

## ***Sob os pés, meu corpo inteiro, de Marcia Tiburi: uma reflexão sobre distopias passadas, presentes e futuras***

---

Jade Bueno Arbo

(Universidade Federal de Pelotas, Brasil)<sup>1</sup>

**Resumo:** *Sob os pés, meu corpo inteiro*, de Marcia Tiburi, é um romance que se passa em uma São Paulo de um futuro indeterminado. Nesse futuro distópico, o presente autoral se torna passado, se torna história, possibilitando sua análise através desse deslocamento temporal. No entanto, ao mesmo tempo em que esse futuro se afasta do presente trazendo a chuva ácida que, por enquanto, ainda não é realidade da terra da garoa, a familiaridade das ruas pintadas de cinza aproxima esse futuro imaginado do nosso presente e do nosso passado. Um jogo de aproximação e distanciamento, de familiaridade e estranhamento, não apenas permeia esta narrativa, mas constitui sua estrutura e fornece o enquadramento para o seu conteúdo político. Assim, este trabalho tem como objetivo compreender a forma como os binômios futuro-presente e familiaridade-estranhamento são articulados no decorrer do romance e os efeitos dessa articulação. Para isso, discutiremos os paralelos entre o presente da narrativa e o presente autoral, a maneira como as cicatrizes da ditadura civil-militar brasileira se mostram em ambos os momentos, contextualizaremos o romance de Tiburi em uma tradição de literatura acerca da ditadura, e nos utilizaremos da chave de leitura da distopia para acessar a reflexão que esta obra apresenta sobre o passado-presente-futuro brasileiro, nossa experiência histórica e nosso presente político.

**Palavras-chave:** Distopia, Ditadura, Literatura brasileira.

**Abstract:** *Sob os pés, meu corpo inteiro*, by Marcia Tiburi, is a novel that is set in a São Paulo placed in an indeterminate future. In this dystopian future, the authorial present becomes past, becomes history, enabling its analysis through a temporal displacement. However, while this future distances itself from the present by the acid rain that, for now, is not yet reality in the city that is known as “the land of drizzle”, the familiarity of the walls covered in gray paint brings this imagined future closer to our present and our past. A game of approximation and distancing, of familiarity and estrangement, not only permeates this narrative, but constitutes its structure and provides the framing for its political content. Thus, this paper seeks to understand how future-present and familiarity-estrangement are articulated in the course of the novel, as well as its effects. To achieve this, we will trace parallels between the present narrative and the authorial present, we will look at the way in which the scars of the Brazilian civil-military dictator-

---

1. Bacharela em Letras, mestra em Filosofia e doutoranda em Literatura, Cultura e Tradução pela Universidade Federal de Pelotas.

ship are shown in both moments, we will contextualize Tiburi's novel in a tradition of literature about the Brazilian dictatorship, and we will use dystopia as a way to access the reflexive content of this novel in regards to Brazilian's past-present-future, our historical experience and our political present.

**Keywords:** Dystopia, Dictatorship, Brazilian literature.

*Recibido:* 1º de abril. *Aceptado:* 18 de mayo.

A escritora e filósofa Marcia Tiburi inicia seu romance *Sob os pés, meu corpo inteiro*, publicado em 2018, com um trajeto. Lúcia percorre a cidade até o cemitério, onde encontrará a própria lápide. Nesse percurso, vemos pelos olhos de Lúcia o que chama de “corpo morto de São Paulo”, a “megalópole gangrenada”, em toda a sua perturbadora familiaridade. A cidade é construída, no entanto, através de imagens distorcidas que colocam em dúvida sua temporalidade.

A terra da garoa tornou-se a terra da chuva ácida quando a irônica sorte de chover se faz presente. Depois de tanto tempo sem chuva, os muros se confundem com a atmosfera em uma veladura que perdeu toda a cor. A terra seca nos canteiros mortos nos parques, nas avenidas e no que eram os jardins das casas ainda guarda os troncos das árvores e dos arbustos como facas enfiadas na carne. A parte morta do corpo do planeta, eu penso. Um psicopata atravessa a cidade pintando os muros de cinza e atormenta a população de rua. Há muito tempo as últimas folhas de árvores foram varridas do chão, os galhos foram usados pelas populações de rua para fazer fogo de dia ou à noite. Não há vestígios de natureza nesse deserto, senão nas árvores mais antigas que ainda conseguem buscar água no fundo da terra. Quem ainda ousa andar sozinho, a pé ou de bicicleta, sabe dos riscos de perambular por aí. (Tiburi 16-17).

Enquanto certamente vemos os traços da São Paulo de hoje, não podemos afirmar ao certo a localização temporal dessa imagem. Enquanto o aspecto acinzentado, a expansão urbana desenfreada que engole os vestígios de natureza da urbe, a poluição e os muros pintados de cinza nos sejam extremamente familiares, existe na descrição que Tiburi faz de São Paulo através dos olhos de Lúcia, nossa personagem narradora, um aspecto de exagero que extrapola essas características da cidade. Enquanto a falta de vegetação em áreas urbanas já nos salta aos olhos no presente, aqui temos uma São Paulo sem vegetação alguma, sem jardins, sem árvores, sem vida, onde a garoa é substituída pela chuva ácida.

O jogo de aproximação e distanciamento, de familiaridade e estranhamento, não apenas permeia *Sob os pés*, mas constitui sua estrutura narrativa e fornece o enquadramento para o seu conteúdo político. Ao longo deste artigo, discutiremos a forma como

os binômios futuro-presente e familiaridade-estranhamento são articulados no decorrer do romance através do método da distopia, possibilitando uma reflexão sobre o passado-presente-futuro brasileiro, sobre nossa experiência histórica e nosso presente político.

### **Presente(s): familiaridade e estranhamento**

Os muros cobertos de cinza retornaram ao imaginário brasileiro com a Prefeitura de João Dória em 2017. Conforme reportou Alessi, o à época novo prefeito “declarou guerra contra pichadores, grafiteiros e artistas de rua” (n/p). Vestiu-se, ele mesmo, com roupas de funcionários da limpeza municipal e cobriu pichações e grafites da cidade com tinta cinza. O psicopata que atravessa a cidade pintando os muros e atormentando a população de rua tem aqui o que pode ser considerado uma equivalência direta na realidade, mas, ao mesmo tempo, remete a uma tradição de silenciamento cinzento que permeia a história brasileira e manifesta-se no antagonismo entre o pixo como ocupação e a pintura como higienização urbana.

Esses eventos de 2017 fizeram ressurgir a discussão em torno da história do pixo como arte e como resistência no Brasil. Em reportagem do mesmo ano, Velleda conversa com o grafiteiro e pichador Link Roots, que relembra que a pichação surgiu durante a ditadura como forma de protesto, tendo em si uma natureza subversiva e contestadora. As palavras de Roots são registradas por Velleda: “Você pode rodar o planeta e vai ver que grafite é mundial, enquanto a pichação é um estilo próprio do Brasil, principalmente em São Paulo” (n/p). De fato, é significativo que o primeiro registro do que entendemos como “pichação” no Brasil, segundo um dos principais acervos online sobre a história da ditadura no Brasil, o site “Memórias da Ditadura”, seja o emblemático pixo “Abaixo a Ditadura”.<sup>2</sup> A repercussão da pichação de 1968, feita durante a ditadura civil-militar no Brasil, funda uma *street art* brasileira permeada pelas inscrições simples e frases curtas para que fosse possível escapar com rapidez da repressão policial. Assim, a pichação se estabelece como forma de resistência política cujo papel é justamente marcar a existência da resistência: um lembrete àqueles que passam de que não estão sozinhos.

O ato de cobrir tais palavras se configura em uma repressão estatal da dissidência, mas não apenas isso: é um rompimento dos laços sociais que se formam a partir da comunicação da dissidência. A perda do pixo coberto representada por Tiburi ao estabelecer o pano de fundo cinzento de sua narrativa faz ecoar um outro lamento da produção cultural brasileira, na composição e voz de Marisa Monte:

---

2. O registro da pichação foi primeiramente veiculada no jornal Manchete, e posteriormente publicada no livro “1968: a paixão de uma utopia” (1988) de Daniel Aarão Reis. A pichação não tem autor identificado.

Apagaram tudo  
Pintaram tudo de cinza  
A palavra no muro ficou coberta de tinta

Apagaram tudo  
Pintaram tudo de cinza  
Só ficou no muro tristeza e tinta fresca

Nós que passamos apressados  
Pelas ruas da cidade  
Merecemos ler as letras e as palavras de gentileza. (Monte)

Embora tenha sido lançada em 2000, a canção de Monte tornou-se trilha-somadora do apagamento simbólico da voz das ruas de São Paulo 17 anos depois. Essa recuperação da composição também recuperou a memória de outro ocorrido semelhante em outra grande metrópole brasileira. Em reportagem de 2017, a *Revista Fórum* relata:

A canção “Gentileza”, de Marisa Monte, ganhou, no último final de semana, várias postagens nas redes desencadeadas pela ação fascista do prefeito de João Dória, que mandou apagar os grafites da Avenida 23 de Maio. A canção se refere aos grafites do Profeta Gentileza, figura lendária da cidade do Rio de Janeiro, que distribuía flores pelas ruas e que, a partir de 1980, escolheu 56 pilastras do viaduto da Avenida Brasil, que vai do Cemitério do Caju até o Terminal Rodoviário do Rio de Janeiro, numa extensão de aproximadamente 1,5 km. Ele encheu as pilastras do viaduto com inscrições em verde-amarelo propondo sua crítica do mundo e sua alternativa ao mal-estar da civilização. As obras de Gentileza foram apagadas na década de 90, fato que gerou a canção de Marisa Monte. A reação foi tamanha que as obras foram restauradas e, até hoje, fazem parte do patrimônio da cidade do Rio de Janeiro. (“Canção ‘Gentileza’, de Marisa Monte, é Relembrada Por Ações Fascistas de Doria”)

Vemos, assim, que o acinzentamento como forma de silenciamento nos é familiar. No entanto, o que nos é apresentado no romance de Tiburi é uma familiaridade estranha: não é o presente, mas poderia ser; o silenciamento da voz dos muros é alegorizado e extrapolado na São Paulo distópica que Tiburi nos apresenta.

O antagonismo entre higienização e poluição que permeia a experiência brasileira também está presente na *mise-en-scène* de *Sob os pés*: a caminhada de Lúcia passa pelo shopping de Higienópolis e evidencia o caráter de extrapolação e “absurdização” do presente do cenário sendo construído diante dos nossos olhos:

O shopping Higienópolis, ocupado por pessoas que antes moravam nas ruas, inclusive crianças, mantém uma loja do Starbucks no térreo como se nada de diferente tivesse acontecido. A elegância cafona das lojas deu lugar a acampamentos. As paredes estão pichadas, as escadas rolantes, paradas. Dos banheiros, um cheiro de esgoto insuportável. Tapo o nariz enquanto compro uma garrafa de água por um preço bem mais alto do que a intensidade da minha sede. Os guardas do

café que impedem a invasão dos famintos têm metralhadoras às mãos e permitem a entrada de quem está, segundo as regras que eu desconheço, adequadamente vestido. (Tiburi 10)

A plausibilidade e, novamente, a familiaridade da imagem de uma loja Starbucks em meio a um shopping, bem como da presença de guardas que julgam quem pode ou não estar em um lugar por regras arbitrárias de vestuário –imbricadas em questões de classe e raça– é perturbada pelo local transformado do shopping de Higienópolis: um templo ao capitalismo tomado por elementos indesejados, não pertencentes.

Tal cena também encontra paralelo na experiência brasileira da desigualdade social de forma mais ampla, mas mais especificamente em um evento específico da história de São Paulo: A manchete da reportagem de Cimino para a Folha de São Paulo relata que “moradores de Higienópolis se mobilizam contra estação de metrô”. Entre os motivos, estaria a “preocupação de que a obra aumente o fluxo de pessoas na região ‘especialmente em dias de jogos e shows’ e de ‘ocorrências indesejáveis’” (Cimino, grifos meus). Na mesma matéria, um morador do bairro relata: “Isso vai acabar com a tradição do bairro. Você já viu o tipo de gente que fica ao redor das estações do metrô? Drogados, mendigos, *uma gente diferenciada...*” (Cimino, grifos meus).

O shopping de Higienópolis pelo qual Lúcia passa tornou-se, em *Sob os pés*, o pesadelo dos moradores daquele bairro no ano de 2010: “ocorrências indesejáveis”, “uma gente diferenciada” ocupando aquele lugar. Salta aos olhos, no entanto, um outro pesadelo: a Starbucks, que para os antigos moradores de Higienópolis poderia representar um oásis de civilização, tem seus produtos protegidos por homens armados enquanto o resto da população passa sede e fome. Naquele ambiente, perspectivas entram em contraste e em choque. Discernir entre o que é pesadelo e o que é sonho, neste cenário, depende da perspectiva, da posição daquele que observa.

A São Paulo destruída é, ao mesmo tempo, distante e familiar, presente e futura. Essa confusão temporal nos leva a questionar em qual momento estamos quando seguimos Lúcia em seu caminho em direção ao cemitério, através da cidade cinza que descreve com tanta apatia. Se a São Paulo do romance não é uma São Paulo reconhecivelmente contemporânea, que São Paulo é essa? E qual é o efeito desse distanciamento e aproximação da experiência brasileira representada, nesse momento, pela cidade futura sob os pés de Lúcia? Para além dessas problematizações, uma outra camada é adicionada a essa relação presente-futuro brasileiro na obra: o passado.

### **Passado(s): literatura, voz e silenciamento**

O trajeto que inicia o livro termina no cemitério: no fim último de toda vida, no único futuro que certamente todos partilhamos. Lúcia encontra na lápide a inscrição: “Alice de Souza, nascida em 3/12/1953, falecida em 6/4/1972”, um nome que outrora fora seu. Ali, Alice, agora Lúcia, encontra Betina, que procura o túmulo de sua tia. “Muita gente conseguiu fugir, como foi o caso de minha mãe, mas não de Alice. Ela morreu na tortura” (Tiburi 14), diz Betina, sem saber que os olhos que a encaram atônitos são os de sua tia Alice, e sob seus pés jaz não Alice, mas o corpo de sua mãe, Adriana.

Como vimos na seção anterior, ao situar o leitor no universo de um possível futuro distópico paulistano, Tiburi estabelece uma relação constante entre o presente da narrativa (futuro possível do leitor) e o presente autoral (o ano de 2018 mais especificamente, e o Brasil contemporâneo de forma mais abrangente). No entanto, à medida que o leitor avança na narrativa, outra camada temporal se apresenta: o passado autoral, a grande ferida ainda aberta na história brasileira: a ditadura civil-militar, que se estabeleceu entre 1964 e 1981.

Aos poucos, quando nos é permitida a entrada no universo interno da narradora Lúcia/Alice e o acesso a suas memórias fragmentadas, descobrimos que ela foi presa e torturada durante a ditadura, confundida com sua irmã ativista, Adriana, mãe de Betina. O presente da narrativa se mistura com o passado, em um vai e vem difuso onde o passado faz parte do presente e o presente carrega o “peso de chumbo” do passado.

Sou acordada por homens estranhos todas as manhãs desde aquela época. São funcionários que têm a tarefa de nos conduzir até a sala onde acontecerão os interrogatórios, mostram o rosto sem medo, rostos turvos como vejo até hoje quando tiro os óculos. Esses rostos se misturam na minha memória. Me avisam em coro que a minha história não me pertence. Que nunca saberei onde estou e aonde devo ir. (Tiburi 94)

Como leitores, partilhamos da confusão de Lúcia ao não conseguirmos nos localizar quando as memórias interrompem, intrusivas, o presente da narrativa. Ao mesmo tempo, vamos percebendo, com esse exercício confuso de preencher as lacunas entre as memórias de Lúcia/Alice e o presente narrado, que o passado da narrativa é, também, o passado do leitor brasileiro mais especificamente –e, de forma mais abrangente, o passado partilhado por todos os latinoamericanos em maior e menor grau, guardadas as suas especificidades.

Considerando a data da morte de Adriana, marcada como Alice em sua lápide, sabemos que as memórias de Lúcia/Alice descrevem os eventos antes, durante e posteriores aos chamados “anos de chumbo” da ditadura, tendo o Governo Médici (1969-1974) como seu grande marco temporal. Essas memórias, cheias de lacunas, encontram seu paralelo nesse período da ditadura que é o mais envolto em contradições, contrastes e silêncios.

O estudo da historiadora Janaína Martins Cordeiro destaca tais aspectos desse período. Foi o melhor dos tempos: a era do chamado milagre econômico brasileiro, na qual o Brasil se colocava como o país do futuro, trazendo grande desenvolvimento para a classe média e com ampla adesão da sociedade civil ao seu governo. Foi o pior dos tempos: a época da ditadura escancarada e do emprego da oficializada pelo Ato Institucional nº 5 no ano anterior ao início do Governo Médici. Em meio ao crescimento econômico que mudava as paisagens do Brasil, a partir do AI-5:

o presidente da República poderia (como de fato o fez) decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras de Vereadores (Art. 2.o); suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de dez anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais (Art. 4.o); suspender as garantias constitucionais ou legais de: vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade (Art. 6.o); suspender a garantia de *habeas corpus*, nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular (Art. 10). (Condato 17)

Esse é o momento ao qual Cordeiro se refere como “o golpe dentro do golpe” (93), e esse é o cenário de contraste entre o espírito otimista sobre o país e imagens sombrias de repressão. A historiadora, no entanto, alerta para o fato de que se faz necessário pensar sobre esse período para além dos binarismos simplificadores: esse período não pode ser visto como anos de ouro ou anos de chumbo. “Foram, muitas vezes, os dois ao mesmo tempo, ou ainda: se foram um e outro, é preciso perceber que há um enorme espaço entre quem os viveu como *anos de outro* e quem os viveu como *anos de chumbo*” (92). Novamente, se o cenário é sonho ou pesadelo, é uma questão de perspectiva, e a memória desses anos como uma coisa ou outra –a consolidação desse momento, hoje, como um momento de retrocesso dos direitos humanos ao invés de como um momento de progresso econômico– é um processo complexo de vozes e silenciamentos.

Se hoje as memórias intrusivas de Lúcia/Alice nos trazem à tona imagens familiares dos anos de chumbo –os interrogatórios, a tortura, os porões– isso se dá, em grande parte, pelos esforços da literatura sobre a ditadura, que, em seu embate constante contra a censura, realoca o imaginário social sobre esse período ao levar ao público leitor o conhecimento daquilo que acontecia por detrás das cortinas da censura.

A partir do recorte realizado por Paloma Vidal, vemos que a literatura assumiu, durante o período da ditadura, a função informativa à qual os meios de comunicação estavam impedidos. Como disse Martins Filho, “uma vez derrotada, a esquerda esforçou-se por vencer, na batalha das letras, aquilo que perdeu no embate das armas” (180). Assim, a partir principalmente de duas vias, a alegórica e a jornalística, permearam os anos 70 a narrativa que realizava a denúncia a partir da eliminação das ambiguidades: a denúncia da violência acontecia através da representação não ambígua dessa violência. A via alegórica se utilizaria do que chamamos de realismo mágico para a dramatização

dos eventos que desejam criticar, enquanto os romances-reportagem desficcionalizam o literário com o objetivo de revelar o real. De acordo Vidal, “o que se vê em muitos relatos de denúncia, tanto pela via jornalística como alegórica, é uma literatura de mão única, cujo objetivo maior é exercer uma função compensatória” (3), ou seja, revelar o que está oculto, dar ao leitor o acesso ao real. A consequência dessa abordagem é que ela abre a oportunidade para que se questionem os fatos, mas não a linguagem ou o leitor, “fazendo da primeira apenas um meio e do segundo um seguidor em potencial” (2).

Essa problemática permanece na tendência que é posteriormente delineada nos estudos da literatura de ditadura: o relato de cunho autobiográfico, que traz “um sujeito que dá voz à história através de suas experiências pessoais” (Vidal 4). Sobre o narrador autobiográfico, Vidal explicita:

O narrador autobiográfico centra seu relato nas experiências vividas por ele próprio em um período do passado que a distância temporal lhe permite abordar com olhar crítico, mas não coloca em questão a possibilidade de narrar tais experiências. Se, por um lado, a narrativa autobiográfica [...] consegue expor o caráter contraditório dos acontecimentos, por outro, evita o problema de como representar, nos limites da linguagem, uma experiência traumática. (Vidal 4).

A problemática da representação não é, ainda, ao final da década de 70, encarada em sua totalidade. Os limites da linguagem, do dizer sobre o trauma e dos limites desse dizer, não é central para essa literatura. O silenciamento e o dizer se tornam literais e imbricados: a censura silencia; a narrativa, por sua vez, fala e combate esse silenciamento.

Retornamos, aqui, ao trabalho de Cordeiro, cujo tema principal é o silenciamento sobre os anos de ouro no Brasil, sobre a negação em torno da adesão civil ao governo militar que fez da ditadura um regime *civil-militar*. A não problematização do narrar e do silenciar, de como e por que falamos ou silenciamos, impede-nos de olhar para as contradições dos *anos de ouro/anos de chumbo* que marca a história brasileira, impede-nos de questionar como e por que uma memória se consolida em detrimento de outra, e olhar para as formas como a consolidação da memória do governo Médici como *anos de chumbo* ao invés de *anos de ouro* acontece sobre as bases do “silêncio reconciliador em torno do apoio à ditadura” (94). A anistia, conforme aponta Cordeiro, gera um luto inacabado a partir de um desejo da população em geral de afastar-se de um lugar de apoio ao que aconteceu: “foram os *militares*, nunca nós” (95). Conforme elabora:

para expurgar o peso da culpa de ter vivido a ditadura, em especial os anos do *Milagre* como *anos de ouro*, enquanto os opositores eram perseguidos, para explicar o convívio –nem sempre conflituoso– durante 21 anos com o regime de exceção, para reconciliar-se consigo mesma, a sociedade escolheu o silêncio a respeito das relações complexas estabelecidas com o regime. (Cordeiro 96).

No momento em que compreendemos que um regime ditatorial não é capaz de sobreviver por mais de 20 anos sem uma forma significativa de adesão da população, percebemos que se faz necessário problematizar o que e como lembramos, sobre o que e como silenciemos, e a que preço consolidamos um consenso sobre o passado.

Pela via da literatura, Vidal cita o romance *Em liberdade*, de Silvano Santiago, como exemplo da literatura sobre a ditadura que não apenas problematiza os fatos, mas a linguagem, o leitor e as possibilidades de representação do passado. Nele, Santiago descreve um “mundo possível”: o do autor brasileiro Graciliano Ramos ao sair do cárcere. No romance, o autor torna-se também personagem, e teria recebido um hipotético diário de Graciliano Ramos, composto por reflexões do personagem Graciliano Ramos não apenas sobre a ditadura do Estado Novo, de Getúlio Vargas - a qual de fato encarcerou o verdadeiro Graciliano Ramos - como também sobre literatura, história, e diversos outros assuntos e eventos. Como descreve Vidal:

*Em liberdade* dissolve as fronteiras ficcionais e desestabiliza as certezas do leitor. Sabemos que se trata de uma “ficção de Silvano Santiago”, mas logo nos deparamos com uma nota do editor –o próprio Silvano– que nos descreve o caminho que o manuscrito de Graciliano Ramos percorreu até sua publicação. A narrativa mesma desdiz o autor destituindo-o de sua autoridade. O sentido do texto é desdobrável e se dissemina na leitura. (5-6)

O efeito dessa construção narrativa é o de demandar a participação do leitor, de fazê-lo usar não apenas a memória sobre os eventos da História brasileira, mas a reflexão sobre esses eventos e a forma como eles são contados. Santiago subverte a literatura de ditadura, convidando-a à contestação da linguagem e à desestabilização do leitor.

Tiburi, em *Sob os pés*, também busca essa desestabilização através das memórias intrusivas e desconexas da personagem-narradora, as quais nós, como leitores, montamos e preenchemos com o nosso conhecimento histórico, mas também com a nossa reflexão.

A memória de Lúcia/Alice que inicia esta seção prossegue da seguinte forma:

Continuo a perder minha história, a viver onde eu poderia não ser, a não esperar, a não dever, a não prestar, a não servir, a não poder. [...] Percebo que da vida o que pesa, o que conta, é o tempo e esse peso de chumbo que, adensando o ar, me põe em suspenso.

Perco, a cada dia, parte dessa história não vivida entre o cadáver abandonado no necrotério da história e uma imagem apagada que, no espelho em que me olho agora, me faz ser meu próprio fantasma. (Tiburi 94)

Nela, como em tantas outras passagens no decorrer do romance, engajamos também nosso *sentimento* histórico, nossa autoconcepção como agentes históricos, e somos obrigados a questionar de quantos silêncios é feita a nossa localização nessa história; o quanto de apagamento constitui a nossa realidade como coerente.

Localizar *Sob os pés, meu corpo inteiro* em uma tradição brasileira de literatura sobre a ditadura nos permite reconhecer de que forma Tiburi responde ao chamado do questionamento e da desestabilização após o consenso forçado da anistia. Presente, passado e História são temas apresentados pelo desafio de situar o cenário dessa narrativa, mas através da adição da camada do futuro à discussão da literatura de ditadura sobre a relação entre o presente e o passado, Tiburi abre espaço para a distopia como método de tratamento da temporalidade. Pensar *Sob os pés, meu corpo inteiro* como uma distopia abre caminhos, portanto, para compreender o que de diferente esse gênero oferece, quais questionamentos possibilita, e de que forma o seu tratamento da história lança luz à experiência histórica brasileira.

### **Futuro(s): distopia como método**

o governo do terceiro general-presidente [Médici] tratava de estabelecer as pontes entre o presente e o futuro, fazendo da “Revolução” [de 1964] a ponte entre os dois. Ao mesmo tempo, havia a necessidade de ligar o evento fundador desse novo tempo –a Revolução– ao passado, supostamente heróico, brasileiro. Assim, inventam-se as tradições [...] conjugando num mesmo movimento passado, presente e futuro. (Cordeiro 87)

Não seria um passo muito grande, a partir da descrição de Cordeiro da atitude do governo Médici com relação à História e à construção da tradição, chamar a ditadura civil-militar de um projeto utópico. A partir da definição de Claeys, vemos que:

O conceito de utopia, ao longo dos tempos, é uma variação de um presente ideal, de um passado ideal e de um futuro ideal, e da relação entre os três. Todos eles podem ser míticos ou imaginários, ou ter algum fundamento real na história. [...] Esteja nosso ideal no passado, no presente ou no futuro, o conceito de utopia muitas vezes tem alguma influência sobre como concebemos esse ideal. (8)

Antes de ser um gênero literário, portanto, “utopia” se configura em uma *abordagem* que olha para o passado, o presente e o futuro de forma a buscar e/ou conceber um ideal de existência. O desenvolvimento do pensamento utópico é dividido por Claeys em três estágios: os dois primeiros, denominados pelo teórico como “místico” e “religioso”, lidam com o além-vida e evidenciam a forma como estivemos, no decorrer da história humana, “enraizados em mundos que ultrapassam o domínio do ‘normal’ ou da consciência cotidiana” (8) de forma que as ideias de morte e do além, utopias em si mesmas, proveem uma fonte de significação para a vida.

Para prover maior continuidade a nossas breves vidas, imaginamos passados e futuros que se ajustam na narrativa do presente que consideramos mais confortável. Quando nossas vidas neste mundo se deterioram ou são ameaçadas, reagimos cultivando um sentido reforçado de harmonia familiar e identidade étnica, nacional, e/ou religiosa. Algo próximo do conceito de utopia, portanto, serviu historicamente –desde antes da publicação de *Utopia* (1516), famosa obra de Thomas

More– para equilibrar as discórdias privilegiando o coletivo, em geral tornando mais iguais a propriedade e as classes sociais. (Claeys 8)

Temos já aqui, nesses primeiros dois momentos do pensamento utópico, o dogma social que Claeys aponta como definidor dos propósitos utópicos: a igualdade, que tanto pode ser praticada de forma humana e solidária, trazendo um resultado positivo, possivelmente nos ensinando “o valor duradouro do amor, do respeito e do cultivo do indivíduo” (10), quanto pode ser abusada, levando a um igualitarismo extremo descrito por Claeys como “capaz de derramar sangue” (10). Uma terceira fase da utopia, definida por Claeys como institucional –ou constitucional– “tem menos relação com imaginá-la do que com criá-la” (10). Temos, assim, na construção da História do presente, do passado e do futuro durante a ditadura, um projeto utópico de terceiro tipo.

A descrição de Claeys do ideal utópico em *Utopia: a história de uma ideia* como sendo um espectro entre o que chama de uma “prática humana” e de “abuso”, ao invés de um valor ideal absoluto, pode ser relacionada à sua genealogia da distopia, em que define o distópico como um espectro de ansiedade “com relativa paz, amizade e ausência de medo de um lado, e a ansiedade, paranoia e alienação do outro” (Claeys, “Dystopia” 8). Vemos, assim, que a utopia contém em si mesma a sua antítese, uma resposta às suas construções de mundo, na forma da perspectiva: se determinado cenário é uma utopia ou uma distopia, dependerá de a quem, naquela sociedade, for direcionada essa pergunta.

Pensando, com Claeys em *Dystopia: a natural history* que utopia e distopia se configuram em um espectro, e que, por vezes, coexistem em um mesmo ambiente, considerando que as diversas manifestações utópicas no decorrer da história e ao redor do mundo “prometem bem-estar para alguns em detrimento de outros” (12), podemos olhar para o projeto utópico ditatorial civil-militar no Brasil como contendo essas mesmas contradições. Retomando Cordeiro: Há um enorme espaço entre quem viveu o período do governo Médici como *anos de outro* e quem os viveu como *anos de chumbo*.

Se utopia configura-se, para além de um gênero literário, como um método, seria possível também pensar a distopia como tal. Enquanto o primeiro constrói uma coerência entre passado, presente e um futuro ideal, o segundo torna visível as falhas, as discontinuidades, as contradições de tais projetos. Enquanto Médici teria voltado os olhos do Brasil para o futuro, Tiburi, situada neste futuro pós-anos 2000, que agora é seu presente, e lança um olhar para outro futuro, um futuro no qual sobrevivem as feridas da ditadura, impedidas de cicatrizar pelo silêncio.

Reconhecendo, assim, *Sob os pés* como um romance distópico, nos é possível olhar para uma das estratégias possibilitadas pela distopia, que Adam Stock denomina de *futuro-como-passado*. Mecanismo comum às distopias do século XX, o futu-

*ro-como-passado* se constitui na criação de um futuro como forma de transformar o espaço entre o presente do autor e esse futuro imaginado em História, ou seja, um exercício de pensamento que leva ao afastamento histórico do presente como forma de teorizá-lo como passado. Tal deslocamento nos permite fazer o que, de outra forma, fora da ficção, pareceria impossível: historicizar o presente, recontextualizar o presente, que aparece, na distopia como passado, de forma a vê-lo como parte do contínuo histórico, bem como especular sobre como teríamos chegado do presente do autor ao presente da narrativa (nosso futuro hipotético), o que exige que extrapolem as premissas da nossa forma de vida e organização social às suas consequências lógicas.

Stock descreve como esse espaço entre o presente autoral e o presente da narrativa é construído de forma a deixar lacunas que devem ser preenchidas pelo leitor, permitindo com que esse texto se torne mais do que um texto preditivo ou descritivo dos medos e ansiedades do presente autoral: esse jogo “demonstra que os medos culturais e ansiedades que o texto mapeia com relação ao futuro são resultados tanto do conhecido e do desconhecido no presente” (440). Tiburi, no entanto, vai além, e nos mostra que não apenas o conhecido e o desconhecido do presente nos é importante, mas o conhecido e o desconhecido do nosso passado, as lacunas da nossa memória coletiva, e o silêncio que possibilita o consenso.

Também fugindo do previsto por Stock como característica dos romances distópicos, Tiburi se utiliza do *futuro-como-passado* - e do afastamento histórico do presente que ele permite - para *contestar* esse afastamento, e a ilusão de *fim*, de conclusão que ele garante. A presença do passado a todo o momento no presente de Lúcia/Alice (“Sou acordada por homens estranhos todas as manhãs desde aquela época”), e a confusão da mesma sobre o seu presente e futuro (“Que nunca saberei onde estou e aonde devo ir”), tem o efeito não de nos afastar do presente para que possamos vê-lo com mais objetividade, mas sim nos coloca *dentro* do tempo. O passado não é passado para Alice, que ainda sente as marcas de sua história.

A relação, portanto, entre presente, futuro e História em *Sob os pés, meu corpo inteiro* nos leva a refletir sobre o passado do Brasil como não sendo, na verdade, passado; como não tendo tido de fato um fim. Nosso passado ditatorial e totalitário se faz sentir no presente, e a confusão sobre onde estamos e para onde vamos não é apenas especulativa, e sim real.

Da mesma forma, uma particularidade digna de nota do efeito de aproximação entre futuro distópico e passado ditatorial no romance de Tiburi salta aos olhos ao lermos a definição de Moylan de distopia:

A distopia narrativa é em grande parte produto dos medos do século XX. [...] Desde esse período, e no decorrer de sua história variada e mutante, essa máquina narrativa negativa tem produzido mapas cognitivos desafiadores da situação histórica através de sociedades imaginadas que são *ainda piores do que aquelas que estão do outro lado da porta dos autores e leitores*. (Moylan xi, grifos meus)

Para além do estranhamento, o jogo de aproximação e familiaridade que Tiburi traz em *Sob os pés* por meio da sobreposição entre passado e presente, entre o contexto ditatorial pós-golpe de 1964 e a São Paulo sem data, porém não muito distante temporal e tematicamente da São Paulo de 2018, faz-nos olhar para a nossa própria história com mais clareza: nenhuma distopia futura que Tiburi possa conjurar será mais sombria do que o nosso passado ou do que o nosso presente.

Entender ambos os momentos em justaposição através das memórias de Lúcia/Alice é sermos confrontados com o questionamento de qual exatamente é a distopia descrita por Tiburi: Seria a São Paulo ficcional, porém familiar? Seria o passado ditatorial que o Brasil carrega? Ou, em uma terceira opção, seria esta mesma, sob os nossos pés neste exato momento? A partir da proposta de Claeys para a definição de distopia como um espectro de ansiedade, todas as alternativas estão corretas em algum nível, dependendo de quem responder a pergunta.

Se as distopias tendem a decorrer da falência de ideais utópicos (Claeys “Dystopia”), *Sob os pés, meu corpo inteiro* nos leva a refletir, também, sobre as falências que nos levaram ao passado, ao presente do romance, e ao presente externo a ele, o presente do leitor. Lúcia, em certo momento, nos deixa uma pista: “O coração gangrenado do capitalismo pulsa. Estamos no meio de uma de suas feridas” (Tiburi 104).

## Bibliografia citada

Alessi, Gil. “A ‘MARÉ cinza’ de Doria toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas.” *El País*, 24 fev. 2017. [brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199\\_418307.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html)

“Canção ‘Gentileza’, de Marisa Monte, é Relembrada Por Ações Fascistas de Doria.” *Revista Fórum*. [revistaforum.com.br/cultura/2017/1/23/cano-gentileza-de-marisa-monte-relembrada-por-aes-fascistas-de-doria-18736.html](http://revistaforum.com.br/cultura/2017/1/23/cano-gentileza-de-marisa-monte-relembrada-por-aes-fascistas-de-doria-18736.html)

Claeys, Gregory. *Utopia: a história de uma ideia*. SESC SP, 2013.  
---. *Dystopia: a natural history*. Oxford University Press, 2017.

Cordeiro, Janaina Martins. “Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici.” *Estudos Históricos*, vol. 22, nº 43, 2009, pp. 85-104.

- Martins Filho, João Roberto. “A guerra da memória: a ditadura militar no depoimento de militantes e militares.” *Varia História*, nº 28, 2002.
- Monte, Marisa. *Gentileza*. Phonomotor Records/EMI, 2000.
- Moylan, Tom. *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Westview Press, 2000.
- “Pichação «Abaixo a ditadura».” *Memórias da ditadura*. 1968. [memoriasdaditadura.org.br/obras/pichacao-abaixo-ditadura-1968/](http://memoriasdaditadura.org.br/obras/pichacao-abaixo-ditadura-1968/)
- Stock, Adam. “The Future-as-Past in Dystopian Fiction.” *Poetics Today*, vol. 37, nº 3, 2016, pp. 415-442.
- Tiburi, Marcia. *Sob os pés, meu corpo inteiro*. Record, 2018.
- Velleda, Luciano. *Com origem na ditadura, pichação nasceu como forma de protesto*. [www.redebrasilatual.com.br/cultura/2017/01/com-origem-na-ditadura-pichacao-nasceu-como-forma-de-protesto/](http://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2017/01/com-origem-na-ditadura-pichacao-nasceu-como-forma-de-protesto/)
- Vidal, Paloma. “Literatura e ditadura: alguns recortes.” *Revista Escrita*, nº 5, 2003.