, atreladas aos direitos humanos, aos direitos das “minorias”. Há quase quinze anos de fundação da *Marea Editorial*, Constanza já se inscrevia no feminismo, mas não tinha o fervor e o protagonismo (ou a consciência política) como agora, mas ressalta que, em sua segunda publicação, o tema foi o de gênero, com o título *La historia de la sexualidad en Argentina*. Na época, com bastante resistência da sociedade, o tema já era de relevância para a casa editorial, e havia pouco material no momento sobre a temática. Por fim, este livro teve muitas edições, com tiragem de 3.000 exemplares, sendo que, em 2010, foi feita uma reedição, quando saiu o matrimônio igualitário e cujo autor foi muito ativo nas sessões do Congresso com o livro em suas mãos, lendo partes para reivindicar tal direito.

O catálogo atual da *Marea Editorial*

O catálogo da *Marea* está formado por cinco coleções que abordam gêneros de investigação jornalística, relato histórico, ensaio, narrativa e crônica. A maioria dos seus autores/as é de jornalistas ou pesquisadores argentinos. Curiosamente e em consonância ao que já constatamos em nossa revisão de literatura, Buenos Aires tem grande parte de suas casas editoriais gerenciadas por mulheres⁷. Assim, Constanza se uniu a outras mulheres-editoras para que, juntas, pudessem ir a feiras e contribuir com a distribuição de livros em outros países. A *Marea Editorial* também

7. *Editoras de libros: un terreno donde ellas son más y están dejando huella*. Disponível em: <https://bit.ly/3TEFbJb>. Acesso em: 15 ago. 2021.

atende às publicações que abordam fatos históricos, sobretudo da história da Argentina, e temas que se relacionam a um posicionamento de esquerda. Por isso, os livros não ficcionais são os que mais vendem, segundo Brunet. Esse fato a surpreendeu, já que ainda não tinha um parâmetro sobre as vendas desse nicho de mercado jornalístico. Com a crise econômica atual, as tiragens reduziram muito, de modo que a *Marea Editorial* tem uma tiragem média de 2.000 exemplares por livro, feita em impressão *offset* e, às vezes, para algumas reimpressões, em quantidade menor, usando o digital, que possibilita menores tiragens, com preços acessíveis, diferentemente do *offset*, que trabalha em uma lógica inversa (quanto maior o número de exemplares, menor o preço unitário da impressão).

Assim como a pergunta que fizemos para Ivana Jinkings, apresentamos, aqui, o trecho do biografema afetividade, e a resposta divergente da editora argentina.

Santana-Gomes: É possível viver dos livros em Buenos Aires?

Bem... é muito difícil... não... essa é a realidade. É muito difícil... editores... em geral... muitas vezes acabamos gastando muito mais dinheiro do que você sai. Se você tiver sorte, pode continuar mais ou menos jogando a roda e... é muito difícil... exceto, como eu disse, uma editora que é exclusivamente um catálogo comercial, cultural... mas... é assim em todo o mundo. Não acho que seja só na Argentina. Penso que em outros países é claramente subsidiado pelo Estado, porque se entende que a bibliodiversidade e a existência da bibliodiversidade, ou seja, a diversidade de idéias é algo que o Estado deve garantir. Aqui há muita gente “ajudando” o Estado a garantir algo. Então... é como uma atividade que deve ser incentivada pelo Estado e justamente porque tem essa condição... que... não respondemos à demanda, não respondemos à demanda, investimos em marketing, sabemos que as pessoas querem livros de auto-ajuda e nós fazemos isso, todos fazem isso porque isso lhes dá dinheiro... seria realmente uma proposta muito pobre... então, necessariamente, tem... como é... essa limitação econômica... uma editora independente que vai ser cultural... como essa....

A pergunta que fizemos a elas, se é possível viver dos livros nas cidades em que estão inseridas, é respondida por Constanza com o advérbio de intensidade: muito difícil. Descreve que já investiu muito mais que recebeu, colocando-se em um lugar e um posicionamento de independente. Em relação a outros casos, como nos grandes grupos, ela não se refere dessa forma. Brunet diz ainda de uma questão importante do ponto de vista político, que o Estado deveria garantir essa bibliodiversidade, isto é, a diversidade de publicações, de obra que circulam no mercado de bens simbólicos.

Essa postura de Constanza Brunet não é o posicionamento de Ivana Jinkings, no Brasil, por exemplo; para esta, ser independente é se desvincular do Estado. Portanto, há aqui visões e projeções distintas do independente, mas ambas estão nessa projeção *ethótica* de independência, bem como suas casas editoriais. Há uma descrição e uma voz de protesto, no caso de Constanza, de que se deveria investir mais, apostar na cultura.

Editar a si, editar o mundo

Com base nas questões discursivas, memorialísticas e, sobretudo, editoriais pelas quais abordamos o contexto das casas editoriais, percebemos alguns signos-sintomas desse fazer editorial independente que se repetem nas estruturas estabelecidas e nas diretrizes que seguem as casas editoriais, entre elas, estão: nas casas editoriais, há uma recorrência de projeção da identidade local, para quem faz e edita esses livros. Ressalta-se ainda uma diversidade no ecossistema literário. Em âmbito discursivo, as editoras fazem questão de marcar a identidade do que a sua editora está construindo e os seus efeitos no mercado de bens simbólicos. Há evoluções do catálogo: presença de densidade, diversidade e um perfil sociológico dos autores/as que nos parecem condizentes à proposta ideológica e política das editoras, ainda que a passos ínfimos, principalmente no quesito equidade de gênero, racial e diversidade sexual. Percebemos que há uma projeção do caráter cultural sobre o comercial, entre outros aspectos de cunho progressistas que impactam esse fazer editorial. No entanto, por mais que a projeção de que livros comunistas e anarquistas sejam associados ao perfil administrativo das mulheres-editoras-independentes, políticas diferentes relacionadas ao aspecto mercadológico são colocadas, na *Boitempo*, a venda física e *on-line* é fortemente estimulada; na *Marea*, há também a venda e a distribuição mediada.

Nessa tentativa de marcar uma posição nesse mercado de bens simbólicos, há uma ideia geral que perpassa essas mulheres-editoras-independentes, no sentido de trazer livros direcionados e especializados. Afinal, foi o nicho de mercado encontrado por elas. No entanto, há ações efetivas de publicações com estabelecimento de lançar o olhar para outras demandas da sociedade, muitas vezes silenciadas e esquecidas. De certa forma, podemos apontar que o “fazer editorial” dessas mulheres-editoras-independentes apresentadas caminha em uma projeção, muitas vezes acidentada, que coincide com as predileções e os âmbitos vocacionais por elas apontados, já que em muitas publicações há um efeito visado, mas não previsto.

A essa “edição de si”, por meio de projeções biográficas involuntárias no catálogo das casas editoriais, podemos sugerir que as duas mulheres-editoras-independentes são movidas por uma infância de afeto simbólico à leitura e aos livros, em graus maiores ou menores de estímulos, de mulheres com certos privilégios sociais, mormente pelo fato de que, socialmente, são brancas, de classe média, tinham em suas próprias casas bibliotecas à disposição (retratam também o costume de ir a bibliotecas públicas em Buenos Aires), e o universo dos livros já começava a ser inserido em seus contextos de vida de alguma forma. A vocação, talvez, seja a projeção menos acidentada dessa “edição de si”, já que, por exemplo, Constanza Brunet, como cientista política e jornalista, incide fortemente nessas publicações. Mesmo em formações acadêmicas distintas, que teve formação em Biologia, mas foi na *práxis* editorial que se formou mulher-editora-independente. Dessa forma, Brunet e Jinkings projetam-se como militantes, progressistas, e assumem um discurso político, que contemplam em seus catálogos muito do jornalismo histórico, investigativo e progressista. Aliás, o biografema “política”, a nosso ver, parece ser o que mais se aproxima a uma “edição de si”.

Por isso, utilizamos a “política” como o maior desses biografemas para análise dos catálogos,

pois está intrinsicamente ligado às temáticas dessas casas editoriais e tensionam aspectos ideológicos da esfera pública. Ivana Jinkings, da *Boitempo Editorial*, como testemunha dos principais acontecimentos do Brasil contemporâneo, registrou e editou a luta dos cidadãos e das entidades democráticas contra a censura, dando ênfase aos autores/as internacionais que se debruçam sobre o comunismo e o marxismo.

Por sua vez, Constanza Brunet, que teve formação como cientista política e jornalista, soube reconhecer um nicho de mercado na Argentina, com temáticas de caráter contestativo, com o lema de “livros sobre temas que importam”⁸, relacionados ao compromisso com a realidade, materializando a liberdade de expressão, os direitos humanos, a memória, a justiça, projetando em seus livros uma aposta que tem em sua própria vida: contribuir, de alguma maneira, para um progresso humanitário da sociedade, trazendo um bem-estar privado e público. Prova disso é a coleção *História urgente*, como já mencionamos, que aborda com profundidade a investigação histórica em uma linguagem jornalística, devido à urgência do registro de questões relacionadas a temas pendentes que a sociedade argentina não conseguiu superar. Em algumas dessas obras, a própria Brunet chegou a escrever e acompanhar os/as autores/as no registro desses títulos.

Considerações finais

Nessa política editorial construída pelos catálogos dessas casas editoriais há algumas décadas, vemos publicações direcionadas, sobretudo, às ideologias que defendem suas criadoras. Há uma convergência entre discurso editorial e as publicações realizadas pelas mulheres-editoras-independentes – em maior ou menor grau –, que foram constituindo seus catálogos, ou seja, uma tentativa de coerência entre discurso e ação, nem sempre com práticas totalmente coerentes, mas condizentes com suas políticas editoriais, como uma identidade da casa editorial, que não está definida e encerrada, assim como a das mulheres-editoras-independentes. A cada nova publicação (ou a cada biografema de sua vida) há elementos que contribuem para sua afirmação ou redefinição. Por isso, acreditamos que o sintagma “edição de si” acompanha essa incompletude nos diversos sentidos discursivos, memorialísticos e editoriais, já que não há um catálogo pronto, há tentativas de um percurso e de livros a serem feitos, de edições constantes e inacabadas – de si, da casa editorial, de ambas. Nessa “personificação” entre projeções, essa “edição de si” é conceito “guarda-chuva” para ancorar um processo que evidencia a incompletude do ser e da instituição.

Vinculado ao discurso autobiográfico dessas mulheres-editoras-independentes, podemos compreender, de alguma forma, por que certas temáticas geográficas, linguísticas ou transnacionais são escolhidas. As variações de composição do catálogo podem estar relacionadas a essas necessidades culturais e identitárias, quando nos referimos a uma casa editorial em que o/a editor/a independente está no comando. Descrever e analisar o comportamento desses catálogos são uma das formas de narrar dessa “edição de si”.

8. Catálogo impresso da *Marea Editorial*, 2019.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BAKHTIN, Michael. Biografia e autobiografia antigas. In: BAKHTIN, Michael. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 67-81.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- RIBEIRO, Ana E. Editoriales y editoras en Brasil hoy. Dos casos contemporáneos: chão da feira y relicário. *Lectora*, v. 25, p. 227-240, 2019b.
- RIBEIRO, Ana E. *Subnarradas: mulheres que editam*. Copenhague; Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.
- SZPILBARG, Daniela. Armas cargadas de futuro: hacia una historia feminista de la edición en Argentina. *Malisia*, n. 5, Dossier “Mujeres y Edición”, p. 15-29, 2018.

Letícia Santana Gomes

Doutora e Mestra em Estudos de Linguagens (CEFET-MG), Bacharela em Letras (Tecnologias de Edição). Foi pesquisadora de Doutorado Sanduíche na Université Sorbonne Paris Nord. Licenciada em Letras - Língua Portuguesa e com formação em Design Editorial. É integrante do grupo de pesquisas Narrar-se e da Coletiva Virgínia. É organizadora da obra “Edição, livros e leitura no cinema: um olhar editorial sobre a tela grande” (Editora Contafios). Atuou como professora no curso de Pós-graduação em Revisão e Preparação de Textos da PUC Minas e na Universidade Federal de Alfenas (Unifal). Atualmente, é professora substituta na Universidade Federal de Ouro Preto.

Recebido em 05/06/2023.

Aceito em 30/07/2023.

DIÁLOGOS COM A TRADIÇÃO ESTÉTICA E
POLÍTICA ARGENTINA EM PATRICIO PRON:
UMA LEITURA DE *O ESPÍRITO DOS MEUS PAIS*
CONTINUA A SUBIR NA CHUVA

*DIALOGUES WITH THE ARGENTINIAN
AESTHETIC AND POLITICAL TRADITION IN PATRICIO
PRON: A READING OF O ESPÍRITO DOS MEUS PAIS
CONTINUA A SUBIR NA CHUVA*

Wibsson Ribeiro Lopes
IEL/UNICAMP

Resumo: Apresentamos nesse trabalho a hipótese de que o escritor argentino Patricio Pron realiza uma operação de deslocamento (Žižek, 2022) que consiste em reelaborar recursos literários e estéticos presentes na obra de Rodolfo Walsh (2010) em um novo contexto político e artístico, inserindo Walsh dentro de uma estratégia de autoficção. Através de uma contradição enunciada pelo próprio narrador do romance, a saber, a de escrever uma narrativa que nega as convenções de gênero, especialmente as ligadas ao relato policial e investigativo, mas que ao mesmo tempo as preserva, em um equilíbrio difícil que busca respeitar a luta da geração de seus pais contra todas as formas de convenção, mesmo que objetivamente o que esse narrador tenha diante de si seja uma história investigativa. Apresentamos como é através de um diálogo com recursos presentes na obra de Walsh que o narrador lida com essa contradição que é consequência da dificuldade de narrar e lidar com o real e os traumas da sociedade argentina.

Palavras-chave: Literatura argentina, autoficção, Romance policial.

Abstract: In this paper we present the hypothesis that the Argentinean writer Patricio Pron performs an operation of dislocation (Žižek, 2022) that consists in reworking literary and aesthetic features present in Rodolfo Walsh's work (2010) in a new political and artistic context, placing Walsh into a strategy of autofiction. Through a contradiction voiced by the novel's narrator himself, namely, that of writing a narrative that disavows genre conventions, especially those linked to the detective and Investigative story, but at the same time preserves them, in a difficult balance that attempts to respect the struggle of his parents' generation against all forms of convention, even if objectively what this narrator has before him is an investigative story. We frame how it is through a dialogue with features present in Walsh's work that the narrator handles this contradiction that is a consequence of the difficulty of narrating and dealing with the real and the traumas of Argentinean society.

Keywords: Argentinean Literature, autofiction, detective novel.

Introdução

Há uma tendência, presente já faz alguns anos, em romances latino-americanos escritos por autores jovens, que consiste em adotar uma primeira pessoa — que muitas vezes se confunde com a identidade do próprio autor, através de estratégias que remetem ao que tem sido chamado de autoficção — ligada às gerações que nasceram depois dos golpes militares vividos no cone sul, os jovens que nasceram nos anos 1970 ou depois, que eram crianças quando o golpe aconteceu ou sequer eram nascidas, e precisam lidar agora com um passado que envolve o exílio, a morte ou a tortura dos pais, o sofrimento dos que lutaram contra a ditadura. Autoras como Sarlo (2007) batizaram de pós-memória o fenômeno de gerações que lidaram ou produziram memórias sobre situações históricas, traumáticas ou não, que elas não vivenciaram diretamente ou testemunharam, mas de qualquer forma deixaram marcas em suas subjetividades. Como diz Coelho,

“O passado traumático é acionado pela segunda geração, muitas vezes, sem a intenção de representar o passado pela recriação das cenas de violências cometidas pelo Estado. Décadas depois, essas narrativas realçam as consequências subjetivas do trauma pessoal e coletivo, propondo a recusa ao esquecimento” (Coelho, 2020, p.138).

É o caso dos romances recentes de Julián Fuks (Fuks, 2015), de obras de autores como Alejandro Zambra (2019), para ficar apenas em poucos exemplos, que poderiam ser abundantes. Esses romances lidam com a memória diante do passado militar, mas precisam lidar também com o que parece ser uma crise geracional, a falta de perspectivas, de utopias, de sentidos ou de ideologias para lutar em um mundo que parece posterior a derrota das vanguardas artísticas e políticas dos anos 1960 e 1970.

O romance *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*, publicado na Argentina em 2011, cabe dentro desse espectro de romances escritos por autores jovens que utilizam da literatura para lidar com essa aparente falta de sentido do presente, ao mesmo tempo em que buscam compreender através das ferramentas da ficção como lidar com o passado e com a memória herdada pela geração de seus pais. O narrador em primeira pessoa já coloca essa questão de forma direta ao tomar conhecimento de que seu pai se encontra em estado grave de saúde:

Enquanto eu tentava deixar para trás as fotografias que tinha acabado de ver, compreendi pela primeira vez que todos nós, filhos dos jovens da década de 1970, teríamos que desvendar o passado de nossos pais como se fôssemos detetives, e que nossas descobertas seriam parecidas demais com um romance policial que preferimos nunca ter comprado, mas também percebi que não havia forma de contar a história deles à maneira do gênero policial ou, para ser mais preciso, que contá-la dessa maneira seria trair suas intenções e suas lutas, já que narrar a história deles como se fosse uma história de detetive apenas contribuiria para ratificar a existência de um sistema de gêneros, ou seja, de uma convenção, e que isso seria

trair seus esforços, que tentaram desafiar essas convenções, tanto as convenções sociais como seus pálidos reflexos na literatura (Pron, 2018, 113-114).

Partimos da hipótese de que o romance se move por uma grande contradição, explicitada nesse trecho citado: o fato de que narrar por meio de convenções essa história de pais que lutaram contra a ditadura seria uma traição ao desejo radical dessa geração passada, que buscava desafiar as convenções estéticas e políticas burguesas, mas no entanto esses gêneros e convenções narrativas se impõem, gerando um texto que se move ao mesmo tempo negando e afirmando estas convenções. Adaptar-se ao leito de Procusto do gênero detetivesco ou policial é adaptar-se a um conservadorismo que trai o conteúdo revolucionário daquelas gerações. Ao mesmo tempo, como então narrar, visto que o mundo ainda continua dependente daquelas convenções que foram desafiadas? A forma do romance *O Espírito de meus pais continua a subir na chuva* apresenta portanto uma dramatização desse dilema, já que o crime apresentado é algo social, não pode ser condescendente com o leitor e apresentar uma solução onde todos os culpados são finalmente castigados. A História é muito mais complexa do que uma história de detetive.

Por outro lado, o narrador se identifica como um detetive da história dos pais:

Os filhos são os detetives que os pais lançam no mundo para que um dia retornem e contem a eles a sua história e, assim, eles mesmos possam compreendê-la. Os filhos não são os juizes dos pais, já que não podem julgar de maneira realmente imparcial alguém a quem devem tudo, mas podem tentar colocar ordem em sua história, restituir o sentido que foi apagado pelos acontecimentos mais ou menos pueris da vida e sua acumulação, e depois proteger essa história e perpetuá-la na memória. (PRON, 2018, p. 10).

Portanto, a grande contradição do romance está nessa posição ambígua entre ser e ao mesmo tempo não ser um romance policial, ou de detetive. Os filhos são os detetives que os pais lançam no mundo, ao mesmo tempo em que essa narrativa produzida por esses filhos não pode ser uma narrativa subserviente aos sistemas de gênero. Para fazer justiça à geração que lutou contra a ditadura, uma outra forma de narrar deve ser buscada. Ao final, o que veremos é que ao explicitar sua própria contradição, o romance fornece um outro caminho para se pensar uma literatura política e eticamente comprometida.

Propomos chamar o que Pron realiza aqui de romance policial cancelado, ou romance policial sob rasura, no sentido de que os elementos da narrativa policial de fato se fazem presentes no livro, mas tão desfigurados e cancelados que se aparentam a outra coisa. Todo o jogo efetivado por narrador consiste em pôr o gênero entre parênteses, congelá-lo como que para subtraí-lo de suas características mais apelativas, diríamos até midiáticas e comerciais. O narrador não quer entregar um produto, mas um livro que honre seus pais. Jameson defendeu que o estudo das convenções de gênero seria de grande valor para o crítico literário, sobretudo marxista, interessado nas conexões entre narrativas e a história social; destaca que “Os gêneros são instituições essencialmente literárias ou contratos sociais entre um escritor e um público específico, cuja função é especificar o uso cor-

reto de um determinado artefato cultural (Jameson, 1992, p.107). Contudo, esses gêneros foram gradualmente penetrados pelo capitalismo, e a maioria deles se converteu em um conjunto de fórmulas banais para *best-sellers*, livros de aeroporto, obras para consumo rápido:

“Com a eliminação de um status social institucionalizado para o produtor cultural, e a abertura da própria obra de arte à mercantilização, as antigas especificações genéricas transformam-se em um sistema identificador contra o qual qualquer expressão artística autêntica deve necessariamente lutar” (Jameson, 1992, p.107-108).

O narrador de Pron se porta como se estivesse ciente desses problemas, quebrando a cabeça para constituir uma forma que dê conta desse impasse em que os gêneros precisam ser ao mesmo tempo invocados e abolidos. As convenções são uma excelente forma de diálogo com a sociedade e de conexão com a história, mas são marcas da lógica da mercadoria dentro das formas narrativas, um expediente conservador do qual toda obra de arte genuína precisa se livrar. Vemos também que o narrador entende que para honrar a geração de seus pais ele precisa escrever de forma a escapar desses limites convencionais, o que coloca a sua escrita diante de uma dificuldade também política: o autor escreve para honrar seus pais e a geração que lutou contra a ditadura.

Autoficção e romance investigativo

Esse narrador, é bom que seja dito, se confunde com a persona autoral do autor, Patricio Pron, através da semelhança entre diversos elementos biográficos. Ter morado oito anos na Alemanha, ter pais que lutaram nas trincheiras do peronismo contra a ditadura e outros elementos autobiográficos surgem para problematizar a relação com o real. Poderíamos aproximar o romance de Pron do gênero, que tem ganhado relevo nos últimos anos, conhecido como autoficção. Nas palavras de Eurídice Figueiredo:

Embora muitos críticos franceses contestem o seu uso, considero que a autoficção deve ser pensada como um elemento que faz parte do processo de transformação do romance no último quarto do século XX e que se fortalece no novo século. [...] A meu ver, a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indicar que se inspira nos fatos da vida do autor. Em relação ao nome do protagonista, ele pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido) ou estar ausente. A autoficção seria uma nova versão do bom e velho romance autobiográfico, que nunca teve sucesso junto à crítica, a qual o considerava um filho bastardo. Em tempos de redes sociais e reality shows, o escritor tornou-se midiático e não teme mais se mostrar, enquanto o público leitor quer mais “verdade” mesmo em livros que são etiquetados de “romance” (Figueiredo, 2020, p. 239).

Não queremos nos deter muito no debate teórico acerca do estatuto da autoficção, mas apenas salientar como faz parte da estratégia desse narrador utilizar de aspectos biográficos e borrar a distinção entre autor e narrador, fazendo com que a história argentina penetre no relato, indicando

uma aproximação entre o drama da ditadura militar e a vida pessoal do autor. É claro também que a autoficção aqui funciona como uma estratégia para fisgar os leitores e como reforço do pacto ficcional, levando o público a acreditar naquilo que é narrado, como se tivesse contato com a verdade, embora o que esteja acontecendo seja, sobretudo, a sua problematização, a instauração de uma crise acerca de como narrar e como interpretar a história.

O romance se estrutura em quatro partes, todas elas feitas de pequenos capítulos que às vezes obedecem uma ordem numeral comum, outras vezes saltando a numeração, como se representassem pedaços ausentes ou desaparecidos. Na primeira parte conhecemos o narrador, um jovem argentino que vive uma vida depressiva em Berlim como funcionário de uma biblioteca universitária, passando o resto de seu tempo abusando de drogas lícitas e ilícitas. Esse narrador vive em um processo de esquecimento e apagamento voluntário de seu cotidiano devido ao abuso de remédios e substâncias químicas. É interessante como essa condição já conecta o problema da impossibilidade da memória de registrar com precisão o tempo e os fatos, mas por uma via individualista e talvez despolarizada: enquanto o silêncio da geração de seus pais foi imposto por uma ditadura, esse jovem vive um condição existencial de auto-apagamento, anulando sua experiência pessoal e se anestesiando com remédios. Sua vida é abalada com a notícia de que seu pai está muito mal de saúde e pode não sobreviver mais muito tempo, o que o obriga a retornar à Argentina depois de uma longa ausência.

Essa primeira parte se abre para o leitor como um livro que parece caminhar para temas comuns à autoficção. Um jovem aspirante a artista ou escritor, abusando de substâncias químicas, preso em um cotidiano banal, tendo de lidar com uma possível perda familiar. Porém, a partir da segunda parte do livro fica mais claro que a história coletiva de seu país não poderá ser evitada e assumirá uma posição de centro vazio do relato.

Ao encontrar certos papéis e documentos nos arquivos de seu pai, que é jornalista, ele começa uma espécie de investigação em torno de um caso que envolveu um homem simples chamado Alberto Burdisso, na cidade de *osario, um desaparecido cujo corpo seria encontrado depois de meses de busca e graças a seu pai, que o encontrara assassinado e enterrado em um poço. Uma trama se descortina, na qual se descobre que o homem morto era irmão de uma antiga companheira de armas de seu pai, Alice Burdisso, que fora assassinada na ditadura. A conexão histórica sinistra é que Alberto Burdisso foi assassinado por um grupo, muito provavelmente, interessado na casa que ele havia comprado com o dinheiro que ele recebera do Estado por justiça pela morte da sua irmã, Alice, assassinada nos anos militares. É um elo de violências que atraíram o pai do narrador, em busca de uma reparação histórico-simbólica — ele se sentia culpado pela morte da moça, irmã do homem assassinado.

Como dissemos, o narrador resiste à ideia de narrar essa história como um romance policial, mas há uma história de crime que se descortina para o leitor que parece exigir as convenções do gênero. A solução encontrada é narrar esse crime como em um quebra-cabeças. A segunda parte do livro é contada a partir da apresentação direta do que seriam esses arquivos e notícias de jornais dando conta do desaparecimento do homem.

O próprio narrador reflete sobre a imagem do quebra-cabeça no início da terceira parte do livro, quando depois de ler diversos trechos de matérias ele passa a refletir sobre o que de fato aconteceu, apresentando algumas conclusões:

Uma vez, muito tempo antes de tudo isso acontecer, minha mãe me deu de presente um quebra-cabeça que montei com avidez enquanto ela me olhava. Provavelmente não levei muito tempo para fazer isso, já que era um puzzle para crianças e tinha poucas peças, não mais de cinquenta. Quando acabei levei-o até meu pai e mostrei-o com orgulho infantil, mas meu pai balançou a cabeça e disse: É muito fácil, e pediu que eu o entregasse a ele. Eu dei o quebra-cabeça, e ele então começou a cortar as peças em pedaços minúsculos, sem sentido algum. Ele só parou depois de ter cortado todas as peças e, quando acabou, me disse: Agora pode montar, mas eu nunca consegui montar de novo. Alguns anos antes, em vez de destruir um puzzle, meu pai tinha feito um para mim, com peças de madeiras retangulares, quadradas, triangulares e redondas, que mais tarde pintou de cores diferentes para facilitar sua identificação; lembro vagamente que as figuras redondas eram amarelas e as quadradas talvez fossem vermelhas ou azuis, mas o que importa é que, ao fechar a pasta do meu pai, tive a impressão que ele tinha criado mais um quebra-cabeça para mim. Dessa vez, no entanto, as peças eram móveis e precisavam ser montadas em um tabuleiro maior, que era a memória e era o mundo (Pron, 2018, p. 103).

Vemos nesse trecho como a memória de fatos banais da infância envolvendo um brinquedo se conectam a uma postura ética do pai: este é muito fácil, diz ele ao filho, ao mesmo tempo em que seus arquivos se tornam também um quebra-cabeça ainda maior, praticamente impossível, cujo tabuleiro era na prática a memória e o mundo. Essa ideia de um quebra-cabeça é uma tentativa de substituição da arquitetura policial: ao fim a ideia não é simplesmente a de desvendar o crime, visto que o próprio pai já ajudara na sua investigação, mas a inútil tentativa de compreender porque o caso recente na pequena cidade de *osario interessava tanto ao seu pai e, principalmente, que tipo de experiência seus pais viveram. O quebra-cabeça, na verdade, é todo o esforço narrativo, a tentativa de compreender o que foi a experiência histórica das vanguardas argentinas em luta contra a ditadura. Um mistério que a narrativa pode apenas figurar, sem dar uma resposta concreta.

Diálogos com a obra de Rodolfo Walsh

Em outra passagem relacionada à tradição literária, o narrador revisita a biblioteca dos seus pais e faz algumas constatações. Percebe a existência de livros marxistas de autores como Mao Tsé-Tung e Milciades Peña, diversas obras peronistas e escritos do próprio Perón, além de obras de Rodolfo Walsh. É interessante pensar como todos esses autores ecoam no romance¹. Não só

1. Além disso, o autor faz questão de assinalar a ausência de alguns nomes: “Mais uma vez: meus pais não leram Silvina Bullrich, Beatriz Guido, Ezequiel Martínez Estrada, Victoria Ocampo e Ernesto Sabato” (Pron, 2018). No capítulo 30 da primeira parte essa informação é reiterada quatro vezes, para não deixar dúvidas de que há um gesto na exclusão desses autores, mas que não é esclarecido por ele nem por ninguém ao longo do livro, deixado como algo inexplicável, ou como mais uma peça do quebra-cabeça que não encontra um encaixe.

a sobrevivência de marxistas e peronistas como fantasmagorias ou ecos do passado, mas também o ímpeto de justiça que existia na prosa de Walsh — autor de *Operação Massacre*, livro denúncia das arbitrariedades estatais (Walsh, 2010) — que pode funcionar como modelo ético de referência para as ambições literárias do pai do narrador e, por herança, também do próprio narrador. Em *Operação Massacre*, Walsh reconstitui a noite de 9 de Junho de 1956, quando 12 suspeitos de tramarem um golpe de Estado Peronista foram fuzilados sumariamente. O narrador desse romance utiliza da agilidade e do suspense do romance policial para reconstituir essa noite, de alguma forma fazendo justiça ao crime estatal que foi cometido contra 12 trabalhadores. De certa forma, o que Pron faz é algo semelhante. Utiliza não da linguagem e das estratégias do policial, mas da fragmentação típica do romance modernista, da autoficção e de um relato que se utiliza de recortes de jornal cheios de erros gramaticais e de concordância — uma estratégia que também remete a Manuel Puig, modernista argentino que utilizava de fontes degradadas da cultura de massa e da linguagem coloquial para construir suas narrativas — para fazer um tipo de romance que não é propriamente uma denúncia, mas também busca uma forma de justiça e reparação, um romance com forte teor ético e porque não dizer engajado com a questão da memória da ditadura militar e os danos permanentes que ela deixou no tecido social argentino.

A equação entre construir uma história de detetive ou não é resolvida através do diálogo com a obra de Walsh, um autor de vanguarda que era ao mesmo tempo um jornalista e escritor investigativo. A prosa de Walsh e suas técnicas serviram, no livro, para cancelar a contradição entre fazer ou não esse romance de gênero, ao mesmo tempo em que ela serve como uma figura de conexão entre a geração do pai e a do narrador.

Para Ricardo Piglia, Walsh deu uma resposta ao problema da possibilidade da literatura possuir uma função social, respondendo que para isso, seria preciso sair da ficção; inspirado na vanguarda soviética dos anos 1920, Walsh propunha então uma relação mais direta entre a arte e o real, entre escritura e vida (Piglia, 2016).

Walsh, nas palavras de Piglia, “define la intervención política de un escritor, ante todo como una cuestión práctica, ligada a una renovación de la forma y de los modos de usar la palabra escrita” (Piglia, 2016, Epub). A resposta de Walsh, portanto, é a de atacar o campo da arte e da ficção, construir uma escritura que se vale da não ficção e do ataque direto ao real, inclusive negando a forma livro, escrevendo em boletins de sindicatos, publicando em periódicos etc. Seus textos são obras de denúncia política e investigação através de um recurso notável, que Piglia define como “la ausencia de un punto fijo que controle y distribuya el sentido” (Piglia, 2016, Epub). Walsh se vale, ainda seguindo a análise de Piglia, de trechos de cartas, diálogos curtos, elipses, uma temporalidade ágil, rápida e descontínua, uma narrativa que busca o imediato e por isso se insere em um modo experimental de fazer literatura, que explora o limite do que pode ser dito, do testemunho, da impossibilidade de expressar a verdade, criando uma série de procedimentos para lidar com a impossibilidade de narrar o horror e de transmitir a violência do real (Piglia, 2016, Epub).

Mas há uma série de diferenças claras entre Walsh e Pron, que se relacionam com a dis-

tância histórica e com outro momento da literatura argentina. Enquanto em Walsh a literatura aparece como uma intervenção política direta, com a escrita assumindo uma função militante e de denúncia, em Pron o que temos é um grito abafado, um tipo de protesto contra a situação da Argentina, de fato, mas que se expressa sem um programa político, registrando em um mesmo plano tanto a revolta quanto a impotência diante da violência e da desigualdade. Em Pron, existe a consciência de que a intensidade utópica de Walsh foi perdida, e seria ridículo tentar emulá-la. O escritor tampouco é agora um militante publicando em periódicos, mas alguém inserido dentro do mercado comercial de livros em âmbito nacional e internacional. Talvez o fato de escrever em uma sociedade individualista, que ainda entroniza o escritor como uma figura de destaque, mesmo que a literatura não ocupe mais o centro do interesse das pessoas que buscam ficção, leve a existência de um eu narrativo muito presente, muito mais do que nas obras de Walsh.

Ao contrário do que diz Piglia sobre o deslocamento e distanciamento que existe em Walsh, que dá sua voz a outras vozes e outros narradores, coloca a perspectiva de um outro, temos em Pron esse procedimento acontecendo de forma muito mais tímida e limitada. Sim, os documentos do pai e seu ponto de vista são trazidos à cena, mas temos de volta aquele ponto de controle narrativo que Walsh praticamente aboliu. Resta então denunciar a situação Argentina sem deixar de reconhecer o fracasso de sua geração, a incapacidade de continuar o legado de seus pais.

A literatura praticada aqui expressa essa posição, continuando os ganhos e contribuições de Walsh em um mundo mais fraturado e menos crente nas possibilidades de emancipação. Igualmente, parte das técnicas e procedimentos de vanguarda de Walsh são mantidos, mas perdem parte de sua radicalidade e de sua tração política, negociando com a literatura em um contexto neoliberal e individualista. A autoficção surge como uma estratégia nesse contexto, uma ferramenta que não era usada em Walsh. Em Pron ela é trazida à tona como estratégia também estética e política, mas com outros ganhos e limites. É a autoficção que permite colocar de forma mais direta os problemas em torno dos gêneros e da possibilidade de narrar nesse contexto sufocante e quase que ausente de projetos de transformação coletiva. Além disso, é por meio desse recurso ao gênero autoficcional que a estratégia de se conectar ao pai e aos documentos se torna possível. É uma maneira de responder à história Argentina e ao problema da violência: com o fim da investigação, é a sociedade a culpada; terminado o relato, o romance de investigação se equilibra em uma corda bamba, como se ele existisse mas ao mesmo tempo estivesse tão descaracterizado que já tivesse se tornado outra coisa. É a solução do narrador para fazer jus a seu material, resistindo ao peso das formas de entretenimento, mas é uma solução que parece precária e frágil, talvez a única possível em suas condições.

A terceira parte da narrativa, além de apresentar tentativas de interpretação sobre a investigação realizada pelo pai e sobre seu passado, é complementada pela descrição de sonhos estranhos do narrador, que também acaba adoecendo, recebendo o cuidado de sua mãe e de seus dois irmãos em casa. Esses sonhos contribuem para o estabelecimento de conexões entre o narrador e a história coletiva de seu país, uma contribuição em forma de delírio e de aprofundamento do enigma, com imagens insólitas de animais mortos e episódios estranhos e inexplicáveis.

A parte final do romance retoma o tom introspectivo do começo, com o narrador doente sendo cuidado pela sua mãe e seus irmãos, assistindo televisão em casa e aguardando a recuperação do pai, que milagrosamente sobrevive e recebe alta do hospital.

O fato é que a forma como o romance se organiza realmente insere o crime em um tipo de investigação jornalística em seu centro, mas é como se ela fosse descarnada, com a maior parte dos artifícios de uma narrativa policial, como o clímax, em que se revela ou se descobre quem é o assassino, sendo eliminados ou diluídos em meio a convenções do ensaísmo, do testemunho e da autobiografia. No Epílogo, o autor esclarece alguns de seus procedimentos e fornece até mesmo um link para um texto de seu pai, que tenta esclarecer como alguns fatos se deram. A mistura de memória, jornalismo e ficção porém é o que dá ao livro sua constituição mais vigorosa e a tentativa de desafiar as regras de gênero que a obra pretende desafiar, em um jogo perigoso no qual essas convenções necessariamente acabam sendo utilizadas. Fica então uma reflexão sobre a própria dificuldade de narrar o passado e de entender os fracassos acumulados por gerações, a continuidade de violências. Essa empreitada do narrador dialoga também com as ambições literárias de seu pai, que também quis um dia escrever um romance e que nunca o concluiu. Um romance que também escaparia, na opinião do narrador, dos sistemas e convenções de gênero:

Uma coisa estava clara: o romance que meu pai teria escrito não seria um romance alegórico nem uma ficção doméstica nem um romance de aventuras ou de amor, não seria uma alegoria nem uma balada nem um romance de formação, tampouco um romance policial nem uma fábula nem um conto de fadas nem uma ficção histórica, não seria um romance cômico nem épico nem de fantasia, tampouco um romance gótico ou industrial; certamente não seria um romance naturalista ou de ideias ou pós-moderno nem um folhetim ou romance realista ao estilo do século XIX e, é claro, tampouco seria uma parábola ou uma obra de ficção científica, de suspense ou um romance social nem um livro de cavalaria ou um romance em versos; para falar a verdade, seria melhor que também não fosse um romance de mistério ou de terror, ainda que causasse medo e pena (Pron, 2018, 108-109).

Essa listagem termina se apresentando como um tipo de exigência impossível, visto que quase todos os gêneros e formas literárias convencionais parecem excluídos. O que resta? Era próprio das vanguardas literárias e dos modernismos buscar construir livros ou formas literárias que desafiassem todas as regras, que escapassem da rigidez das determinações e dos imperativos da tradição. É como se o narrador, ao resgatar esse gesto do pai, estabelecesse com ele e sua geração uma forma de se conectar, fazendo com que através da literatura uma ponte, ainda que muito precária, se estabelecesse. É a própria literatura a chave para essa conexão com a memória coletiva e o mundo, mas também, a nível individual, com sua família e seu pai. Essa busca por uma fórmula literária impossível é o que o romance tenta estabelecer, com seus capítulos que são como peças faltantes em um enorme quebra-cabeça.

Considerações finais

Dissemos que o romance fazia a opção por uma postura ética e política, se insere na tradição de romances como *Operação Massacre* e *Quem matou Rosendo*, de Rodolfo Walsh, através de uma estratégia que se valia de recursos modernistas, como a fragmentação e a inserção de fontes, principalmente jornais, dentro da narrativa. No livro *Por un relato futuro*, um diálogo entre os escritores argentinos Ricardo Piglia e Juan José Saer, o primeiro diz o seguinte sobre a prosa de Walsh:

Si Arlt y Borges plantean y resuelven a su manera ciertas tensiones entre literatura y política, me parece que Walsh resuelve y liquida la teoría del compromiso sartreano, la teoría del realismo social y el tipo de literatura que viene convocada por esa teoría. La resuelve y la liquida porque, frente a la posición del realismo, él va al testimonio y al documento, borrando así la noción de representación. Walsh está para nosotros ligado a una tradición que había comenzado con la vanguardia soviética de los años veinte, sobre todo en la experiencia de la literatura fakta. Ósip Brik, Tretyakov, Shklovski y un grupo de escritores ligados a la revista LEF habían comenzado a polemizar con el realismo y la idea de representación, y proponían ir a buscar los hechos tal cual habían sucedido a través de una investigación, y hacer circular esos hechos como un documento por zonas ajenas a la circulación del libro como tal. La práctica política y la práctica de escritura de Walsh liquidaron el debate de los años cincuenta y sesenta en torno a la posición del escritor comprometido moralmente con los problemas sociales, que escribía novelas en las que esos compromisos se veían reflejados en distintos personajes que tenían entre sí un debate. [...] El escritor no sólo miraba a la sociedad y escribía sus novelas para intervenir en ella, sino que avanzaba en una línea que llevaba incluso, como en el caso de Walsh, al abandono de la literatura (Piglia; Saer, *Por un relato futuro*, Epub).

Apresentamos e sustentamos a hipótese de que Pron continua, talvez de forma menos radicalizada, essa tradição de Walsh, ao também desafiar a noção de representação e buscando fatos e documentos para colocá-los em circulação dentro de outras zonas literárias, como forma de lidar com a contradição narrativa de construir ou não uma história investigativa, ceder ou não a formas convencionais de gêneros como a história de detetive. É o que faz aqui com as notícias da morte dos irmãos Burdisso, um fato real que se torna inserido dentro de uma narrativa de ficção, turvando as fronteiras discursivas.

Inserindo-se na trilha de Walsh, Pron constrói um romance armado para fugir da contradição que o narrador enuncia já no começo do livro, a de não ceder às convenções. É claro que essa fuga é precária, e nunca podemos dizer se ela é inteiramente bem sucedida ou não, já que o narrador está sempre jogando com essas formas e gêneros.

Coelho defende que Pron efetua um pastiche de romance policial (Coelho, 2020, p.146). Posição interessante, mas preferimos aqui adotar a ideia de que o romance cancela a forma policial, realiza uma suspensão ou suprassunção, no sentido de que há uma superação ou cancelamento dialético da forma que ainda assim conserva alguns de seus elementos; afinal, há ainda certa

dose de suspense na descoberta paulatina da causa da morte de Burdisso, ainda que ela apareça de modo anti-climático; ainda há uma investigação acontecendo, mesmo que a partir de recortes de jornais e pedaços de notícias. Os elementos do romance policial aparecem então reconfigurados, dando ensejo a uma nova forma que se mistura à elementos autoficcionais, bem como de narrativas de testemunho e de romance político/social.

Diríamos então que com seu romance Patricio Pron efetua uma ação de deslocamento, fenômeno que Slavoj Žižek define como a mudança de um elemento que é arrancado de seu contexto de origem e colocado em um novo cenário, onde ele se subordina e é regulado por uma lógica diferente (Žižek, 2022, p.270). A forma do romance investigativo de Walsh é transplantada e adaptada pro Pron, dotando-a de um novo sentido em um cenário neoliberal e pós-ditatorial, onde emergem possibilidades novas que não existiam antes, que é a exploração da intimidade familiar e da própria subjetividade do narrador, características que surgem agora como efeito dessa operação de deslocamento.

Com isso, é possível dizer que a conclusão à nossa hipótese é a de que, armado a partir de uma contradição que o próprio narrador faz questão de explicitar, a saber, a de construir uma narrativa que escape aos sistemas de gênero, ao mesmo tempo em que sua missão é como a de um detetive, ou a de alguém que monta um quebra-cabeça, o romance termina por se constituir como uma narrativa que se conecta com a memória argentina a partir de uma demanda ética e por justiça, que inclusive extrapola a ditadura dos anos 1970 e fornece uma hipótese de interpretação sobre a sociedade argentina contemporânea.

Vimos como o crime que Chacho Pron, o pai do narrador, busca investigar é uma narrativa de assassinato, a morte de um pobre trabalhador. Essa morte deixa um gosto amargo no relato, evidenciando como a violência ainda faz parte do cotidiano argentino, atingindo sobretudo as suas camadas mais baixas. A morte é ocasionada por um motivo banal, a pura ambição e busca por dinheiro fácil, extraído de um pobre trabalhador. A atomização social, a luta de todos contra todos que é própria do capitalismo tardio, ou do neoliberalismo, é assim explicitada. Mostrando que a sociedade está muito longe da igualdade almejada pelos peronistas e socialistas dos anos 1970. O romance então faz, a seu modo enviesado, um chamado à justiça e à ética, mas não de modo direto e militante. Mas esse comprometimento, assim como o desejo por uma forma que ultrapasse as convenções, é a forma que o romance encontra para conectar as gerações argentinas, sendo portanto então duas as conexões: a estética, através de um romance que desafia as formas convencionais e dialoga com a tradição de Walsh, representante, na esquematização de Piglia, de uma das três vanguardas argentinas; a política, através de um debate ético que a própria forma encarna. Mas separar a estética e a política nesses dois momentos é um exercício um tanto quanto dogmático, melhor seria enxergar como a própria forma do romance faz com que as duas coisas se apresentem de modo imbricado.

Referências

- Coelho, Lilian Reichert. *Quando os mortos convocam os vivos: a memória como compromisso ético*. Revista Letras Raras, Campina Grande, v. 9, n. 2, p. 136-160, jun. 2020.
- Figueiredo, Eurídice. *Autoficção e o romance contemporâneo*. ALEA. Rio de Janeiro. vol. 22/3.p. 232-246,| set-dez. 2020.
- Fuks, Júlian. *A resistência*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- Jameson, Fredric. *O Inconsciente Político*. A narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.
- Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Piglia, Ricardo. *Por un relato futuro: Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Pron, Patricio. *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*. São Paulo: Todavia, 2018.
- Sarlo, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- Walsh, Rodolfo. *Operação Massacre*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- Zambra, Alejandro. *Formas de Voltar para casa*. São Paulo: Tusquets, 2019.
- Žižek, Slavoj. Response to Zalloua. In: Finkelde, Dominik. McGowan, Todd (Orgs.). *Zizek Responds!*. Londres: Bloomsbury, 2022. p.269-275.

Wibsson Ribeiro Lopes

Graduação em História pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Mestrado em História Política pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Doutorando em Teoria e História Literária pelo IEL/UNICAMP, atualmente estudando a obra do Teórico Fredric Jameson, especialmente seus escritos sobre cinema presente em livros como *Signatures of Visible, Geopolitical Aesthetics e Postmodernism*.

Recebido em 20/06/2023.

Aceito em 30/09/2023.