

A ficção como antropologia pública do íntimo: da tese ao romance em um diário de fabulação etnográfica

*Fiction as a public anthropology of intimacy: from dissertation to novel
in a diary of ethnographic fabulation*

Beatriz Brandão

Afya Universidade Unigranrio – Rio de Janeiro – Brasil

Resumo: Este ensaio analisa o processo de transformação de uma tese antropológica sobre um centro de recuperação pentecostal em um romance ainda em elaboração. Com base na releitura da tese, em diários de campo, rascunhos ficcionais e versões abandonadas, examino dois momentos complementares do processo criativo: a tentativa inicial de transpor para a ficção as cenas, personagens e desfechos retidos pela pesquisa; e a posterior criação de Ismael Ventura, narrador que nasce do que a seleção etnográfica deixou de fora. A análise concentra-se em quatro operações de escrita: a passagem da descrição à cena, a criação de personagens compósitos, a mudança de focalização e a reorganização do tempo do campo em enredo. Argumento que as decisões éticas e estéticas não constituem etapas separadas, pois a proteção dos interlocutores altera a forma literária e a invenção ficcional redefine a responsabilidade perante o referente. Proponho, por fim, a noção de antropologia pública do íntimo para nomear uma escrita que não populariza simplesmente resultados acadêmicos, mas produz, por meios literários, outras formas de inteligibilidade, presença e interlocução pública. A comparação entre o que a tese narrou e o que ela silenciou mostra que toda etnografia produz simultaneamente uma narrativa e um resto, e que a ficção pode habitar ambos.

Palavras-Chave: Escrita criativa. Etnografia. Ficção. Antropologia.

Abstract: This essay examines the process of transforming an ethnographic dissertation on a Pentecostal recovery center into a novel in progress. Drawing on the dissertation, field diaries, fictional drafts, and discarded versions, I discuss two complementary moments of the creative process: the initial attempt to transpose into fiction the scenes, characters, and outcomes retained by the research; and the later invention of Ismael Ventura, a narrator born from what ethnographic selection left out. The analysis focuses on four writing operations: the shift from description to scene, the creation of composite characters, changes in focalization, and the reorganization of fieldwork time into plot. I argue that ethical and aesthetic decisions are not separate stages, since the protection of interlocutors changes literary form and fictional invention redefines responsibility toward empirical referents. Finally, I propose the notion of a public anthropology of intimacy to name a form of writing that does not merely popularize academic findings, but produces, through literary means, other forms of intelligibility, presence, and public dialogue. Comparing what the dissertation narrated with what it silenced reveals that every ethnography simultaneously produces a narrative and a remainder, and that fiction can inhabit both.

Keywords: Creative writing. Ethnography. Fiction. Public anthropology.

1 Introdução

Olhar a realidade não é uma competência, é uma experiência.

Didi-Huberman

Há nove anos me encontrava diante de seis professores que compunham a banca de defesa da minha tese de doutorado: “Do governo de corpos à autogestão de almas: drogas, crime e fé num centro de recuperação pentecostal” (Meirelles, 2017). Diante deles, deveria defender não apenas um argumento, antes uma travessia: aquilo que o corpo ensaiava nas idas e vindas do trabalho de campo, nas entrevistas, nos diários, nos encontros, e, sobretudo, na escrita. Hoje me parece importante sublinhar esse sobretudo. Foi pela escrita, por seu ritmo, sua forma, sua disposição narrativa que fui interpelada logo de saída por algo que, à época, não passava com clareza pela minha consciência, embora talvez já se inscrevesse, de algum modo, no inconsciente do texto.

Lembro-me de um dos professores ao comentar a organização dos personagens e a maneira como eles apareciam no texto, observou que lhe parecia estar diante da apresentação de uma peça teatral. Recebi as observações com surpresa e as tomei, então, como um elogio generoso, mas sem lhes atribuir maiores desdobramentos. Eram palavras que me alegravam, sem que eu ainda soubesse plenamente o que fazer com elas.

É natural que retornemos a uma pesquisa anos depois e a reencontremos de outra maneira. O tempo modifica não apenas os objetos que estudamos, mas também o olhar de quem os escreveu. Ao reler esta tese uma década depois, identifiquei perguntas que hoje formularia de outro modo, caminhos analíticos que não percorreria e críticas que seriam mais fortes do que aquelas feitas pela própria banca em 2017. Se hoje escrevesse uma nova tese sobre o mesmo campo, ela certamente seria outra.

A própria arquitetura da tese havia sido organizada por procedimentos narrativos: uma cena de abertura capaz de condensar o conflito central; uma

lista de personagens; entradas e saídas distribuídas como passagens; três trajetórias encerradas por desfechos radicalmente distintos. A etnografia analisava rituais, performances e processos de transformação, mas também se construía de maneira ritual e dramatúrgica. A forma não era um adorno do argumento, era uma das condições de sua inteligibilidade.

A tese que deu origem a esse processo etnografou um Centro de Recuperação pentecostal masculino, que abrigava cerca de 400 homens, todos ex-usuários de drogas, a maioria proveniente do tráfico, muitos com passagem por diferentes facções rivais. O Centro funcionava numa área gerida por milícias, e reunia sob o mesmo teto homens que, em outros contextos, se matariam. A pergunta central da pesquisa era dupla: do que eles se recuperam, e que sujeitos são produzidos nesse espaço? A resposta etnográfica foi construída pela observação dos rituais, das linguagens e das moralidades que organizam a conversão, processo pelo qual o “ex-bandido”, o “ex-usuário”, tenta se tornar um novo sujeito pelo prefixo que carrega.

Era, portanto, uma pesquisa sobre transformação, sobre os corpos, as falas e os silêncios pelos quais essa transformação se torna visível ou fracassa. O campo durou mais de dois anos. Ao final, havia diários, transcrições, cenas, trajetórias e a sensação de que o material excedia em muito o que o formato acadêmico conseguia conter.

Essa constatação produziu uma primeira hipótese de romance: transpor diretamente para a ficção os elementos já narrativizados pela tese. A cena etnográfica se tornaria cena romanesca; os interlocutores seriam reorganizados em personagens compósitos; as temporalidades dispersas do campo ganhariam sequência e arco. No entanto, durante a releitura da “Lista de Personagens”, outra pergunta deslocou o projeto. Dos aproximadamente 400 homens que viviam no Centro, dezesseis foram nomeados na tese. O limite era metodologicamente justificável, mas literariamente perturbador: o que acontecera aos 384 que não se tornaram personagens?

Dessa pergunta nasceu Ismael Ventura, narrador do romance em elaboração. Ismael não corresponde a nenhum interlocutor específico. Ele é um ex-hóspede inventado, alguém que, dez anos depois da internação, trabalha como segurança de um sebo e encontra por acaso a tese que descreveu o lugar onde viveu. Reconhece os espaços, as rotinas e os homens escondidos sob nomes bíblicos, mas não se encontra. A partir desse não-encontro, relê a própria memória em confronto com o texto acadêmico e interpela, sem vocabulário teórico, o direito de seleção e autoria exercido pela pesquisa.

Minha hipótese é dupla. Primeiro, a ficção não funciona aqui como ilustração, simplificação ou tradução ornamental da antropologia; ela reorganiza o conhecimento produzido no campo e cria perguntas que o regime argumentativo da tese não podia formular da mesma maneira. Segundo, ética e estética constituem um único gesto composicional: proteger interlocutores, fundir trajetórias, inventar silêncios ou deslocar um ponto de vista são decisões simultaneamente formais e responsáveis. Chamo de antropologia pública do íntimo a escrita que emerge desse gesto: uma forma de tornar públicos mundos sociais complexos não apenas pela exposição de resultados, mas pela construção de proximidade, ambivalência e experiência sensível.

2 O arquivo de processo e o gesto inacabado

A escrita criativa interessa a este ensaio menos como domínio de receitas do que como campo capaz de nomear as operações concretas pelas quais uma experiência se torna forma. O material analisado não é apenas o romance em curso, mas a rede de documentos que o cerca: a tese defendida, os diários de campo, a lista de personagens, anotações recentes de releitura, esquemas de enredo, cenas interrompidas e decisões registradas à margem. Esses materiais não constituem resíduos menores de uma obra futura. São parte do próprio pensamento da obra.

Ao estudar documentos de criação, Cecília Almeida Salles (2013) descreve a obra como gesto inacabado, marcado por tentativas, retornos, desvios e

possibilidades abandonadas. Essa perspectiva permite retirar o rascunho da posição de texto defeituoso e compreendê-lo como índice de escolhas. Uma versão descartada não revela apenas aquilo que “não deu certo”, mostra a direção que a obra recusou e, por contraste, a forma que começou a desejar. No caso discutido aqui, a passagem de uma transposição direta para a invenção de Ismael não elimina a primeira hipótese. Ela a transforma em arquivo interno do romance e conserva suas perguntas sob outra organização.

Trato o conjunto documental como um arquivo de processo heterogêneo. O diário de campo registra encontros sob o pacto etnográfico de observação, participação e posterior análise. A tese reorganiza esses registros segundo exigências de demonstração, diálogo bibliográfico e explicitação metodológica. O rascunho ficcional, por sua vez, não precisa provar que determinada cena ocorreu, mas deve produzir a sensação de que poderia ocorrer dentro do mundo construído. Cada documento obedece a contratos diferentes de leitura; contudo, nenhum deles é transparente. O diário já seleciona, a tese já compõe, e o romance não inventa a partir do vazio.

A conhecida discussão sobre a dimensão poética e política da escrita etnográfica tornou insustentável a ideia de que a antropologia apenas transportaria fatos intactos do campo para o texto (Clifford; Marcus, 1986). Reconhecer a composição, porém, não equivale a dissolver as diferenças entre etnografia e ficção. A tese está vinculada a compromissos de verificabilidade, contextualização e responsabilidade perante interlocutores efetivos. O romance possui maior liberdade de combinação, interiorização e temporalidade, mas essa liberdade não o exime de responsabilidade, especialmente quando nasce de relações reais de pesquisa.

O problema não é declarar que toda etnografia é ficção ou que toda ficção produz conhecimento antropológico. Formulações tão gerais apagam os pactos específicos de cada escrita. O que interessa é acompanhar as operações de trânsito entre regimes: quando uma descrição pede cena; quando uma pessoa ouvida no campo não pode

simplesmente se converter em personagem; quando uma sucessão cronológica precisa ser desmontada para produzir enredo; quando uma ausência documental se torna força de invenção. É nesse plano artesanal que teoria da literatura, crítica de processo e reflexão antropológica se encontram.

3 O que a tese já narrava

A releitura da tese revelou três dispositivos que antecipavam a composição ficcional: a cena inaugural, a nomeação dos interlocutores e a organização dos desfechos. A primeira parte da tese começa com a chegada de cinco homens à pequena sala da recepção. Fazia calor, todos vestiam calças e camisas sociais de mangas compridas, abotoadas até o pescoço, e a maioria carregava uma Bíblia. Um obreiro os alinhava e apontava, um a um, as facções às quais haviam pertencido: Comando Vermelho, Terceiro Comando, Amigos dos Amigos, milícia e Primeiro Comando da Capital.

A cena condensava a tese antes que seu argumento fosse desenvolvido. Naquela fila estavam o conflito e a suspensão do conflito, o poder do tráfico e a pretensão transformadora da instituição religiosa, a mudança na indumentária, a disciplina dos corpos, a gramática pentecostal da paz e a persistência das hierarquias anteriores. A cena não servia apenas como exemplo de uma ideia formulada fora dela, ela própria pensava. Sua força vinha da simultaneidade: cinco biografias, cinco organizações rivais, uma sala estreita, um mediador orgulhoso de demonstrar que ali os inimigos podiam permanecer lado a lado.

A passagem para o romance exigiu reconhecer a diferença entre descrever uma cena e fazê-la acontecer diante do leitor. Na tese, após a apresentação do espaço, interpreto o que vejo e explícito sua relevância. Na ficção, a análise não pode entrar com o mesmo estatuto, sob risco de transformar o narrador em comentarista de seu próprio efeito. A cena ficcional se distribui na interpretação entre gestos, pausas, objetos, falas e pontos de vista. O ventilador lento, a garrafa “suada”, os botões fechados até o pescoço e o sorriso do obreiro deixam de ser

indícios explicados e passam a produzir tensão por sua posição na sequência.

O segundo dispositivo era a “Lista de Personagens”. Para garantir anonimato, na tese substituí os nomes reais por nomes bíblicos escolhidos segundo seus significados. Davi era o respeitado; Malaquias, o mensageiro; Arquelau, o chefe do povo; Salomão, o pacífico. A solução possuía intenção ética, mas realizava também uma operação estética: cada nome concentrava uma leitura da pessoa. Nomear era interpretar. O pseudônimo não apenas escondia uma identidade civil, oferecia uma chave de caracterização e inscrevia o interlocutor no universo simbólico da instituição.

É precisamente aí que a releitura produz desconforto. Uma pessoa é sempre mais contraditória do que o traço que a torna legível. O procedimento que protegia podia também fixar. Davi não era apenas liderança, Malaquias não era apenas mensageiro, e a diferença entre personagem etnográfico e personagem literário não se resolve pela adição de detalhes. Luiz Antonio de Assis Brasil (2019) propõe pensar o personagem como irradiador da narrativa, centro a partir do qual ações e acontecimentos ganham pertinência. A transposição direta revelou que os interlocutores da tese irradiavam argumentos, mas ainda não necessariamente desejos próprios dentro de um enredo ficcional.

O terceiro dispositivo era a escolha de três trajetórias para encerrar o trabalho: Davi, integrado à obra religiosa; Malaquias, marcado por saídas e retornos; Blindado, associado ao retorno ao crime. Na tese, os três casos funcionavam como possibilidades analíticas de desfecho institucional. Ao olhar da dramaturga, passaram a aparecer como desenhos narrativos: permanência, oscilação e ruptura. O risco dessa leitura retrospectiva é reduzir vidas complexas a funções de enredo. Por isso, o romance não poderia simplesmente conservar os destinos reais e distribuí-los entre personagens reconhecíveis.

A primeira hipótese de ficcionalização, baseada na transposição desses três eixos, encontrou então seu limite. Havia cenas fortes, figuras memoráveis e destinos dramaticamente potentes, mas

o projeto permanecia excessivamente dependente da autoridade da tese. Eu ainda sabia demais e narrava de cima desse saber. Os personagens eram reorganizados, mas continuavam submetidos à pergunta antropológica que os havia selecionado. A ficção só começou de fato quando surgiu alguém que a pesquisa não conhecia.

4 Da transposição à fabulação: quatro operações de escrita

A fabulação etnográfica aqui proposta não preenche lacunas com a pretensão de descobrir o que “realmente” ocorreu, nem transforma indivíduos concretos em matéria disponível. Ela cria uma situação imaginária capaz de tensionar as formas de conhecimento já produzidas. Ismael não é a soma secreta dos 384 homens não nomeados. Nenhum personagem poderia representá-los. Ele é a personificação de uma pergunta: como seria ler uma etnografia desde o lugar de quem reconhece o mundo descrito, mas não foi reconhecido por ela?

Essa pergunta foi trabalhada por quatro operações composicionais, apresentadas separadamente apenas para fins analíticos. Na prática, personagem, cena, voz e tempo se alteram mutuamente.

A primeira decisão foi não basear Ismael em um antigo interlocutor identificável. Uma versão inicial considerava transformar em narrador um homem que aparecia lateralmente na cena da fila. A solução parecia oferecer densidade empírica imediata, mas conservava um vínculo biográfico perigoso: ainda que nome, profissão e trajetória fossem modificados, a combinação entre cena pública, instituição e posição ocupada poderia permitir reconhecimento. Além disso, o gesto repetiria o mecanismo que o romance pretendia interrogar, apropriando-se de uma vida concreta para encarnar o sujeito excluído.

Ismael passou então a ser construído como personagem inteiramente inventado, embora situado em um mundo composto por materiais etnográficos. Sua idade, trabalho, relações familiares e trajetória após o Centro não correspondem a uma pessoa real.

A invenção, contudo, não é arbitrária. Ela precisa respeitar as condições sociais do universo narrado sem reivindicar representatividade estatística. O personagem compósito não é uma colagem de biografias disfarçadas, mas uma forma que reúne experiências, linguagens e tensões observadas, deslocando-as até que nenhuma equivalência individual permaneça.

Nos primeiros apontamentos manuscritos, sua trajetória surgiu como uma síntese biográfica: Ismael teria perdido os pais em uma operação policial, seria criado por uma tia ao lado de quatro primos e ingressaria com eles no tráfico. O pequeno grupo, chamado por si mesmo de “os cinco”, acabaria disperso por destinos distintos: um morto, um preso, um ainda vinculado ao tráfico, outro mutilado e dependente dos cuidados da família. Ismael, por sua vez, seria encaminhado ao centro de recuperação. O registro possuía força dramática e oferecia uma genealogia social ao personagem, mas ainda falava sobre ele de uma posição exterior.

A escrita dos capítulos exigiu uma operação posterior: converter a biografia explicada em memória narrada. Frases do caderno, como “equivoco nosso de cada dia”, anotada após a morte dos pais em uma ação policial, ou a dúvida sobre se “o vício era no poder, no dinheiro ou na droga”, deixaram de funcionar como comentários gerais e passaram a ser testadas como pensamentos possíveis de Ismael. O documento de processo tornou visível a distância entre construir uma ficha coerente e criar uma voz: a primeira organiza uma vida de fora, enquanto a segunda precisa admitir falhas, ressentimentos, zonas de desconhecimento e contradições.

O sobrenome Ventura foi escolhido pela ambiguidade entre destino e acontecimento, Ismael, pela história daquele que é afastado e sobrevive fora da linhagem principal. O procedimento repete conscientemente a lógica semântica da tese, mas a dobra sobre ela. Se os nomes bíblicos anteriores organizavam os interlocutores segundo traços percebidos pela pesquisadora, o novo nome contém uma ironia sobre a própria exclusão. Ismael é nomeado para questionar o poder de nomear.

À medida que os capítulos avançavam, o personagem começou a resistir à função alegórica para a qual fora criado. Sua raiva não se dirigia apenas à pesquisadora, misturava-se à gratidão pelo Centro, à vergonha de episódios passados, à vontade de ter sido visto e ao medo de que ser visto também o expusesse. Essa resistência foi produtiva. Um personagem criado apenas para demonstrar uma tese sobre o apagamento permaneceria subordinado à voz acadêmica. Para existir como personagem, Ismael precisou ter interesses que não coincidissem integralmente com o argumento do ensaio.

A segunda operação foi deslocar o material do regime da descrição para o da presentificação. Na etnografia, uma cena pode ser seguida pela explicação de seu valor analítico. No romance, o conflito precisa habitar a duração. Por isso, o encontro de Ismael com a tese não é resumido como descoberta intelectual. Ele ocorre entre caixas de livros, poeira, etiquetas de preço e o trabalho repetitivo de vigiar uma loja onde quase nada acontece. O objeto acadêmico entra na narrativa como coisa usada, descartada e vendida por pouco dinheiro. Antes de ser argumento, a tese tem peso, capa, cheiro e marcas de manuseio.

O reconhecimento é construído em etapas. Ismael identifica primeiro uma paisagem, depois uma expressão, em seguida os nomes bíblicos. A leitura demora a tornar-se ferida. Num dos rascunhos, ele pensa: “O nome era outro, os personagens tinham todos nomes bíblicos, mas a história era a mesma”. Mais adiante, ao percorrer a lista, formula: “Eu os reconheci. Eu lavei, enxaguei, plantei, e não tive direito de ser personagem de porra nenhuma”. A brutalidade da frase não é comentário teórico traduzido em fala popular, é antes o momento em que trabalho cotidiano e ausência textual se chocam.

A descoberta da lista transforma a ausência metodológica em experiência corporal. Depois de reconhecer os dezesseis personagens, Ismael não estabelece uma reivindicação abstrata de representatividade. Enumera tarefas: “Eu lavei, enxaguei, plantei, e não tive direito de ser personagem de porra nenhuma”. A frase aproxima trabalho e

apagamento. Sua queixa não é apenas a de que uma história pessoal não tenha sido contada, mas a de que ações repetidas, realizadas diariamente naquele espaço, não tenham produzido inscrição. O corpo que participou do mundo descrito não encontra vestígio no texto que o tornou inteligível.

A cena também produz uma inversão de escala. Para a pesquisadora, a lista era um dispositivo localizado no início de um texto de 279 páginas. Para Ismael, torna-se o centro afetivo da leitura. Ele não começa pelos argumentos, não acompanha a bibliografia e não avalia o método. Procura nomes. Essa diferença de percurso mostra que o sentido público de uma etnografia não permanece sob controle de quem a escreveu. Uma obra pode ser lida por pessoas que nela figuram, por seus familiares, por instituições ou por sujeitos que reconhecem o mundo descrito a partir de posições não previstas.

A terceira operação foi a escolha da primeira pessoa de Ismael. As primeiras tentativas utilizaram um narrador em terceira pessoa, próximo ao personagem, mas essa solução mantinha uma instância superior capaz de corrigir suas interpretações. A terceira pessoa permitia preservar uma espécie de saber de reserva: Ismael sentia, enquanto o narrador compreendia. A mudança para a primeira pessoa retirou essa garantia. O romance passou a depender de uma voz atravessada por memória, ressentimento, humor e contradição.

A primeira cena escrita para o romance, no entanto, não se passa no centro de recuperação nem diante da tese. Começa em um aplicativo de relacionamentos. Ismael escolhe uma fotografia antiga, na qual se vê “esguio, forte, bonito, corajoso, confiável”, e constrói um perfil que mistura desejos e informações constrangedoramente precisas: porte atlético, ausência de vícios, boemia carioca e o emprego como segurança de um sebo. Pouco depois admite: “vendia o que queria ser. Vendia a minha verdade sobre mim”. Antes de acusar a tese de escolher uma versão dos homens do Centro, Ismael já selecionou uma versão de si mesmo.

Essa simetria tornou a não confiabilidade mais do que um recurso narrativo. A fotografia antiga, o

perfil digital e a lista de personagens da tese são três dispositivos de representação que recortam uma vida e a oferecem como imagem suficiente. Ismael sofre por não se reconhecer inteiramente no presente, teme ser recusado pela mulher que conheceu no aplicativo e, em seguida, descobre que também não foi reconhecido pelo texto acadêmico. A sequência liga o fracasso amoroso ao problema central do romance: quem possui o direito de escolher a versão que representará uma existência?

Ismael é um narrador não inteiramente confiável, mas a expressão não significa que sua crítica seja falsa. A não confiabilidade designa a condição de toda memória narrada e impede que o personagem seja convertido em porta-voz puro de uma verdade moral. Ele pode confundir datas, atribuir intenções, omitir responsabilidades e reorganizar o passado a partir da dor presente. Ao mesmo tempo, o fato de sua lembrança ser parcial não anula a estrutura de exclusão que percebe. O romance hospeda as duas coisas: uma crítica metodológica consistente e uma versão pessoal, afetivamente editada, dos acontecimentos.

Esse arranjo desloca a autoridade etnográfica sem simplesmente invertê-la. Não se trata de substituir a palavra da pesquisadora pela palavra soberana do antigo interno. Nenhuma das vozes possui acesso total ao Centro, e ambas compõem. O romance introduz uma disputa entre formas de memória: a memória documentada, organizada e citável da tese; a memória corporal e descontínua de Ismael; e a memória da própria autora, que relê o campo a partir de outra etapa da vida. A focalização deixa de ser apenas técnica narrativa e se torna decisão epistemológica: quem pode perceber o quê, a partir de onde, e com quais zonas de ignorância?

Kirin Narayan (2012), ao aproximar artesanato literário e etnografia, insiste na importância da cena, da voz e da presença concreta para uma escrita antropológica viva. No romance, porém, a escuta etnográfica precisa renunciar a sua posição de organizadora final. Dar voz a Ismael não é reproduzir uma fala recolhida, é inventar uma enunciação que possa contrariar a intenção de quem escreve. Quanto

menos o personagem se deixa domesticar como exemplo, mais plenamente realiza a crítica que motivou sua criação.

A quarta operação diz respeito ao tempo. O campo etnográfico é feito de recorrências, intervalos, retornos inesperados, informações recebidas fora de ordem e destinos conhecidos apenas depois. A tese reorganiza essa dispersão por capítulos temáticos e por uma progressão analítica. O romance exige outra causalidade. Não basta colocar os acontecimentos em cronologia, é preciso decidir quando o leitor saberá de cada coisa e que transformação a sequência produzirá no personagem.

A narrativa começa dez anos após a internação. Essa distância resolve parcialmente um problema ético, pois afasta o romance da reprodução imediata de trajetórias observadas, mas sua função principal é narrativa. O tempo decorrido permite que a tese exista como objeto publicado e que a lembrança de Ismael tenha adquirido falhas, mitologias e zonas endurecidas. A narrativa pode alternar a noite de leitura no presente com cenas do passado, sem afirmar que a lembrança recupera os fatos tal como aconteceram.

A estrutura em elaboração organiza-se por aproximações sucessivas. Cada fragmento lido na tese aciona uma lembrança, cada lembrança modifica o sentido do fragmento seguinte. O livro acadêmico funciona como dispositivo de montagem. Em vez de flashbacks explicativos, o passado retorna por associação material e verbal: um nome bíblico, o desenho de um caminho, uma expressão usada pelos obreiros, a descrição de uma fila. O enredo nasce do atrito entre dois arquivos – o impresso e o corporal.

A reorganização temporal também impede que o destino real de interlocutores seja simplesmente reutilizado. Conhecer o que aconteceu a alguém depois do campo não concede automaticamente o direito de converter esse destino em clímax. Em alguns casos, o silêncio é a única decisão responsável. Em outros, acontecimentos podem ser deslocados, divididos entre personagens ou transformados a ponto de perderem sua função identificadora. A fidelidade buscada não é a

coincidência factual entre vida e enredo, mas a preservação das tensões que tornaram a experiência significativa.

5 Ismael Ventura e a invenção do resto

A noção de resto não designa pessoas descartáveis nem pretende reunir todos os não entrevistados sob uma identidade comum. O resto é produzido pela própria necessidade de selecionar. Toda pesquisa recorta interlocutores, situações, conceitos e cenas. Sem esse gesto não haveria objeto inteligível, contudo, o recorte não é neutro. Na tese de origem, a seleção foi também atravessada por mediações internas. Lideranças do Centro indicavam quem estava “pronto” para falar, quem era confiável, quem mentia, quem oferecia um bom exemplo ou um contraexemplo. O método reconheceu e problematizou esse filtro, mas não deixou de operar através dele.

Ismael nasce exatamente no contraespaço em que a justificativa metodológica já não encerra a questão. Ele poderia não ter sido entrevistado porque trabalhava durante as visitas, porque não ocupava posição de prestígio, porque um mediador o considerava pouco confiável ou simplesmente porque nenhum pesquisador pode conversar profundamente com 400 pessoas. A ficção não escolhe uma explicação definitiva. Faz da incerteza uma condição de sua voz.

O gesto mais importante do personagem não é acusar a tese de falsidade. Ele reconhece muito do que lê e, em certos momentos, admira a precisão com que cenas foram registradas. Sua ferida vem justamente desse reconhecimento: o livro é verdadeiro o bastante para que ele saiba que esteve ali e incompleto o bastante para que sua presença não deixe marca. A contradição evita uma oposição simplista entre violência acadêmica e autenticidade popular. Ismael pode sentir carinho pelo Centro, raiva de seus dirigentes, gratidão por ter sobrevivido e ressentimento por não ter sido escolhido - tudo na mesma página.

A ausência na tese integra, assim, uma sequência mais ampla de fracassos de representação.

A morte dos pais é nomeada oficialmente como “erro” de uma operação policial; a fotografia do aplicativo apresenta um corpo que já não existe; o perfil descreve o homem que Ismael desejaria continuar sendo; a fé organiza sua passagem pelo Centro como testemunho de salvação; e a tese converte aquele universo em conhecimento sem lhe reservar um nome. O personagem surge depois que diferentes instituições e linguagens já disseram quem ele foi. Narrar torna-se a tentativa de existir depois dessas versões.

Ismael começa a falar depois que outros já formularam o acontecimento policial, a queda, a recuperação e o sentido de sua passagem pela instituição. Sua voz ocupa o tempo posterior às versões concluídas. Não pretende substituí-las por uma verdade final, mas reabrir aquilo que parecia encerrado.

A lista de nomes bíblicos torna-se o dispositivo formal dessa ambivalência. Na tese, ela protegia identidades e oferecia inteligibilidade estética aos interlocutores nomeados. No romance, é lida como fronteira: há os que receberam um nome e os que permaneceram massa. O mesmo procedimento produz cuidado e apagamento. A solução ética de um texto pode criar o problema estético e político que outro texto precisará enfrentar.

Ao inventar um homem que não existiu, corro o risco de falar novamente em nome daqueles que não foram ouvidos. O romance não supera esse risco por uma declaração de boas intenções. Ele precisa inscrevê-lo na forma. Por isso, Ismael não reivindica representar os demais, sua experiência permanece singular e discutível. Outros antigos hóspedes poderiam ler a mesma tese com orgulho, indiferença ou alívio por não aparecer. O personagem não fecha o sentido do resto. Ele torna sua existência perceptível.

Wolfgang Iser (2013) descreve o texto ficcional como espaço em que elementos do real são selecionados, combinados e deslocados, enquanto o imaginário ganha determinação. A primeira hipótese de romance enfatizava a irrealização do real: retirava cenas e trajetórias de suas relações originais para reorganizá-las. Ismael realiza o movimento complementar: dá forma narrativa a uma ausência que

não possuía referente individual. O personagem é irreal, mas a estrutura que o torna possível é histórica, metodológica e socialmente concreta.

Em projetos derivados de pesquisa de campo, a pergunta ética costuma aparecer como um conjunto de limites: o que pode ser contado, quem pode ser reconhecido, quais informações devem ser omitidas. Esses limites são indispensáveis, mas tornam-se insuficientes quando tratados apenas como barreiras externas à criação. Cada decisão de proteção modifica a linguagem, a caracterização, a temporalidade e o enredo. Ética e estética não entram em negociação depois que a história está pronta, elas se produzem juntas.

A criação de personagens compósitos é um exemplo. Fundir traços de diferentes pessoas reduz o risco de identificação, mas também cria uma figura nova, com coerência própria e conflitos que nenhum interlocutor viveu exatamente daquela maneira. A mudança de um destino real pode proteger alguém, mas altera o arco do romance. O apagamento de uma informação pode exigir uma elipse, a impossibilidade de reproduzir determinada fala pode deslocar o foco para um gesto ou objeto. A responsabilidade perante o referente não empobrece necessariamente a ficção. Muitas vezes, obriga-a a encontrar soluções menos previsíveis.

Há, contudo, uma diferença decisiva entre autonomia literária e licença. Libertar o personagem do referente não significa tornar o campo um reservatório de histórias disponíveis. O vínculo ético persiste porque a invenção se alimenta de relações, linguagens e situações aprendidas com pessoas concretas. A responsabilidade desloca-se da fidelidade literal ao fato para uma fidelidade mais difícil de definir: fidelidade à complexidade do encontro, à opacidade dos sujeitos e ao direito de não serem reduzidos à função que desempenham no texto.

Essa formulação exige também cuidar do alvo da crítica. O romance que deriva da tese não pretende desqualificar a fé pentecostal nem transformar o centro em cenário unívoco de opressão. Para Ismael, aquele é o lugar pelo qual sente gratidão e ao qual não deseja voltar. A frase concentra a ambivalência que o

romance precisa preservar. O Centro pode ter oferecido proteção, disciplina, pertencimento e sobrevivência, ao mesmo tempo que reproduziu hierarquias, filtros e formas de controle. A literatura interessa justamente porque permite sustentar contradições sem resolvê-las em veredito.

Ruth Behar (1996) mostrou como a vulnerabilidade do observador participa do conhecimento antropológico, mas também advertiu que exposição e intimidade não possuem valor automático. No presente processo, escrever em primeira pessoa sobre a própria tese não significa transformar o artigo em confissão. Precisei também tornar-me personagem parcial de sua história de escrita: alguém que escolheu, nomeou, protegeu, interpretou e agora é interpelada por uma criatura inventada. A vulnerabilidade produtiva não está em declarar culpa, mas em permitir que o novo texto reveja as certezas do anterior.

É nesse ponto que a ideia de antropologia pública do íntimo ganha sentido. Didier Fassin (2013) argumenta que a etnografia pública não se define apenas pela ampliação de audiência, mas pelas formas de interlocução e pelos efeitos imprevistos que o texto adquire quando circula. A ficção pode participar dessa vida pública não por simplificar conceitos para leitores leigos, mas por criar acesso a dimensões da experiência que o argumento analítico tende a estabilizar: vergonha, desejo de reconhecimento, contradição, silêncio, memória corporal e ambivalência moral.

O espaço íntimo, aqui, não é sinônimo de privado ou autobiográfico. É onde estruturas sociais são vividas como afeto, gesto, hesitação e lembrança. Torná-lo público não significa expor segredos de interlocutores, antes construir formas pelas quais o leitor possa perceber como instituições, religiões, violências e políticas perpassam vidas singulares. Um romance não substitui a demonstração acadêmica, e sim organiza uma experiência de leitura na qual o social não aparece apenas como objeto explicado, mas como mundo temporariamente habitado.

6 Considerações finais: toda etnografia narra e silencia

O arquivo confuso que deu origem a este ensaio continha, na verdade, o mapa do problema. Havia nele um artigo sobre Ismael, perguntas soltas a respeito de focalização, notas sobre ética, trechos da tese e instruções para uma escrita ainda inexistente. Organizar esse material não significou apenas eliminar repetições. Foi necessário reconhecer qual transformação constituía o verdadeiro enredo do processo: a passagem de um romance que pretendia recontar o que a etnografia havia selecionado para um romance narrado por quem a etnografia não selecionou.

Essa passagem mostrou que a ficcionalização não ocorre por uma troca simples de nomes ou pela adição de diálogos. Ela envolve uma mudança de regime. A descrição se converte em cena quando a interpretação é distribuída pela duração e pelos detalhes, o interlocutor se converte em personagem quando deixa de existir apenas em função da pergunta da pesquisadora, a cronologia se converte em enredo quando a ordem da informação passa a produzir transformação, e o arquivo se converte em matéria ficcional quando pode ser contradito pela voz que ajudou a criar.

A tentativa de transpor o que a tese reteve revelou a narratividade já presente na etnografia e ofereceu cenas, objetos e conflitos ao romance. A invenção de Ismael revelou o preço da seleção e produziu uma focalização capaz de contestar a autoridade do texto de origem. Os movimentos irrealizam o real documentado e realizam narrativamente uma ausência, mostram que toda etnografia contém uma narrativa e um silêncio.

A ficção não repara o silêncio de maneira total. Ismael não devolve voz aos 384 homens, nem poderia fazê-lo. O que ele faz é impedir que o resto permaneça invisível como simples consequência técnica. Sua existência desloca a autora, a tese e o leitor. Ao encontrar o livro em que não aparece, ele transforma a ausência em acontecimento e obriga a escrita a responder.

Chamo esse movimento de antropologia pública do íntimo porque nele o conhecimento antropológico prolonga sua vida em outra forma, diante de outros públicos e sob outra distribuição de autoridade. Não se trata de provar por meio do romance aquilo que a tese já demonstrou. Trata-se de permitir que a literatura formule perguntas que só surgem quando o arquivo é lido por dentro de sua falta: quem escolhe a versão que representa uma vida, o que acontece aos corpos que não encontram inscrição e como alguém pode narrar-se depois que tantas linguagens já disseram quem ele foi. O romance em curso continua sujeito a revisões, fracassos e mudanças de direção. Documentar essa incerteza não diminui o resultado, é reconhecer que, na escrita criativa, o pensamento também acontece enquanto procura a sua forma.

Referências

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BEHAR, Ruth. *The vulnerable observer: anthropology that breaks your heart*. Boston: Beacon Press, 1996.
- CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (org.). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- FASSIN, Didier. Why ethnography matters: on anthropology and its publics. *Cultural Anthropology*, v. 28, n. 4, p. 621-646, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1111/cuan.12030>.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- MEIRELLES, Beatriz Brandão. *Do governo de corpos ao "autogoverno de almas": drogas, crime e fé num centro de recuperação pentecostal*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2017.

NARAYAN, Kirin. *Alive in the writing: crafting ethnography in the company of Chekhov*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.