PRESO NO TORVELINHO DO PRESENTE: A FORMA NARRATIVA DO COLAPSO EM *O RISO DOS RATOS*, DE JOCA REINERS TERRON

TRAPPED IN THE MAELSTROM OF THE PRESENT: THE NARRATIVE FORM OF COLLAPSE IN *O RISO DOS RATOS* BY JOCA REINERS TERRON

Jade Bueno Arbo (UFPel)
jade.arbo@ufpel.edu.br
https://orcid.org/0000-0001-5726-6545

RESUMO: *As tragédias ambientais e sociais do presente desafiam a capacidade de narrar, deslocando os modos tradicionais de organizar a experiência no tempo e no espaço.* O Riso dos Ratos*, de Joca Reiners Terron, insere-se nesse contexto ao apresentar uma narrativa fragmentária que rompe com as formas convencionais de contar o mundo. A obra desestabiliza a estrutura aristotélica da linearidade e causalidade da ação, substituindo-a por um fluxo descontínuo no qual o protagonista é arrastado por tempos históricos sobrepostos, experimentando ciclos de violência e desamparo sem resolução. Essa fragmentação pode ser compreendida à luz de Jacques Rancière, para quem a ruptura com a lógica mimética permite reconfigurar a relação entre narrativa e realidade, organizando o sensível não pela verossimilhança, mas pela justaposição de percepções e afetos através de fragmentos do real. A partir disso, a teoria da bolsa de ficção de Ursula K. Le Guin oferece uma chave para ler* O Riso dos Ratos *como um conjunto de fragmentos que, reunidos, revelam uma paisagem em colapso. Buscamos demonstrar, portanto, que, ao desconstruir formas narrativas tradicionais, a obra reflete a experiência contemporânea do desastre: um mundo em que a necessidade de narrar confronta a incapacidade de dar ordem ao caos.*

PALAVRAS-CHAVE: *literatura brasileira contemporânea; Antropoceno; poética aristotélica; poética do sensível; fragmentação narrativa.*

ABSTRACT: *Environmental and social tragedies of the present challenge our capacity to narrate, displacing traditional ways of organizing experience in time and space.* O Riso dos Ratos*, by Joca Reiners Terron, is representative of this context by presenting a fragmentary narrative that breaks with conventional ways of narrating the world. Terron's novel destabilizes the Aristotelian structure of linearity and causality of action, replacing it with a*

discontinuous flow in which the protagonist is swept through overlapping historical times, experiencing cycles of violence and neglect without resolution. This fragmentation can be understood in light of Jacques Rancière, for whom the rupture with mimetic logic allows for a reconfiguration of the relationship between narrative and reality, organizing the sensible not through verisimilitude but through the juxtaposition of perceptions and affects via fragments of the real. From this perspective, Ursula K. Le Guin's carrier bag theory of fiction offers a key to reading O Riso dos Ratos *as a collection of fragments that, when assembled, reveal a collapsing landscape. Thus, this study argues that by deconstructing traditional narrative forms, the novel reflects the contemporary experience of disaster: a world in which the need to narrate clashes with the inability to derive order from chaos.*

KEYWORDS: *contemporary Brazilian literature; Anthropocene; Aristotelian poetics; reconfiguration of the Sensible; narrative fragmentation.*

1 Introdução

O Riso dos Ratos, de Joca Reiners Terron, inicia com uma promessa feita por seu herói à filha estuprada: mataria o estuprador como último ato de sua vida, caso tivesse alguma doença diagnosticada. Logo descobrimos que o herói e seu mundo estão ambos doentes, ambos em coma, e o nosso protagonista, como o rato que viu boiando em um "chinelo tipo ráider", à deriva nas ruas inundadas pela chuva, se encontrava firme em seu posto "como um comandante que se recusasse a abandonar o barco: o rato e ele, ambos aprisionados ao torvelinho do presente" (Terron, 2021, p. 12).

Terron, ao iniciar sua narrativa com a promessa que dá nome ao primeiro capítulo, vale-se da expectativa do leitor de que essa seja a força que guiará nosso herói, como uma flecha, atravessando a narrativa e os desafios que o interpelam até atingir o seu alvo final: o sujeito em questão que havia feito aquilo com sua filha. No entanto, ao avançarmos na narrativa, acompanhando nosso herói sem nome na medida em que é aprisionado pelo torvelinho de diferentes presentes, percebemos que essa não será uma história simples ou transparente. Não encontramos no protagonista de *O Riso dos Ratos* uma das mil faces do herói de Joseph Campbell, mas sim um herói sem face em uma jornada sem fim. Ao contrário, acompanhamos a jornada de um sujeito passivo, que caminha em direção à morte ao invés de na direção da glória, que busca vingança sem nunca de fato atingir seu alvo, que caminha por uma realidade que pouco a pouco, assim como seu próprio corpo adoentado e o corpo do mundo, se esfacela diante dos olhos do leitor e regride à barbárie.

Nesse sentido, a narrativa de Terron, construída em torvelinho, em uma espiral na qual as camadas do passado, presente e futuro estão sempre em contato, exige um ajuste de expectativas do leitor. Ao pedir que abandonemos, ao adentrarmos esta história, qualquer esperança de uma jornada tradicional, qualquer esperança de um tiro certeiro ao alvo, Terron torna saliente as próprias ilusões envolvidas não apenas no pacto literário, mas também no nosso próprio tratamento linear e causal da realidade em que vivemos.

Para compreendermos o realismo estranho de *O Riso dos Ratos* e a maneira pela qual sua narrativa solicita uma reavaliação da própria realidade à qual o gênero narrativo se conecta, é necessário que examinemos essa conexão entre o real e o imaginário na literatura. Buscaremos compreender, portanto, as regras as quais Terron rompe com sua história de vingança frustrada, declínio e decadência, e os efeitos de sentido desse rompimento.

Dessa forma, iniciaremos nossa análise com uma revisitação da mimese aristotélica, e buscaremos estabelecer uma contraposição entre um entendimento clássico de narrativa e duas perspectivas complementares: 1) o que nos mostra Jacques Rancière acerca da tensão entre o real e o inimaginável na literatura realista e 2) o que Ursula K. Le Guin nos aponta acerca da centralidade da narrativa do herói na cultura narrativa ocidental. Munidos das ferramentas que nos são fornecidas por Rancière e Le Guin, esperamos poder compreender as interconexões entre o real e o imaginário, e entre o presente, o futuro e o passado no torvelinho narrativo de *O Riso dos Ratos*.

2 O real, o verossímil e o estranho

A relação entre realidade e literatura é complexa e multifacetada. Aristóteles, em sua Poética, pensa na arte, em particular na poesia, como tendo um propósito fundamental de imitação da vida. Ao concentrar-se principalmente na tragédia, Aristóteles coloca o poeta como representando personagens, eventos e situações que, embora fictícios, possuem certa universalidade e exercem um apelo emocional sobre os afetos de seus expectadores.

Uma narrativa, seja histórica ou fictícia, é sempre contada. No entanto, a relação do poeta com a realidade difere-se da relação de um historiador com os eventos que narra. Como descrito por Aristóteles:

> […] não é função do poeta realizar um relato exato dos eventos, mas sim daquilo que poderia acontecer e que é possível dentro da probabilidade ou da necessidade. O historiador e o poeta não se diferenciam pelo fato de um usar prosa e o outro, versos.

DOI: 10.22456/2238-8915.146246

> […] A diferença está no fato de o primeiro relatar o que aconteceu realmente, enquanto o segundo, o que poderia ter acontecido (1451a36-1451b5).

A realidade contada pelo poeta é, assim, uma realidade hipotética. A representação da experiência humana no âmbito da tragédia se configura, nessa visão, como um jogo de exposição controlada àquele real supostamente partilhado por todos. Apoia-se na probabilidade e na necessidade, e não na fatualidade, daquilo que conta. Assim, o que se escuta ou se lê precisa parecer possível, e seus eventos precisam parecer causalmente relacionados uns aos outros. Aristóteles prossegue:

> Consequentemente, a poesia é mais filosófica e mais séria do que a história, pois a poesia se ocupa mais do universal, ao passo que a história se restringe ao particular. O *universal* é o que cabe a um certo tipo de pessoa dizer ou fazer em determinadas circunstâncias segundo o provável ou o necessário: esse é o objetivo da poesia, ainda que atribuindo nomes aos indivíduos (1451b5-1451b10).

É aquilo que é universal, portanto, objeto da boa poesia. Através do poeta, a partir de uma visão aristotélica, ganhamos acesso a verdades universalizáveis, como o tipo de ação que certo tipo de pessoa faria, ou a consequência lógica de certo tipo de ação ter sido tomada por certo tipo de pessoa.

A ação, executada por esses tipos, é central para uma criação mimética bem-sucedida, ou seja, para uma imitação plausível — verossímil — do real, afinal, "não é a imitação dos seres humanos, mas da ação e da vida, da felicidade e da infelicidade {a infelicidade também sendo resultado da atividade}, o fim sendo uma certa espécie de ação e não um estado qualitativo" (1450a16-19). Da mesma forma, "é a imitação da ação e é, sobretudo, em virtude da ação que ela representa os agentes" (1450b3-4). O que se imita, portanto, é a ação, e é através da ação que o pedaço do real contido em uma narrativa se mostra: seus personagens, seus temas, sua moral.

Essa imitação da ação também se organiza de forma específica para a manutenção da verossimilhança: é necessária à narrativa uma unidade da ação, ou seja, a obra precisa ter uma estrutura coesa, com um enredo centrado em torno de uma série de eventos interrelacionados que levam a um desfecho lógico, ocorrendo dentro de uma cronologia bem-delineada, funcionando como um todo — e, para Aristóteles, "Um todo é aquilo que possuí início, meio e fim". (1450b25). É forte, portanto, a exigência de uma sequência lógico-causal que carregue a ação de um ponto inicial a um ponto final de forma interrelacionada, garantindo a coesão desse todo formado pela narrativa. Ao comentar a estrutura utilizada por Homero em *Odisseia* e *Ilíada*, Aristóteles julga sua abordagem particularmente capaz na construção dessa unidade,

DOI: 10.22456/2238-8915.146246

pois Homero, ao invés de contar todas as ações da vida de seus heróis, organiza toda a sua narrativa gravitando em torno de uma única ação, resultando que "tal como nas demais artes imitativas, a imitação, nesse caso, seja una, focando um objeto único" (1430a31). Temos, portanto, para uma imitação competente da realidade pelo poeta, a necessidade, em primeiro lugar, da ação; em segundo, da ação ordenada de certa forma — início, meio e fim — e da seleção das ações em torno de uma única ação central, da qual todas as outras derivam e à qual todas estão, de alguma forma, relacionadas.

A partir do entendimento da mimese aristotélica como base importante para a compreensão das aproximações e distanciamentos entre literatura e realidade, é importante indagarmo-nos quanto ao seu fôlego para lidar com o tipo de relação difusa estabelecida por uma obra tão propositalmente visceral e confusa quanto a que é tema deste artigo. A narrativa construída por Terron parece violar cada um dos critérios de eficácia elencados por Aristóteles para fazer bem-sucedido o poeta: em primeiro lugar, Terron constrói uma narrativa centrada na inação, seja pela natureza do trabalho de seu personagem principal, que o condiciona à passividade, seja pela promessa de uma ação que nunca se concretiza — a vingança pelo ocorrido à filha — e em torno da qual nenhuma outra ação parece estar organizada, como veremos em mais detalhes a seguir. Da mesma forma, a narrativa não se estrutura como um todo fechado de início, meio e fim, em cujo fim encontra-se a consequência lógica da sequência de ações executadas pelo personagem. No entanto, apesar de suas "inadequações aristotélicas" e, talvez, por causa delas, *O Riso dos Ratos* ainda assim é capaz de exercer uma relação com o real; essa relação, no entanto, difere-se da unidade limpa e sem arestas proposta por Aristóteles, e é substituída por uma relação turva como as águas do esgoto e afiada como uma lança improvisada.

Isso ocorre pois *O Riso dos Ratos* é fruto de um tempo distinto que tanto permite quanto clama por uma organização distinta de sua narrativa, que reflita a relação distinta que estabelece com a realidade na qual é criada e a qual imita. Em seu ensaio "O Inimaginável", Rancière (2021) busca desvelar a maneira pela qual é possível traçar uma linha divisória entre o momento pré-realista e o momento realista na ficção, elucidando como o realismo estabelece relações distintas com o ato de narrar e a relação da realidade com aquilo que se narra. Sobre essa ruptura, Rancière descreve:

> É que precisamente a ficção, com suas situações, acontecimentos e personagens, tinha seu real próprio, bem distinto do outro. Podia-se sem contradições inventar e dizer que não se estava inventando. Mas chegou um momento na história da ficção em que

DOI: 10.22456/2238-8915.146246

> essa feliz conjunção dos contrários se tornou impraticável. Foi o momento dito realista. O que realismo significa não é a abdicação dos direitos da imaginação diante da realidade prosaica. É a perda das balizas que permitiam separar um real do outro, e também, portanto, tratar sua indistinção como um jogo. Inventar dizendo que não se inventa deixa de ser então um artifício de convenção. Torna-se uma contradição performativa (Rancière, 2021, p. 95).

O surgimento do realismo traz consigo, portanto, uma mudança significativa na maneira pela qual a literatura se relaciona com a realidade. Se antes, como nos explica Rancière, era possível inventar e negar fazê-lo com a certeza de que o caráter de invenção seria logo esquecido, um artifício da verossimilhança, o realismo desafia as fronteiras entre uma coisa e outra. De maneira contraintuitiva, o realismo, ao invés de enfocar puramente o retrato mundano da realidade, chama a atenção para a perda das fronteiras que antes permitiam distinguir claramente entre o real da ficção e o real da realidade.

O realismo, portanto, rompe com a mimese aristotélica na medida em que reconfigura o que se pode conceber como imaginação, pois "a imaginação como faculdade de inventar se tornou problemática" (Rancière, 2021, p. 96). Perde proeminência, nesse processo, o narrador onisciente, abrindo espaço para uma voz que é e não é o romancista, que descreve, ao mesmo tempo, a realidade da ficção e a realidade fora dela. O que surge é um narrador que pratica outro tipo de imaginação que não é nem a visão onisciente de lugar nenhum, nem a visão absolutamente particular da primeira pessoa: "um narrador que tira de cena a primeira pessoa, mas casa a própria respiração da frase com as percepções e afetos das personagens" (Rancière, 2021, p. 98). Nem personagem, nem Deus, esse narrador que, segundo Rancière (2021) surge com Flaubert, descreve um real permeado por outros. Tal forma de imaginar e contar difere-se, portanto, da mimese pré-realista: no realismo, encontramos uma "imaginação *verdadeira*", que se opõe à verossimilhança inventada. Como descreve Rancière:

> A imaginação verdadeira se opõe à verossimilhança inventada. Ela só se desdobra a partir de um núcleo de real: uma silhueta característica bem recortada numa luz franca; uma silhueta atraente, que carrega a virtualidade de uma história; uma silhueta silenciosa, que obriga o romancista a encontrar as palavras adequadas a dizer essa história. Para tanto é preciso uma única virtude específica, simpatia (Rancière, 2021, p. 99).

O núcleo da narrativa, em torno do qual todos os outros elementos se organizam, deixa de ser a ação, mas um núcleo do real, uma silhueta, como sombras na parede de uma caverna. Ao utilizar-se de Joseph Conrad como seu exemplo para o nascimento e consolidação dessa imaginação verdadeira, Rancière aponta para o fato de que a simpatia surge em sua imaginação como uma "noção que une intimamente uma ética e uma estética" (2021, p. 99).

Surge, aqui, uma nova possibilidade da partilha da realidade através da literatura: a verossimilhança é a manipulação do leitor para que se acredite que o que se lê é real; a imaginação verdadeira é aquela que, através de um fragmento do real, permite ao leitor um *sentir com*, uma partilha sensorial, que é tanto ética quanto estética: o belo é atingido na medida em que a obra se faz sentir, e promove um sentir partilhado do leitor em contato com aquele fragmento de realidade. Como descreve Rancière:

> […] esse poder imaginativo pertence unicamente àqueles que renunciam à posição de domínio e se submetem à lei de um "sentir com" quando não de um "sofrer com". Escrever a história contida numa silhueta, esse modo de proceder por imaginação e "simpatia" se opõe com toda exatidão a um outro modo de proceder muito em voga no tempo de Conrad, aquele que lê num rosto os signos de um estado patológico (Rancière, 2021, p. 99).

Aqui Rancière (2021) se refere às abordagens de Cesare Lombroso e Francis Galton, os quais buscavam identificar nos traços de um rosto os signos preditores de criminalidade e, assim, eliminá-los através da eugenia, higienizando a linhagem humana. À imaginação verdadeira de Conrad, como coloca Rancière (2021), interessa não a identificação objetiva e afastada de signos, mas a quimera: aquilo para o qual é difícil de olhar, o qual é difícil descrever, esquartejar e catalogar como em um estudo de anatomia.

Nosso herói em *O Riso dos Ratos* não possui rosto, não possui nome, seu lugar carrega silhuetas de um Brasil em decadência e em chamas, preso no torvelinho da história, girando em sentido anti-horário, contra o tempo. A mimese aristotélica é incapaz de imaginar o conteúdo dessa história; como veremos, será necessária uma lente rancieriana para vislumbrar os núcleos de realidade em torno dos quais o romance de Joca Terron se organiza, e a jornada percorrida por seu herói. Para tanto, precisamos de mais um elemento em nossa bolsa: uma forma de distinguir e descrever a maneira pela qual o herói e sua narrativa, com sua ação central e sua ordem, constrói-se a partir de uma tradição narrativa que privilegia a ação em detrimento de outros elementos; que privilegia o herói em detrimento de outro tipo de protagonismo, outro tipo de existência. Para isso, traremos Ursula K. Le Guin (2019) e sua teoria da bolsa de ficção.

O Riso dos Ratos se inicia com uma caça. Contendo essa promessa de ação central de seu protagonista, traz consigo também a promessa de uma estrutura centrada da resolução dessa ação, de forma linear, com a morte de seu alvo e a conquista de seu objetivo. Enquanto caça, possui o potencial de trazer consigo a "história do herói", como a chama Le Guin. Segundo a teórica e escritora, a história da caça vem sendo contada por muitos milênios. Ela ocupa nossa

imaginação, criando uma divisão imaginária entre caçadores e coletores, privilegiando os primeiros em detrimento dos segundos.

Embora o que mais tenha sido necessário à nossa sobrevivência por tanto tempo tenha sido a coleta, como observa Le Guin (2019), a caça sempre possuiu um potencial inequívoco de gerar histórias e de gerar um herói. Assim, como a escritora conta, antes que pudéssemos perceber e intervir, os contos que passamos a contar foram dominados por esse herói e sua caça; as histórias passaram a existir a serviço de façanhas que não eram de todos, mas dele.

Para nos contrapormos à narrativa do herói e sermos capazes de ler e contar outras histórias, Le Guin (2019) propõe que refaçamos o nosso instrumental teórico para pensarmos a narrativa, e em específico o romance, como um tipo de história fundamentalmente não heroica. Faz-se necessário lutar contra o domínio do herói sobre a narrativa, a qual declarou como o formato apropriado aquele de uma flecha ou uma lança, começando em um ponto e indo até outro, e atingindo o seu alvo — que cai morto.

A partir dessa necessidade de romper com uma ideia de romance que é, segundo Le Guin a percebe, uma ideia parcial que se faz passar pelo todo, ela declara:

> O romance é, fundamentalmente, um tipo de história não heroica. Claro, o Herói frequentemente tomou conta dele, sendo essa sua natureza autoritária e seu impulso incontrolável tomar tudo para si e comandar, enquanto emite decretos e leis severas para controlar seu impulso incontrolável de matá-lo. Assim, o Herói decretou, por meio de seus porta-vozes, os Legisladores, primeiro, que a forma apropriada da narrativa é a de uma flecha ou lança, começando aqui e indo diretamente até lá e PÁ! atingindo seu alvo (que cai morto); segundo, que a preocupação central da narrativa, incluindo o romance, é o conflito, e terceiro, que a história não tem valor se ele não estiver nela. Eu discordo de tudo isso. Eu chegaria a dizer que o formato natural, apropriado, de um romance pode ser o de um saco, uma bolsa. Um livro carrega palavras. Palavras carregam coisas. Elas trazem significados. Um romance é uma bolsa de remédios (um patuá), carregando coisas em uma relação particular e poderosa umas com as outras e conosco. […] Conflito, competição, estresse, sofrimento etc., dentro de uma narrativa concebida como uma bolsa/barriga/caixa/casa/trouxa de remédios, podem ser vistos como elementos necessários de um todo que não pode ele mesmo ser caracterizado nem como conflito ou harmonia, já que o seu propósito não é nem resolução, nem estagnação, mas um processo contínuo[1] (Le Guin, 2019, p. 34–35, tradução minha).

[1] No original: The novel is a fundamentally unheroic kind of story. Of course the Hero has frequently taken it over, that being his imperial nature and uncontrollable impulse, to take everything over and run it while making stern decrees and laws to control his uncontrollable impulse to kill it. So the Hero has decreed through his mouthpieces the Lawgivers, first, that the proper shape of the narrative is that of the arrow or spear, starting here and going straight there and THOK! hitting its mark (which drops dead); second, that the central concern of narrative, including the novel, is conflict, and third, that the story isn't any good if he isn't in it. I differ with all of this. I would go so far as to say that the natural, proper, fitting shape of the novel might be that of a sack, a bag. A book holds words. Words hold things. They bear meanings. A novel is a medicine bundle, holding things in a particular, powerful relation to one another and to us. (…) Conflict, competition, stress, struggle, etc., within the narrative conceived as carrier bag/belly/box/house/medicine bundle, may be seen as necessary elements of a whole which itself cannot be characterised either as conflict or as harmony, since its purpose is neither resolution nor stasis but

DOI: 10.22456/2238-8915.146246

Le Guin possibilita que pensemos o romance, portanto, como uma bolsa que carrega elementos e coloca-os em relações específicas uns com os outros. Tal concepção da narrativa como uma bolsa permite-nos expandir o fragmento de realidade de Rancière para concebermos um romance com diversos fragmentos de realidade, diversas silhuetas que, como as sombras na caverna, misturam-se umas às outras, criando novas formas e novos significados, a depender da posição do observador.

Dessa forma, a relação da ficção com a realidade se torna ainda mais difusa. Em uma visão aristotélica, o efeito de realidade era atingido pela coesão dos elementos de uma narrativa, pela sua organização hermética e ordenada em início, meio e fim, gravitando em torno de uma ação principal. Contrapondo-se ao paradigma aristotélico, Rancière permite-nos pensar em um tipo de imaginação diferente, não necessariamente verossímil, mas verdadeira: esta é uma imaginação que constrói uma narrativa não a partir de uma ação em torno da qual os elementos da história serão selecionados e organizados, mas sim a partir de um fragmento de realidade. Rancière observa, assim, que a ficção contemporânea dispensa o ordenamento aristotélico em prol de um estudo das quimeras, daquilo que não pode ser facilmente descrito a partir de signos claros. Por fim, Le Guin chama a atenção para o fato de que o ordenamento aristotélico, construído em torno do herói e de suas ações, jamais foi apto a abarcar todas as histórias possíveis, e sim serve para promover um tipo específico de narrar em detrimento de outros.

Como alternativa à "história que os caçadores de mamutes contaram sobre bater, enfiar, estuprar, matar, sobre o Herói"[2] (Le Guin, 2019, p. 33, tradução minha), ou seja, a muito difundida "história da morte", Le Guin nos diz procurar, com certa urgência, formas de contar histórias da vida. Busca, assim, na sua posição de escritora, a possibilidade de escrever outra realidade, capturar outros fragmentos e silhuetas e colocá-las em sua bolsa; ao mesmo tempo, como teórica, busca a capacidade de ler outras histórias como histórias da vida ao invés de histórias de morte. Nessas histórias, pode haver conflito, mas este não é central; nem mesmo sua resolução é o propósito de um romance — o narrar é um processo contínuo, e seu início, meio e fim bem-delineados são, como colocou Rancière (2021), contradições performativas. Com Le Guin, vislumbramos que nada começa sem que algo tenha vindo antes, e nada finda por completo.

---

continuing process.

[2] No original: "the story that mammoth hunters told about bashing, thrusting, raping, killing, about the Hero".

DOI: 10.22456/2238-8915.146246

Le Guin observa que aqueles mitos heroicos, hercúleos, prometeicos, carregam consigo uma contradição irreconciliável. Em suas palavras, "a ficção que incorpora esse mito será, e tem sido, triunfante (Homem conquista a terra, o espaço, alienígenas, a morte, o futuro) e trágico (apocalipse, holocausto ontem e hoje)"[3] (Le Guin, 2019, p. 36, tradução minha). No entanto, é possível que narrativas contemporâneas, as quais precisam lidar com a imbricação entre capitalismo, tecnologia, neoliberalismo, globalização e antropoceno, tudo na mesma bolsa, evitem a progressão linear da flecha do tempo. Para isso, se faz necessário o que chama de um "realismo estranho, mas é uma realidade estranha"[4] (Le Guin, 2019, p. 36, tradução minha).

Quando Le Guin fala sobre esse realismo estranho, capaz de tratar os elementos da modernidade e as criaturas filhas da Revolução Industrial e da ciência moderna, a autora atribui ao seu gênero de escolha, a ficção científica, como o realismo estranho capaz de lidar com a realidade estranha — difusa, linear, quimérica — que compartilhamos na contemporaneidade. No entanto, é sua intenção que a ficção científica seja entendida de forma menos restrita e mais flexível; acreditamos, portanto, que é possível nos aproximarmos da realidade estranha de *O Riso dos Ratos* através das lentes que encontramos na bolsa de Le Guin, carregando também as ferramentas fornecidas por Rancière. Esperamos, assim, evidenciar as maneiras pelas quais a narrativa de Terron se constitui em uma flecha que se perde no torvelinho do tempo, esquecendo seu alvo, anuviando a visão do leitor sobre a realidade da história, e permitindo o questionamento sobre a própria universalidade da realidade que partilhamos uns com os outros.

3 Fragmentos de realidade e o herói despedaçado

A primeira página de *O Riso dos* Ratos nos dá uma ação em torno da qual o restante das ações e acontecimentos prometem gravitar: a vingança do protagonista pelo estupro da filha. Nosso protagonista sem nome, ao descobrir uma doença terminal, decide colocar sua vingança em prática como último objetivo de sua vida, como um último ato de heroísmo em defesa da honra pela violação de sua prole. No decorrer do primeiro capítulo, nos são dados fragmentos da realidade, elementos para nossa bolsa, silhuetas mais ou menos reconhecíveis do mundo que esse herói habita, descritos por um narrador que vacila entre primeira e terceira pessoa, sem que

[3] No original: "The fiction embodying this myth will be, and has been, triumphant (Man conquers earth, space, aliens, death, the future, etc.) and tragic (apocalypse, holocaust, then or now)".
[4] No original: "'a strange realism, but it is a strange reality".

DOI: 10.22456/2238-8915.146246

nos seja permitido saber exatamente quem é esse "eu" que se mostra, como um vacilo, um acidente de percurso, uma máscara que cai.

Temos, na descrição do estado atual das coisas do romance, um eco do estado das coisas externo a ele — presente, passado e futuro brasileiros se misturam nessa observação: "A situação andava difícil, o mundo parecia em coma, mas ainda era possível conseguir genéricos a preços dolorosos que prorrogariam seu tempo de caça, remédios obtidos nas farmácias das milícias que substituíram o sistema público de saúde" (Terron, 2021, p. 12).

Da mesma forma, a impunidade cíclica que retraumatiza a mulher que denuncia seu estuprador à Justiça brasileira soa familiar: a trajetória que esperaríamos levar do boletim de ocorrência à condenação do estuprador não é a que é seguida pela flecha, que raramente atinge seu alvo. Resta à vítima "bater em retirada", o que parece motivo de constante consternação para seu pai, nosso herói, que revisita a última conversa partilhada por eles do início ao fim da história, na qual a filha nega, com desprezo, o projeto de perpetuação da violência do pai:

> Assim que ele reiterou seus planos, ela se ergueu, deixando o prato ainda vazio, e saiu. Mas voltou um instante, apesar da raiva, talvez com pena dele, e o beijou no rosto. Um só ato de violência causa uma reação em cadeia, ela disse, fazendo a sociedade retroceder à barbárie. Ela se negava a participar daquilo. A filha murmurou esse enigma no ouvido dele e partiu, deixando a porta aberta, enquanto ele erguia a tigela de cozido como um convite final, a tigela simbolizando a promessa, ambas continuam a queimar minhas mãos, a tigela e a promessa, desde aquele momento. Foi a última vez que a vi (Terron, 2021, p. 20).

São familiares a nós, nas primeiras páginas do romance, as imagens dos bares, dos departamentos públicos, dos empregos mundanos, os moradores de rua, a normalidade com a qual se olha para fora da janela de um apartamento na cidade grande e observa, como o narrador, que "Lá embaixo o mundo parecia seguir sua rota invariável rumo à destruição" (Terron, 2021, p. 25).

Aos poucos, no entanto, percebemos essa familiaridade se distorcer em uma extrapolação estranha. Após um sono febril cuja duração nos é turva, nosso herói acorda em um mundo completamente mudado, talvez porque o mundo antes do longo sono do protagonista já se encontrasse tão distante do mundo natural que o próprio estado pós-apocalíptico mal faz-se notar:

> Ele levaria mais tempo para compreender que agora habitava uma paisagem na qual sons elétricos cessaram, e onde não se ouvia mais o sibilar das lâmpadas fluorescentes e o coaxar noturno das geladeiras, o rugir dos motores em movimento e o rolar das manadas de coletivos no asfalto (Terron, 2021, p. 31).

Onde se sentiria a ausência dos barulhos dos animais, sente-se falta daquilo que é produto da tecnologia humana, e que passou a compor a sinfonia urbana, abafando há muito tempo os coaxares, rugires e sibilares das espécies com as quais partilhamos o mundo.

Nossa visão turva do mundo habitado pelo nosso herói é também reproduzida na ausência de acesso que temos a ele próprio. Nosso herói não tem rosto, e dele não temos nenhuma descrição. A primeira descrição de sua aparência a qual temos acesso é indireta, e vem de uma memória:

> Enquanto a filha deixava de soluçar, examinou a embalagem do curativo e notou que o fabricante havia retirado a frase afirmando que o produto tinha a cor da pele, uma frase que que era motivo de preocupação para ele desde a infância, quando descobriu que a cor do curativo, apesar do que a embalagem prometia, não tinha a mesma cor da pele deles (Terron, 2021, p. 115).

Descobrimos apenas na segunda metade do romance que esse sujeito o qual acompanhamos e com o qual sentimos é um homem negro. Também não temos acesso ao seu rosto, o que é salientado, como uma chacota ao leitor, no penúltimo capítulo:

> Só então constatou que também não lembrava mais do próprio rosto. Opa, ele disse, cutucando o vizinho da esquerda, consegue ver minha cara aqui, como é minha cara agora, hein. Com incredulidade, o vizinho respondeu, consigo, maluco, e ela é feia demais (Terron, 2021, p. 171).

É essa visão turva que o leitor possui dos fatos e do estado das coisas que permite o "sentir com" e o "sofrer com" necessários a essa história. Nosso protagonista é um herói que não vê nada e ninguém, que não forma laços perenes com família ou amigos, que perpassa a vida sem vínculos de amor e solidariedade. É comum, no decorrer dos eventos da narrativa, vermos nosso protagonista confundir rostos, trocar um rosto por outro em sua memória, acreditar que viu alguém que conhecia na multidão apenas para duvidar de sua própria memória e de seus próprios sentidos, como se nosso herói jamais tivesse olhado outra criatura nos olhos.

Sua relação com o sexo oposto é perturbada, na medida em que se mostra incapaz de estabelecer vínculos saudáveis com mulheres adultas, tendo atentado contra a vida da própria mulher quando sua filha era pequena — cobrindo-lhe o rosto com uma almofada de rata sorridente para tentar matá-la, e sendo incapaz de pensar em sua filha como uma mulher adulta, guardando na memória apenas o seu rosto de criança. No decorrer da sua jornada, sua solidariedade para com mulheres parece surgir apenas quando estão amordaçadas, como "a pequena silenciosa" (2021, p. 95) ou a "jovem prenhe" (2021, p. 156) que, na violência que sofre, faz-lhe lembrar da violência sofrida também pela filha.

A relação com o próprio sexo é igualmente desequilibrada; ao mesmo tempo em que parece ser capaz de criar vínculos apenas com outros homens, parece ter uma aversão profunda a desvios à masculinidade tradicional, e somos capazes de experimentar esse asco em seus rompantes de violência, como no momento em que espanca três vigilantes engalfinhados em um ato sexual. Somado a isso, o fato de que sua ideação de vingança envolve a penetração do estuprador com um objeto perfurocortante, ou como descreve, "abrir suas calças e enfiar bem fundo o cabo de um porrete em seu rabo" (Terron, 2021, p. 14–15), temos que nosso herói não permanece de forma ilibada como tal.

A imprecisão moral e factual da narrativa está intimamente conectada à imprecisão temporal, talvez sua principal característica e o maior aspecto de rompimento com os critérios de sucesso da mimese aristotélica: seu ordenamento obrigatório e equilibrado entre início, meio e fim. Já no primeiro capítulo, no qual se estabelece o estado natural das coisas — a princípio, muito próximo do que se esperaria de um cenário brasileiro, com seus traços distópicos levemente acentuados — temos vislumbres de aspectos do futuro da narrativa. Primeiro, temos a menção à "gruta do sono perdido (uma gruta no topo da montanha rochosa de uma ilha aonde ele chegou após sofrer um naufrágio)" (2021, p. 30), e, em seguida, quando "Caído em frente à porta do elevador, mediu o próprio pulso entrecortado e submergiu na espuma de uma onda cálida que ia e vinha dar na areia branca de sua inconsciência" (2021, p. 35). Menções à areia, à espuma, às ondas e à ilha do futuro da narrativa estão salpicadas no decorrer dos acontecimentos, de fato como linhas de uma espiral do tempo, às quais se tocam e interferem naquele presente que já é passado.

Outro aspecto digno de nota dessa confusão temporal é que ela descentraliza a agência do narrador, que é perpassado pelos acontecimentos do tempo ao invés de protagonizá-los. Cada capítulo é uma unidade difusa de ação que, ao mesmo tempo que avança, retrocede. No momento em que o protagonista acorda de seu sono febril de tempo indefinido, ele gradualmente se percebe em um mundo pós-apocalíptico, um pseudo-Brasil distópico, um retro-futuro no qual o uso das máquinas é interrompido pelo colapso, apenas para ser recuperado por uma nova revolução industrial.

Nos capítulos seguintes o protagonista se vê em uma fábrica e abrigado em um quilombo, apenas para ser arrastado a uma plantação e dela se tornar capataz. O fim do reinado do senhor da casa grande traz sua viagem em um navio de tráfico de pessoas, apenas para desembarcar em uma ilha deserta sem que sua vingança tenha sido cumprida. De fato, o

DOI: 10.22456/2238-8915.146246

protagonista, como o rato boiando no chinelo, é perpassado pelo tempo que se move através dele e que o leva à morte, não pela doença, mas como presa de um grupo de mulheres.

Realidade e ilusão se misturam em *O Riso dos Ratos* de forma que o real da narrativa já não mais existe, e a verossimilhança foi substituída por um "sentir com" e um "sofrer com", sentindo e sofrendo a partir da compreensão de que o tempo e a verdade dos fatos são efeitos de uma ordenação aristotélica que não se aplica ao caos do mundo moderno.

> Sentiu que o mundo já não lhe fazia caso, que o mundo, ao menos o seu, não era mais a totalidade dos fatos. Algo podia ser o caso ou não ser o caso e tudo o mais permanecer na mesma. A realidade deixou de ser o mundo das coisas para adquirir outra dimensão, composta de desvarios e lembranças. Podia ter voltado ao ventre de sua mãe. Nas paredes da gruta, projetada pela fogueira, ele acompanhava a sombra da filha indo e vindo no balanço nas tardes em que brincava no parquinho, e ouvia as risadas infantis dela ecoando do interior da garganta da gruta, suas risadas de alegria às vezes se confundindo com choro (Terron, 2021, p. 197).

O que sentimos, o que sofremos com esse herói despedaçado é o desespero silencioso da falta de agência em um torvelinho do presente que nos retira da história para que sejamos apenas perpassados por ela.

4 Considerações finais

O Riso dos Ratos, de Joca Reiners Terron, inicia sua narrativa com a promessa de uma jornada de um herói rumo à vingança. No entanto, ao avançarmos na narrativa, ela frustra o leitor ao aprisioná-lo, como faz ao seu protagonista, no torvelinho de múltiplos presentes, com a História caminhando em uma direção contrária à que se espera.

Diante da confusão de uma narrativa brutalmente visceral como a de Terron, nós, leitores, temos duas opções: abandoná-la, negando-a o direito de permear-nos, ou prosseguir e aprender as regras de seu jogo. Adentramos, portanto, aristotélicos na narrativa, nossas bases leitoras sedimentadas em uma estrutura mimética ordenada em início, meio e fim, com a centralidade da ação de um protagonista que nos levará de A a B. Percebemos que esse enquadramento se mostra insuficiente: são necessárias outras ferramentas, outras formas de experimentar narrativas.

Rancière nos permite começar este trabalho: não mais o romance precisa conectar-se à realidade pela verossimilhança, pelo que é possível ou necessário, mas sim organizar-se em torno de um fragmento da realidade. No entanto, quando esses fragmentos se tornam muitos, e

a direção em que esses fragmentos são arremessados se torna imprevisível, faz-se necessário uma outra forma de coletá-los.

Munidos da teoria da bolsa de ficção de Ursula K. Le Guin, somos capazes de caminhar pela narrativa de *O Riso dos Ratos*, coletando seus fragmentos de realidade e colocando-os uns em relação aos outros. Vemos, ao dispormos lado a lado esses elementos, antes misturados, que Terron não nos conta uma história de vida, como as que Le Guin busca. No entanto, o que somos capazes de "sentir com" essa narrativa é a decadência da própria história de morte contada pelos heróis, que se tornou a história única: com sua flecha que erra o alvo ao ser desviada pelo torvelinho de milhões de presentes, Terron narra uma história de morte que chama a atenção para a sua ubiquidade e para a forma como, tal qual seu herói, está fadada ao esfacelamento.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

LE GUIN, Ursula K. *The carrier bag theory of fiction*. London: Ignota, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

TERRON, Joca R. *O Riso dos Ratos*. São Paulo: Todavia, 2021.

Texto submetido em: 10 mar. 2025

Aceito para publicação em: 29 ago. 2025

DOI: https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.146246