

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MATHEUS SILVA MARCIANO

**ANOS 1970: “EXISTIR,  
APESAR DE...”**

Literatura, Melancolia e Stimmung: Confrontos com a  
Temporalidade

MARIANA

2021

MATHEUS SILVA MARCIANO

**ANOS 1970: “EXISTIR,  
APESAR DE...”**

Literatura, Melancolia e Stimmung: Confrontos com a  
Temporalidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História.

Área de Concentração: Poder e Linguagens. Linha: Poder, Espaço e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo de Mello Rangel.

MARIANA

2021

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

M319a Marciano, Matheus Silva.

Anos 1970: "Existir, apesar de..." - Literatura, Melancolia e Stimmung: [manuscrito]: Confrontos com a Temporalidade. / Matheus Silva Marciano. - 2021.  
179 f.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo de Mello Rangel.  
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História.

Área de Concentração: História.

1. Literatura. 2. Melancolia na Literatura. 3. Realismo. I. Rangel, Marcelo de Mello. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 93/94

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
REITORIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA



### FOLHA DE APROVAÇÃO

Matheus Silva Marciano

Anos 1970: "Existir, Apesar De..." - Literatura, Melancolia e Stimmung: Confrontos com a Temporalidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Aprovada em 24 de junho de 2021

#### Membros da banca

Prof. Dr. Marcelo de Mello Rangel - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Prof. Dr. Claudio Rodrigues Coração (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Profa. Dra. Thamara de Oliveira Rodrigues - (Universidade do Estado de Minas Gerais)

Marcelo de Mello Rangel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 07/08/2021



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo de Mello Rangel, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 07/08/2021, às 14:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0203847** e o código CRC **F9F7CBBC**.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que apoiaram e tornaram o desenvolvimento da pesquisa mais viável e menos angustiante.

Aos amigos e amigas de Belo Horizonte e Mariana. Às minhas famílias marianenses, em especial à República Capitu, eterna casa, e à República Cangaço. Aos presentes dados pelo acaso: Camila Rodrigues, Rodrigo Lindóia, Renan Tormen, Rodolfo “Yoshe”, Luana Viana, Luís Maiolini, Pâmela “Kibon”, Ana Luisa Verona, Paulo Victor “Castor”, Otávio Augusto “Diroxa”, Marcos Henrique, Luiza Moura e Thiago.

Aos meus professores e professoras da Universidade Federal de Ouro Preto, em especial ao meu orientador, Marcelo de Mello Rangel, que deu suporte e acreditou em inúmeras ideias um pouco deslocadas do convencional.

À professora Thamara Rodrigues e ao professor Cláudio Coração pela disponibilidade, atenciosa leitura e ao compartilhamento de ideias, tanto nas bancas de qualificação e defesa quanto nas salas de aula e corredores da UFOP.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa.

“A razão histórica não é uma razão que, segundo suas próprias funções, julga o mundo. Ela o conduz ao mesmo tempo em que pretende julgá-lo. Encerrada no acontecimento, ela o dirige. É a um só instante pedagógica e conquistadora. Estas descrições misteriosas encobrem a realidade mais simples. Quando se reduz o homem à história, não há outra escolha senão perder-se no som e na fúria de uma história absurda, ou dar a essa história a forma da razão humana. A história do niilismo contemporâneo não é, portanto, mais que um longo esforço para dar ordem, apenas pelas forças humanas, e simplesmente pela força, a uma história que não tem mais ordem.”

Albert Camus. *O homem revoltado*.

MARCIANO, Matheus Silva. ANOS 1970: “EXISTIR, APESAR DE...” - LITERATURA, MELANCOLIA E *STIMMUNG*: CONFRONTOS COM A TEMPORALIDADE. Mariana: Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto; 2021.

## RESUMO

A proposta desta dissertação é, partindo-se de determinada literatura realista brasileira dos anos 1970, analisar e descrever as afecções mobilizadas nas obras que se intensificam enquanto atmosfera (*Stimmung*) do período em questão, que é melancólica. Para isto, este trabalho é dividido em três grandes partes. Na primeira parte, faz-se uma abordagem sobre o que se confrontou enquanto possibilidade de leitura da década de setenta, subdividida em três momentos, sendo estes: (1) o entendimento sobre determinada interpretação da melancolia enquanto afeto e seu relacionamento específico com a temporalidade (experiências e expectativas); (2) a abertura mais pontual aos anos 1970 a partir e através de reflexões críticas sobre a estética realista que se generaliza na literatura brasileira do período; (3) a análise e aprofundamento das possibilidades de leitura que se apresentam tendo em vista a tematização das atmosferas (*Stimmungen*) e, com isso, suas possibilidades no que tange ao conhecimento histórico. Já na segunda parte são apresentadas as descrições das obras que orientam a proposta desta dissertação. Subdividida em dois tópicos, a proposta é analisar as afecções específicas de cada uma destas obras, indicando-se as tonalidades da atmosfera (*Stimmung*) melancólica que se intensifica no período. No primeiro tópico, são tematizadas três obras de Antônio Torres, sendo elas: *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens dos pés redondos* (1973) e *Essa terra* (1976) em que indicamos uma *Stimmung* caracterizada pela aridez; no segundo tópico, abordam-se duas distopias de Ignácio de Loyola Brandão, *Zero* (1975) e *Não verás país nenhum* (1981), em que se realça uma *Stimmung* constituída pelos constantes movimentos de fragmentação e cisão da existência. Ao final de cada um desses tópicos, é feita a descrição das atmosferas das obras e dos movimentos que as intensificam. Na terceira e última, parte, apresenta-se as conclusões da consideração de uma intensificação do afeto melancólico enquanto *Stimmung*, o que se poderia extrair no que se refere à determinada forma de relacionamento com/no tempo e o confrontar-se com tons desta forma de estar-no-mundo, característico da temporalidade, dos horizontes e das expectativas, dos anos 1970 no Brasil.

Palavras-Chave: 1970. Literatura. Melancolia. Realismo. *Stimmung*. Temporalidade.

MARCIANO, Matheus Silva. 1970s: “TO EXIST, EVEN THOUGH...” – LITERATURE, MELANCHOLY AND *STIMMUNG*: MEETING UP WITH TEMPORALITY. Mariana: Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto; 2021.

#### ABSTRACT

The purpose of this dissertation stems from certain Brazilian realist literature from the 1970s, to analyze and describe the affections mobilized in the works that intensify as an atmosphere (*Stimmung*) of the period in question, which is melancholic. To achieve it, this work is divided into three main parts. In the first part, an approach is made about what was faced as a possibility of reading the seventies, subdivided into three moments, which are: (1) the understanding of a certain interpretation of melancholy as an affection and its specific relationship with temporality (experiences and expectations); (2) a more punctual opening to the 1970s as of and through critical reflections about the realist aesthetics that were generalized in Brazilian literature of the period; (3) the analysis and further development of the possibilities of reading that are presented bearing in mind the thematization of atmospheres (*Stimmungen*) and thereby its possibilities with regard to historical knowledge. In the second part, the descriptions of the works that guide the proposal of this dissertation are presented. Subdivided into two topics, the proposal is to analyze the specific affections of each of these works, indicating the tones of the melancholic atmosphere (*Stimmung*) that intensified during the period. In the first topic, three works by Antônio Torres are discussed, which are: *Um cão uivando para lua* (1972), *Os homens dos pés redondos* (1973) and *Essa terra* (1976) whereby we indicate a *Stimmung* characterized by aridity; in the second topic, two dystopias by Ignácio de Loyola Brandão, *Zero* (1975) and *Não verás país nenhum* (1981) are addressed, whereby a *Stimmung* constituted by constant movements of fragmentation and splitting of existence is highlighted. At the end of each of these topics, a description is made about the atmospheres of the works and the movements that intensify them. In the third and last part, the conclusions of the consideration of an intensification of melancholic affect as *Stimmung* are presented, what could be extracted with regard to a certain form of relationship with/in time and the confronting against tones in this way of being-in-the-world characteristic of the 1970s' temporality, the horizons and the expectations, in Brazil.

Keywords: Literature. Melancholy. Realism. *Stimmung*. Temporality.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
<b>PRIMEIRA PARTE – FORMAS DE PASSADO: O QUE E COMO NOS CONFRONTAM.</b>	
<b>MELANCOLIA E TEMPORALIDADE – UMA DISRITMIA.....</b>	<b>12</b>
<b>MUTAÇÕES LITERÁRIAS .....</b>	<b>27</b>
<b>1. Retratos Dispersos: Realismo e Refração.....</b>	<b>30</b>
<b>2. O processo mimético: realce à diferença.....</b>	<b>36</b>
<b>3. O eterno inacabado.....</b>	<b>45</b>
<b>STIMMUNGEN (ATMOSFERAS) E ANACRONIA: CONFRONTO COM PASSADOS.....</b>	<b>57</b>
<b>SEGUNDA PARTE – OS TONS DE 70.</b>	
<b>1) ARIDEZ</b>	
<b>a) O uivo ao nada.....</b>	<b>81</b>
<b>b) Pés Redondos.....</b>	<b>94</b>
<b>c) Essa Terra.....</b>	<b>108</b>
<b>d) O Árido.....</b>	<b>116</b>
<b>2) FRAGMENTO E CISÃO</b>	
<b>a) Fragmento da existência – Zero.....</b>	<b>120</b>
<b>b) Cisão e a inevitabilidade do movimento – Não verás país nenhum.....</b>	<b>143</b>
<b>C) Fragmento e Cisão.....</b>	<b>167</b>
<b>“EXISTIR, APESAR DE...”: UMA POSTURA MELANCÓLICA.....</b>	<b>170</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>176</b>

## INTRODUÇÃO

O texto que se segue é uma dissertação organizada em três partes, duas analíticas e uma conclusão. Tratando de forma mais pormenorizada, cada uma das partes tem o objetivo mais geral de descrição, análise e acompanhamento de uma possível intensificação de uma atmosfera (*Stimmung*) melancólica mobilizada em obras literárias brasileiras dos anos 1970. Mais do que este movimento de leitura e tematização das atmosferas (*Stimmungen*), este trabalho pretende encontrar caminhos para uma análise da temporalidade, as formas de organização do agir e do sofrer, a partir e através de uma possível generalização de afecções que se intensificam em determinado quadro.

Na primeira parte realizamos, de forma ampla, análises e proposições a partir dos relacionamentos entre temporalidade e melancolia, tendo em vista a literatura que abordaremos. Sendo assim, a ideia é delimitarmos os movimentos que percebemos ganhar força nas formas das experiências narradas nas obras, para que, ao longo do trabalho, possamos perceber as especificidades da atmosfera (*Stimmung*) que guia nossa leitura. Tal momento se configura enquanto uma abertura, uma inauguração dos caminhos a serem seguidos e que, de forma mais ou menos objetiva, retornarão ao longo do trabalho. Logo, a proposta é apresentar o que envolve o encontro com os anos 1970 a partir da melancolia enquanto afeto que se generaliza como atmosfera (*Stimmung*).

No segundo tópico propomos uma abertura aos anos 1970 a partir de reflexões sobre a estética que se generaliza na literatura que tematizaremos. Dessa forma faremos um debate através das perspectivas com as quais fomos confrontados e as entendendo, em sua complexidade, como índices das formas pelas quais os “anos 70” eram lidos e então tematizados. Ao longo do tópico acompanhamos os desdobramentos e, também, a nossa compreensão dos movimentos apresentados. Nesse sentido, refletiremos sobre as possibilidades de leitura dos realismos que persistem nas obras literárias, considerando-se certo entendimento sobre o “real” e o “fictício”. Organizamos este momento em três subtópicos, no que se refere ao realismo enquanto refração de determinada realidade, à compreensão do processo mimético no envolvimento entre obras e recepção e um possível *lugar* das mutações estéticas que se intensificam na literatura realista brasileira de 1970.

No terceiro e último tópico, da primeira parte, abordaremos mais propriamente as *Stimmungen* (atmosferas), tanto no que se refere às possibilidades desta forma de leitura para

a análise da temporalidade e para a abordagem crítica e teórica da história. Aqui, tentaremos demonstrar como ler em busca das atmosferas (*Stimmungen*), ao possibilitar a percepção de uma imediatez própria a passados-tornados-presentes, mobilizam tensões no que tange ao(s) método(s) para a reflexão histórica. Sendo assim, a forma pela qual essa primeira parte é organizada possibilita que destaquemos as dimensões que envolvem nosso confronto com os “anos 70”, levando-se em conta os gradientes de tons e afetos que nos envolveram e nos lançaram ao período.

Na segunda parte de nossa dissertação, e esperamos que as dimensões apresentadas na primeira parte dêem certa contribuição para essa leitura, apresentaremos a descrição das obras literárias e a forma pela qual entendemos que as atmosferas (*Stimmungen*) foram mobilizadas e que, em conjunto, constituem sua tonalidade melancólica. No primeiro tópico, intitulado *Aridez*, abordamos três obras de Antônio Torres, *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens dos pés redondos* (1973), e *Essa terra* (1976), em que indicamos a intensificação de fraturas na constituição, afirmação e relacionamento com determinadas identidades que constituem as formas de orientações pelo tempo e espaço das narrativas. No segundo tópico, *Fragmento e Cisão*, em que encontramos distopias que se organizam em existências fragmentadas e cindidas, tematizaremos duas obras de Ignácio de Loyola Brandão, *Zero* (1975) e *Não verás país nenhum* (1981). Ao fim de cada um desses tópicos propomos uma leitura em conjunto das atmosferas (*Stimmungen*) e das afecções que constituem os tons da atmosfera (*Stimmung*) mais geral, que é melancólica.

Enfim, após atravessarmos estas passagens, esperamos que na conclusão possamos demonstrar, de forma mais concisa, o que nos confrontou nesta atmosfera (*Stimmung*) carregada de anacronias.

## **PRIMEIRA PARTE – FORMAS DE PASSADO: O QUE É COMO NOS CONFRONTA.**

### **MELANCOLIA E TEMPORALIDADE – UMA DISRITMIA.**

Melancolia: tristeza profunda; pessimismo; esvaziamento de possibilidades. Todos estes conceitos e noções que envolvem a clínica da melancolia, ou mesmo o imaginário sobre sofrimentos psíquicos, nos ajudam a ter uma ideia da constelação afetiva que envolve os tons que se intensificam no quadrante melancólico<sup>1</sup>. O leque para pensarmos a melancolia é amplo, o que nos obriga a fazer recortes que, ao mesmo tempo, acompanhe o que as obras literárias nos apresentarão e que nos orientem pela constituição da atmosfera (*Stimmung*) que tematizaremos.

Nesse sentido, entendemos que a melancolia nos abre para um problema temporal ou, mais especificamente, para uma forma particular de se relacionar e de se comportar com/no tempo. Logo, não estamos distantes de leituras sobre a modernidade que percebem, na esfera da experiência, uma dissonância entre o tempo da ação, do agir protensivo, e o tempo ideal, vazio, do movimento progressista da história<sup>2</sup>. Trata-se de um momento, uma duração que é constituída na tensão entre infinitude e finitude, ou como escreve Jean Starobinski ao analisar a poética de Baudelaire...

[...] o abismo é também o *lapsos* infinito que se abre entre a vida mortalmente atingida e a morte definitiva; é o intervalo entre o que anuncia à vida a sua condenação e a verdadeira morte. O intervalo se alarga na dimensão de uma eternidade: “Moro *para sempre* num edifício que vai desabar, um edifício trabalhado por uma doença secreta”. A angústia consiste em sentir ao mesmo tempo a deficiência da vida e o atraso da morte, inexplicavelmente diferido.<sup>3</sup>

A melancolia, enquanto forma de se relacionar com/no tempo, se intensifica com o “aprofundamento” de uma disritmia existencial. Nas palavras de Jean Starobinski, é na discordância entre tempo interior e tempo exterior que a melancolia encontra os tons do cenotáfio que é seu emblema<sup>4</sup>. O cenotáfio do tempo, em que a existência se transmuta na

---

<sup>1</sup> Tons mais gerais que orientam a leitura do que (des)organiza o agir e o sofrer intensificados em um quadro melancólico específico.

<sup>2</sup> Ver: BERMAN, 1986; FRITZSCHE, 2004.

<sup>3</sup> STAROBINSKI, 2016, p. 342.

<sup>4</sup> Id. 3, p. 470.

disritmia melancólica, não é um vazio desprovido de movimento, em que seu próprio preenchimento, seu movimento de encher-se e esvaziar-se de sentido, esteja completamente impedido. Não é um fim em si de uma luta, mas um recomeço constante em um fim imaginado, mesmo “previsto”, um deslocamento incerto e indeterminado diante das ruínas que se percebe e se cria.

Mas há uma amálgama que envolve alegoria (cenotáfio), movimento (dialética do vazio) e finitude: o tempo. Como escreve Luiz Costa Lima, “O tempo é a atmosfera que envolve a melancolia”<sup>5</sup>, ou de outra forma, o que constitui a temporalidade mobiliza a melancolia como forma de abertura ao estar-no-mundo. Considerando-se as três dimensões apontadas no início desse parágrafo, nada na melancolia é estável, além das próprias ambiguidades, contradições e paradoxos que envolvem a absurdidade da existência. Sendo, como escreve Reinhart Koselleck<sup>6</sup>, experiência e expectativas dados antropológicos prévios para o agir humano e, ao mesmo tempo, a melancolia uma disritmia, ou ainda um ritmo muito próprio destas dimensões que se movimentam na incerteza de um sentido mais estruturado para/da existência, os realces que as tensões entre experiências e expectativas abrem, nos indicam, de forma geral, um relacionamento específico na constituição dos elementos que compõem o relacionamento com/no tempo no quadrante da melancolia.

Nesse ponto, o que importa é a pulsação que nos atravessa como “melodia” do tempo. Este intervalo, o início e o fim desta melodia, é incerto, indeterminado, pois se, ao olhar melancólico, tudo é atacado pela finitude, se há essa determinação insuperável do fim, ainda assim as coisas continuam e os inícios não são tão apreensíveis. É um choque, é um toque violento e arrebatadoramente sensual, é estar diante do irresistível e, amplamente, resistir.

No livro *Metáfora e melancolia: ensaios médicos-filosóficos*<sup>7</sup>, são reunidos alguns textos de Jackie Pigeaud que expõem reflexões sobre a melancolia, de hipocráticos aos debates sobre a pintura de Dürer. Não pretendemos fazer um aparato geral de suas reflexões, pois os objetivos são diversos. Entretanto, o encerramento do último ensaio da obra, intitulado *As vísceras ou como delas se liberar: alguns elementos de reflexão sobre o dualismo*, acompanha nossos apontamentos sobre a melancolia. Nas palavras de Pigeaud,

---

<sup>5</sup> LIMA, 2017, p. 15.

<sup>6</sup> KOSELLECK, 2006, p. 308.

<sup>7</sup> PIGEAUD, 2009.

Voltemos à figura de Dürer. Não para dela fornecer uma outra interpretação. Mas, não se pode imaginar um instante a *melancolia* como a luta entre a proporção e a confusão?

Não asseguro que essa tenha sido a ideia de Dürer. Não quero substituir Ficino por Bichat. Afirmando simplesmente que essa dissimetria externo/interno que Bichat sugere permite uma transposição. Do exterior para o interior, do fixo ao movente, da postura ao inconstante.

Essa dissimetria harmonia/discordância, exterior/interior, é *formalmente* importante. Ela não permite representar o interior, mas pensá-lo em seu estado de confusão. Sei mesmo que se pode fazê-lo pela expressão, pelo estudo das paixões. A obra de Le Brun, entre outras, demonstra. Aí não há, porém, expressão mas uma *postura*.

Um dualismo espacial, *à la Bichat*, muda o sentido da interpretação. As coisas de ordem [geral], as coisas de ordem [particular], da medida e da simetria, estão em grande desordem, como se observou desde sempre na gravura de Dürer. Essa desordem basta para me evocar a desordem interna. Sei que *no interior* o drama é terrível. Não preciso que me pintem as vísceras. Vejo que essa desordem exterior, do que deveria ser da ordem pela ordem, é o sinal da *melancolia*.

Não se trata de decodificar, de interpretar? Somos, para nós mesmos e para os outros, enigmas. Seja qual for a maneira que eu levante o problema, é com uma “imagem imóvel” que terminarei minha reflexão e minha vida. A morte é o olhar perdido no olhar dos outros. Veja como meu olhar te olha! Nunca mais o meu olhar me será devolvido. Pois eu não sabia: o verdadeiro espelho não é o outro, mas eu mesmo. Para ser mais preciso, tal é a intuição confusa e perversa da melancolia. Enigma a decifrar, de uma parte; motivo de abertura, de outra. Os dois juntos, porém, é bem aí o mistério daquele que vive; primeiro para si próprio. A melancolia é o sofrimento desse mistério. Isso bastará como definição provisória. A essa oposição entre exterior e interior se opõe o *face-a-face*. Lembremo-nos do fragmento em que Aristóteles compara a união entre alma e corpo à tortura que praticavam os piratas tirrenos atando *face-a-face*, com a exatidão mais meticulosa, os cadáveres aos vivos. Quem é o mais forte: o morto ou o vivo, e quem olha o outro?”<sup>8</sup>

Essa citação de Pigeaud, além de incrementar o que seria essa disritmia própria à melancolia, apresenta o enfrentamento disso que seria uma alteridade do tempo, ou seja, a diferença enquanto uma dialética do que se vê e do ser visto (o outro de nós mesmos), deslocando, questionando mesmo, a possibilidade de paralisia, ou impotência, como

---

<sup>8</sup> Id. 7, p. 198-199.

característica, considerada típica, da melancolia<sup>9</sup>. Não sem razão, metáfora e alegoria, que podem ou não nos envolver em diversas possibilidades de sentido ou de *nonsense*, são constantes nas análises de temas ligados à melancolia. De toda forma, uma primeira afirmação pode ser feita sobre a melancolia: tal afeto, e as afecções o constitui, reside na instabilidade de sentidos e não na ausência ou negação de todo e qualquer sentido, sejam esses mais ou menos assentados.

Fundamentalmente ligada às condições de possibilidades para o agir, o que estas primeiras palavras indicam é, no quadrante da melancolia, uma desorientação que não se encerra *apesar* da certeza do fim. Há, com isso, uma intervenção na “estrutura da objetividade temporal” em que ao se ver “incapaz de efetuar ato “protensivo” que o liga a um futuro, o melancólico vê desmoronar”, ao menos inicialmente, “o fundamento de seu próprio presente”<sup>10</sup>. Esta alteração na estrutura da objetividade temporal é o que constitui a disritmia temporal que descrevemos anteriormente. Mas, se falamos de uma alteração, mais importante do que tentar estipular formas fechadas do que, em determinada temporalidade, caracterizaria o que entra em disritmia, é entender o que dá ritmo a estas possíveis dissonâncias.

Contudo, algo ainda persiste, pois se na melancolia os sentidos que orientam o agir se tornam instáveis, mas continuam, de alguma forma, no horizonte, como poderíamos entender essa alteração? Segundo Reinhart Koselleck, experiência e expectativa “remetem a um dado antropológico prévio, sem o qual a história não seria possível” e, com isso, dizem sobre a temporalidade de homens e mulheres<sup>11</sup>. Ao escrever sobre a assimetria desses conceitos, Koselleck afirma que é mais coerente falarmos em “espaço” de experiência e “horizonte” de expectativas, do que em “horizonte de experiência” e “espaço de expectativas”, mesmo que, de forma geral, esta reorganização não deixe de fazer sentido e nem deixe de possibilitar uma análise da temporalidade. Com isso, queremos apontar que a alteração da objetividade temporal na melancolia se dá, como mostraremos, nesta possibilidade “menos” coerente.

Pode-se dizer que, no quadrante da melancolia, o horizonte é lançado à experiência, à lembrança, ao passado; ao futuro resta a realização de algum agir, mesmo que em forma de

---

<sup>9</sup> Em duas obras Julia Kristeva aborda, partindo-se de uma perspectiva existencial da psicanálise, estes movimentos de desidentificação na depressão e na melancolia. Ver: KRISTEVA, 1989; 1994.

<sup>10</sup> STAROBINSKI, 2016, p. 493.

<sup>11</sup> KOSELLECK, 2006, p. 308-309.

uma espera, já de antemão frustrada, que se vê encerrado no presente. Em uma breve leitura sobre uma fenomenologia da melancolia, Jean Starobinski escreve que quem é envolto pela melancolia “joga para o passado a livre possibilidade do ato, que se torna possibilidade vazia, intenção vazia”, que resta ao futuro “a objetividade temporal do vazio ‘futuro’ ou do vazio ‘enquanto futuro’”, sendo a desordem melancólica “uma ‘aptidão isolada para sofrer’ e [que] por isso desfaz os laços constitutivos da experiência natural”<sup>12</sup>. Esta configuração temporal não pode ser encarada como uma paralisia, como já apontado anteriormente, mas como uma dificuldade de encontrar (ainda se busca algo!) formas de estabilizar aquela confusão, a dissimetria citada por Pigeaud e Starobinski, entre tempo interno e tempo externo.

Aqui não há uma perda completa da esperança, mas sim a consideração do seu avesso. Neste sentido, esta disritmia da experiência temporal que assola, assim o faz por acolher o “negativo” que acompanha, antes de forma assombrosa, o próprio estar-no-mundo. É nesta dimensão, do desvelar radical de uma existência finita tensionada por uma consciência que se afirma e se dissimula enquanto infinita e totalizante, pelo menos em uma consciência formada com bases na mitologia metafísica generalizada no mundo ocidental<sup>13</sup>, que saturno se encontra com as (im)possibilidades de realização existencial e temporal<sup>14</sup>. Não sem razão, as possibilidades melancólicas da história, em Walter Benjamin, emergem de escombros e ruínas<sup>15</sup>.

Sendo assim, algumas imagens mobilizam os estudos sobre a melancolia, ou sobre a experiência melancólica, em diferentes significados, sentidos, representações e efeitos. Pode-se tratar, como faz Peter Fritzsche, enquanto parte da história moderna em sua “fundação”, dos efeitos da revolução francesa e da restauração napoleônica ao final do século XVIII e início do século XIX. Experiências que apresentam, através de relatos de diferentes matizes,

---

<sup>12</sup> Id. 10, p. 356.

<sup>13</sup> Derrida, Jacques, and F. C. T. Moore. **White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy**. *New Literary History*, vol. 6, no. 1, 1974, p. 5–74.

<sup>14</sup> Sobre a construção de Saturno enquanto emblema e símbolo da melancolia, segue: “According to this doctrine [humores] stars elements and humours could and must be linked with their corresponding colours. The colour of black bile is dark and black; its nature, like that of the earth, is cold and dry. But the colour of Saturn also is dark and black, so that Saturn too must be cold and dry by nature. Similarly red Mars is coupled with red bile, Jupiter with blood, and the moon with phlegm.” p. 127-128. Ver: KLIBANSKU, PANOFISKY, SAXL, 1979.

<sup>15</sup> Existem importantes reflexões, apesar de suas diferenças, sobre a melancolia enquanto tema e mesmo como experiência fundamental a partir de reflexões sobre Walter Benjamin. Algumas destas perspectivas tangenciam nossa reflexão mais geral sobre a melancolia. Ver: GAGNEBIN, 2016; RANGEL, 2016; 2019; e SONTAG, 1980.



marcas e tons característicos da modernidade que, se pensadas em conjunto, (re)montam uma espécie de um quebra-cabeças que realça a fragilidade de determinados valores caros a uma “retórica modernista” de progresso. Com isso, o autor passa a considerar a melancolia como estado-de-ânimo fundamental na experiência moderna<sup>16</sup>.

Acompanhando-se o que se pode considerar um movimento alegórico próprio à melancolia, a expectativa lançada ao espaço se encontra com escombros e ruínas. Esta reorganização semântica e existencial (“horizonte de experiência” e “espaço de expectativa”) da temporalidade na melancolia nos abre aos destroços (presente), e o olhar para o futuro, com isso, é ofuscado pelas pilhas de ruínas, pelo conjunto de catástrofes que medeiam passado, presente e futuro. Ou seja, o passado, seus destroços, se apresenta a quem o observa, estratificado, carregado de simultaneidades espantosas que contribuem para a desordem de sentidos temporalmente orientados e, sem outra opção, o horizonte se lança às experiências enquanto busca para reorganizar a “historicidade” dos possíveis, mesmo que desesperançosamente.

Há, com isso, uma diferença na posição de quem observa e experimenta. O anjo da história, aterrorizado pela catástrofe e impelido pela tempestade, vê diante de si a cadeia de acontecimentos em perspectiva panorâmica; entretanto, nós, que vemos essa cadeia de dentro do olho da tempestade, estamos engolidos na já habitual construção e disseminação da catástrofe histórica. Mas, diferentemente do anjo, não somos impelidos de cima, não temos asas, e se não está disponível à humanidade um caráter redentor angelical, sendo esta percepção catalisadora do afeto melancólico, o que se impõe é a “eterna” luta para realização no presente do tempo que ainda nos resta. É dessa sinfonia melancólica, dessa busca, a partir e através da dúvida sobre uma existência, em alguma medida privada de sentido, de onde emerge a confusão melancólica, como escreve Pigeaud.

Nesse sentido, a melancolia não nega a vida e as possibilidades da agência, mas, ao mesmo tempo, forma um oxímoro existencial, pois não nega a fantasmagoria que envolve o cenotáfio, imagem remanescente do passado (constituente da aridez) e imagem retrospectiva do futuro (como nos fragmentos e cisões nas distopias que abordaremos). O que se cria neste espaço é uma relação desértica com a temporalidade que mais do que olhar ao entorno e

---

<sup>16</sup> FRITZSCHE, 2004.

perceber um mar de areia e ar seco, percebe os escombros que, ao mesmo tempo e compulsivamente, apresentam alteridades inalcançáveis ou, de outra forma, expõem restrições para desdobramentos de formas outras de existência.

É neste momento, nesta duração, instaurada pela impossibilidade mais imediata de reformulação de um estar-no-mundo, pelas poucas respostas que se manifestam ao olhar melancólico, ou melhor, nas infinitas fragmentações de imagens que não permitem certa consistência identitária ao mundo para além daquelas que dão os tons dos destroços, que a melancolia instaura sua atividade crítica: atitude em parte compulsiva e indiferente, para retomarmos o face-a-face, ao que se vê e ao ser visto, que marca a resposta melancólica ao mundo. Mas, essa indiferença melancólica, divergente das respostas oferecidas pelo mundo que preza pelo agir lançado a uma realização futura (que, provavelmente, não acontecerá), é uma reação, na modernidade, à “naturalidade” que movimenta o tempo vazio do progresso.

Seja enquanto uma nostalgia ou uma viuvez obsessiva, o tempo, para o melancólico, não poderia progredir ignorando suas ruínas. Em um aforismo, da obra *Estrangeiros para nós mesmos*, Julia Kristeva escreve que:

A dura indiferença talvez seja somente a face confessável da nostalgia. Conhecemos o estrangeiro que chora eternamente o seu país perdido. Enamorado melancólico de um espaço perdido, na verdade, ele não se consola é por ter abandonado uma época de sua vida. O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada. Ele sabe disso, com o saber desolado dos que desviam a raiva dos outros (porque sempre existe um outro, uma causa ruim do meu exílio) contra si mesmo: “Como pude abandoná-los? Eu mesmo me abandonei.” E mesmo aquele que, aparentemente, foge do veneno vicioso da depressão, não se priva disso, no fundo do seu leito, nos momentos glaucos entre a vigília e o sono. Pois em meio à nostalgia, embebido de perfumes e de sons aos quais não pertence mais e que, por causa disso, o ferem menos que os daqui e agora, o estrangeiro é um sonhador que faz amor com a própria ausência, um deprimido extravagante. Feliz?<sup>17</sup>

A estrangeiridade que se desperta na melancolia é ampla, suas raízes “patrióticas” são alegóricas, e por isso se trata mais de uma dessubstancialização, ou melhor, de um despertencimento na temporalidade. Nesse ponto, o *face-a-face* de Pigeaud se intensifica, ganha sua razão de ser; só que a face da morte é a do tempo, e quem a observa, envolto pela melancolia, e independente do que é visto, não se resigna ao que vê, mesmo sabendo de sua

---

<sup>17</sup> KRISTEVA, 1994, p. 17-18.

inevitabilidade. Como pode ser percebido, as dimensões que estamos apresentando sobre o quadrante da melancolia são abrangentes, principalmente no que se refere à modernidade.

Nossa intenção, com isso, não é fazer um movimento restritivo, mas de abertura consciente. Nosso objetivo é compreender estes tons que atravessam isso que chamamos de “modernidade”, a mobilização e intensificação de determinadas afecções. Sendo assim, tendo em vista a busca pelas atmosferas (*Stimmungen*), partimos de determinada literatura “moderna” que reage a certa conjuntura específica mas, ao mesmo tempo, tensiona as noções progressistas do tempo. Por caminharmos em meio a estas tensões, seria demasiado afoito, e mesmo um equívoco, considerarmos, de uma penada só, que estes traços da experiência moderna, que se espalham temporal e espacialmente, sejam suficientes para justificarmos toda nossa pesquisa. A melancolia, de certa forma, exige que sejamos “contra-positivistas”.

Nesse sentido, o que caracterizaria um estado-de-ânimo melancólico que se espalha por toda modernidade, espacial e temporalmente, também poderia ser visto, considerando-se um olhar ingênuo e mesmo cínico, de forma atemporal. Inegável que tais afirmações axiomáticas são frágeis, razoáveis e facilmente colocadas, defendidas e também criticadas. Mas a questão importante nesse tipo de colocação e questionamento é que tais sensibilidades, que dão cores e tons ao quadrante da melancolia, nos atravessam e ganham em intensidade em determinadas conjunturas<sup>18</sup>. Com isso, estamos diante do que poderíamos considerar uma grande aporia. *Melancolicamente* devemos, então, transpassar estes limites que são, ao mesmo tempo, travessias.

Devo assumir, por conseguinte, a intensidade de meu envolvimento com a temática e que as imagens que apresentamos e apresentaremos mobilizam, também, minha sensibilidade. Mas é exatamente nesse ponto, em que a melancolia me rasga enquanto experiência, temporal, afetiva e representativamente *fantasmática* a mim e, ao mesmo tempo, com semelhanças ao que, muitas vezes vulgarmente, chamamos de depressão<sup>19</sup> e suas urgências

---

<sup>18</sup> A historicidade das afecções, enquanto atmosferas (*Stimmungen*), não são apreensíveis somente na discussão conceitual. Considerando-as formas de abertura ao estar-no-mundo, trata-se menos de encontrar sua razão de ser, e mais de sua circulação através de relacionamentos, mais ou menos teóricos, com determinados artefatos.

<sup>19</sup> As diferenças e similitudes entre melancolia e depressão são, em algumas dimensões, tênues. Para citar uma dimensão em que, mesmo que com alguma proximidade, há certa ambiguidade nas reflexões, poderíamos chamar atenção para a relativa perda de força vital para o agir, e, citando uma diferença, o comportamento mais imediato diante desta perda ou fragilização. Ver: KEHL, 2009; KRISTEVA, 1989; 1994.

em uma (re)configuração existencial para o agir, que gostaríamos de apontar sua plasticidade própria, e, com isso, considerando-a como tonalidade e atmosfera (*Stimmung*) central para os encontros<sup>20</sup> que mobilizaremos neste trabalho.

Ao apresentarmos, nestes últimos dois parágrafos, algumas inflexões que possam provocar quem lê, indicamos que, em alguma medida, este enfrentamento com/no tempo é tema constante nas reflexões sobre a modernidade. No caso de nossa temática, trata-se de *intensificação*, pois, a melancolia é uma luta caracterizada pela urgência de solucionar, entender ou mesmo existir diante de sentidos que vacilam. Desse modo, longe de se pensar retoricamente, enquanto espécie de autojustificativa de “relevância do trabalho”, é importante realçar algo como um ponto de partida para a compreensão da melancolia e sua dimensão temporal: a “*negatividade*” inerente à experiência humana que se intensifica na modernidade<sup>21</sup>.

Aqui, pode-se mesmo apontar para algo que perpassa por todo o trabalho: boa parte do que constitui os tons dessa experiência melancólica têm forma e caráter negativo (não-lugar; impossibilidade; inibição; entre outros). Destacamos este momento do nosso trabalho, pois acreditamos que, em termos gerais, é nesta negatividade percebida na existência que se constitui a tonalidade afetiva junto à qual debruçamos e que reside suas potencialidades

---

<sup>20</sup> O que queremos apontar aqui com “encontros”, e retomaremos mais cuidadosamente ao longo dos próximos capítulos, é o que Hans Ulrich Gumbrecht observa sobre as possibilidades abertas em uma leitura com atenção voltada às atmosferas (*Stimmungen*). Ao apresentar seu interesse sobre o relacionamento entre a *Stimmung* e as notas musicais e o clima, por exemplo, o autor realça que há uma relação física no que tange ao encontro (estar-em-contra, confronto) entre corpo e clima ou notas musicais. Logo, neste constante estar-em-contra, no caso da leitura com atenção às atmosferas, também existe um modo específico de se relacionar com artefatos do passado, o qual acompanha o que o autor escreve sobre alguma imediatez *sentida* ao entrarmos em contato com estas formas, apontando uma objetividade que se manifesta enquanto presença-ausente (passado-feito-presente). Dessa maneira, somos lançados em uma relação anacrônica com sensibilidades mobilizadas no presente de um passado e no futuro desse passado que se tematiza, pelo qual somos afetados e nos relacionamos mais objetivamente, ou mesmo mais pragmaticamente. Ver: GUMBRECHT, 2014, p. 9-33.

<sup>21</sup> Esta questão da fragilização da noção de pertencimento à terra e do agir *no* tempo, o que nos ligaria a determinada identidade territorial e temporal, como, por exemplo, um projeto de nação e de constituição identitária, é abordada, dentro da temática da melancolia e da aceleração do tempo na modernidade, de diferentes formas e trabalhado com exaustão nas humanidades como um todo. Ver: BERMAN, 1986; FRITZSCHE, 2004; GAGNEBIN, 2016; KRISTEVA, 1989; 1994. No que tange às experiências no contexto brasileiro do decênio de 1970, ver: CHAGAS, 2018; CRUZ, 1999; DIAS, 2003; FAVARETTO, 2019; GASPARI, HOLLANDA, VENTURA, 2000; HOLLANDA, 1980; JARDIM, 2017; NOVAES, 2005; VENTURA, 2013.

próprias, ou melhor, enquanto mobilizadora de afecções que possibilitam a percepção de aberturas a experiências e temporalidades diversas<sup>22</sup>. Citando Jean Starobinski:

Nos confins do silêncio, no sopro mais fraco, a melancolia murmura: “Tudo está vazio! Tudo é vaidade!” O mundo é inanimado, atacado de morte, aspirado pelo nada. O que foi possuído se perdeu. O que foi esperado não ocorreu. O espaço está despovoado. Por todo lado estende-se o deserto infecundo. E se um espírito paira acima dessa extensão, é o espírito da constatação desolada, a negra nuvem da esterilidade, de onde jamais brotará um raio de um *fiat lux*. Do que a consciência contivera, o que resta? Apenas algumas sombras. E talvez o vestígio dos limites que faziam da consciência um receptáculo, um continente – como a muralha extinta de uma cidade devastada. Mas para o melancólico a vastidão, nascida da devastação, é por sua vez abolida. E o vazio torna-se mais exíguo que a mais estreita masmorra.<sup>23</sup>

Exíguo vazio. Essa afirmação de Starobinski realça, em poucas palavras, as sombras e limites enunciados por Saturno. Mas, acredito que encerrar aquele caráter negativo, as impossibilidades ligadas à noções próprias da modernidade, em seu próprio momento, tratando como algo que é “desperto” isolada e autonomamente, no fato do espaço já “despovoado”, inibe a percepção do movimento de questionamento de determinado estado de coisas que envolve a melancolia. Neste momento, digamos, “pré” melancólico, ou de uma percepção alienada das coisas que se desfazem e se “refazem” ao entorno, até então percebidas como negação da diferença na face semelhante, é, por si só, puro movimento contestatório.

De fato, inaugura-se uma duração que parece requerer a tão famosa leitura a contrapelo, pois, o que se questiona é uma tal “naturalidade” de um movimento com um sentido dado, vazio, progressista, idealizado, ou, em alguma dimensão, imaginada e mesmo exigida(?). Logo, esse questionamento coloca em tensão uma noção hegemônica de um sentido do tempo, e é nestadesestabilização que a melancolia lança quem a encontra.

A citada “aptidão isolada para sofrer”, como mostra Starobinski, característica do estado melancólico, é marca, existindo simultaneamente com determinada idealização progressista, de uma reação às silhuetas de sucesso da história dos vencedores, mas que,

---

<sup>22</sup> As excelentes análises de Marcelo de Mello Rangel sobre a melancolia em Walter Benjamin são bons indícios dessas possibilidades. Ver: Rangel, 2016; 2019.

<sup>23</sup> STAROBINSKI, 2016, 429.

entretanto, se materializa em fracasso para a existência de um modo geral<sup>24</sup>, percebida em suas ruínas e escombros. Essa frustrante percepção do mundo-da-vida, nas indeterminações e impossibilidades que dão os tons ao caráter negativo que compõe a temporalidade e a espacialidade da experiência melancólica, atesta a imposição à potencialidades que, com isso, se veem restritas (retomadas em outra dimensão, nas tensões finito/infinito; frustrações/esperanças). Ou seja, há um realce dos impedimentos impostos a outras formas de percepção e realização de homens e mulheres no tempo – principalmente ao sul do mundo<sup>25</sup>. E aqui se misturam, intensamente, o espaço e o tempo que constituem o quadro melancólico:

[...] a discordância entre tempo exterior e o tempo interior [são características fundamentais da melancolia]. [...] Um minuto de melancolia é mais longo que vários dias: ele vê escoar um tempo interminável, que se soma inutilmente ao que já é o fim do mundo. A melancolia, em sua forma severa, é o sofrimento contínuo que nasce da sensação de que tudo é atacado de finitude.<sup>26</sup>

A partir desse relacionamento singular, entre espaço e tempo na experiência melancólica moderna, destaca-se uma dimensão que parece envolver as representações do que é citado acima: o *absurdo*. Com isso é necessário reter uma imagem bastante utilizada, por Albert Camus, em *O mito de Sísifo*, na qual tempo e espaço se relacionam de maneira bem semelhante ao quadro apresentado por Jean Starobinski: que é o deserto. Logo, o deserto, onde e por onde o absurdo vive e se alimenta, tal abismo no qual existimos como elemento

---

<sup>24</sup> As contribuições de Marcelo Rangel, na análise sobre a tese IX de Walter Benjamin, são enormes. Cito: “Para o autor das “Teses”, o anjo, consciente do caráter de possibilidade da história e, também, do movimento de realização da modernidade a partir da “ideologia” do progresso, encontra-se estupefocado com o que vê, e isto porque o que ele percebe é que a modernidade se realiza 1- a partir do obscurecimento do caráter de possibilidade que é o da história, 2- fazendo o homem aparecer como uma estrutura irrelevante, e 3- intensificando a dicotomia “dominantes” – “dominados”, o que significa injustiça. Mais do que isto, ele, o anjo, bem que gostaria de “demorar-se”, de “despertar os mortos” e de “juntar os destroços”, de, enfim, provocar alguma “redenção” de passados (“despertando os mortos”), mas isto teria se tornado improvável ou até “impossível”. E, aqui, temos um Benjamin incrédulo no que diz respeito à possibilidade de que a história se rearticule uma vez mais. [...] Em outras palavras, trata-se de uma desconfiança profunda no que tange à rearticulação da história, a qual, todavia, vem acompanhada de uma crítica radical e de um esforço de evidenciação daqueles que parecem ser os seus problemas mais significativos, e, mesmo, de possibilidades e estratégias específicas para o seu enfrentamento.” RANGEL, 2016, p. 133-134.

<sup>25</sup> Tal questão pode ser realçada no relacionamento entre João Antônio e Lima Barreto, em que o abismo entre a ideologia progressista e a percepção de possibilidades cindidas se materializam em uma poética crua e visceral, em que a própria representação de uma realidade, mesmo de uma brasilidade (como queria João Antônio), realça a permanente cisão entre tempo da experiência e tempo de projeção (protensividade). Para melhor compreensão desta possibilidade de leitura, ver: ANTÔNIO, 1975; BARRETO, 2009.

<sup>26</sup> STAROBINSKI, 2016, p. 470.

limítrofe, no qual o corpo se vê radicalmente enquanto amálgama entre vida e morte, viver e morrer, é o espaço que circunscreve, que dá forma, à experiência melancólica<sup>27</sup>.

Ainda assim, como Albert Camus afirma, tudo o que poderia ter sido dito sobre isso já foi escrito. Se o autor franco-argelino propõe iniciar suas reflexões a partir do ponto em que, geralmente, outros pararam, talvez seja melhor aprofundar no ponto em que o escritor cria inflexões, ou seja, mergulhar em afetos mobilizados, tendo em vista descrever melhor isto que é a atmosfera (*Stimmung*) melancólica e a busca pelos tons mais específicos que se tornam possíveis em seu interior. Vale, com isso, destacar que neste deserto, em que vida e morte dão, radicalmente, a medida para o agir, a finitude como condição fundamental do existir, radicalmente desperta no afeto melancólico, desestabiliza todo um mundo anteriormente “em paz”. Nisso chegamos a uma possibilidade de leitura do agir melancólico: uma revolta.

Assim, considerando o que temos tematizado, a melancolia ganha tons de confronto entre contradições radicais do pensamento: as expectativas (contraditoriamente esperançosas) que se generalizam diante das experiências formadoras de ruínas que constituem a temporalidade moderna, seus dados que estabilizariam determinada realidade, por um lado; e a percepção radical da crueza de um mundo cindido, por outro. Com isso, a aptidão para o sofrimento melancólico, a desordem temporal na melancolia, retira a banalidade e naturalidade de determinado estado de coisas, tornando a própria vida um fardo de proporções sisíficas.

O que perpassa, então, tal possibilidade vai de encontro ao agir, pois o próprio mundo, do qual fazemos parte e no qual nos percebemos enquanto catalisadores de suas contradições e ruínas, mesmo que em forma de negação, se torna um espelho no qual as marcas de sua incoerência são expostas naquilo que se vê refletido, o próprio melancólico. Percebe-se, assim, uma face autodestrutiva, o *face-a-face* de Pigeaud, de quem olha, e, com e por isso, a

---

<sup>27</sup> Em uma das mais belas descrições da experiência absurda, Camus escreve: “Em toda parte o absurdo nasce de uma comparação. Tenho fundamentos para dizer, então, que o sentimento do absurdo não nasce do simples exame da comparação entre um estado de fato ou de uma sensação, *mas sim da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, uma ação e o mundo que a supera. O absurdo é essencialmente um divórcio. Não consiste em nenhum dos elementos comparados. Nasce de sua confrontação.* No plano da inteligência, posso então dizer que o absurdo não está no homem (se semelhante metáfora pudesse ter algum sentido) nem no mundo, mas na sua presença comum. Até o momento, este é o único laço que os une. Se quiser me limitar às evidências, sei o que o homem quer, sei o que o mundo lhe oferece e agora posso dizer que sei também o que os une. Não preciso aprofundar mais. Uma única certeza é suficiente para aquele que busca. Trata-se apenas de extrair todas as consequências dela.” CAMUS, 2014, p. 44. [Grifos nossos]

destrutibilidade do mundo, formando uma imagem que se move entre a exigência de alguma resolução possível e a resignação.

Sem sabermos ao certo de onde ou para onde tal movimento se desdobra (a ação e a resignação), a possibilidade de domesticação do mundo, de controle e estabilização de acordo com determinada perspectiva “iluminada”, perde, para o melancólico, o que sustentava seu sentido; e o que antes era a medida para o agir, orientado por um tempo vazio, ganha, na melancolia, faces de falsa modéstia e honestidade (talvez em dados momentos até dissimuladas) diante do tempo, e que já não se sustentam de forma apenas positiva ou imediata, mas também em seus avessos. Aqui, tudo se desestabiliza e entra em intensa disritmia, é a própria melancolia.

Neste tecer, em meio à experiência absurda própria à afetividade e à atividade melancólica – imagem desértica inevitável que encontramos nas reflexões de Camus e Starobinski – há um momento que pode nos ajudar na compreensão do quadro que estamos abordando e na percepção do que seria a revolta enquanto atividade melancólica<sup>28</sup>. Nesse sentido, essa distensão, esse divórcio entre homens e mulheres e certa noção de vida, como escrevera Albert Camus, essa atividade revoltosa é direcionada ao próprio tempo, à inevitabilidade do próprio tempo. O que se abre é, em meio ao deserto, a própria possibilidade de “tomar” o tempo, ou melhor, agir contra isto que nos levaria, *inevitavelmente*.

Enquanto a melancolia enfrenta o vazio e não soçobra no estupor sem substância, uma memória agrava o vazio: a memória dos poderes perdidos, o fantasma do vigor que não tornará a nascer. A melancolia é uma viuvez: viduitas. Sem dúvida o cenotáfio é o emblema mais exato da melancolia: pois ali não subsiste nenhum vestígio material de um ser desaparecido que disputamos ao esquecimento. De um olhar, de uma órbita, dizemos que eles

---

<sup>28</sup> Podemos realçar, também, o aforismo sobre a melancolia escrito por Emil Cioran. “A desproporção entre a infinitude do mundo e a finitude do homem é um sério motivo de desespero; mas quando observamos a partir de uma perspectiva onírica, assim como ocorre nos estados melancólicos, ela cessa de ser torturante e o mundo se apresenta numa beleza estranha e doentia. O sentido profundo da solidão visa a uma suspensão dolorosa do homem na vida e um suplício no seu isolamento com o pensamento da morte. Os grandes solitários jamais se recolheram para se preparar para a vida, mas para aguardar, interiorizados e resignados, a aniquilação de sua vida. Dos desertos e das cavernas não se podem trazer mensagens para a vida. Não condena a vida todas as religiões que partiram do deserto? E não há na iluminação e na transfiguração dos grandes solitários uma visão apocalíptica de fim e queda ao invés de triunfos e cintilações? [...] Em tal âmbito, o homem parece dizer, arrependido e resignado: “O que mais vocês querem? É tudo o que temos!” *No fim de toda melancolia existe a possibilidade de um consolo ou resignação. Seus elementos estéticos incluem virtualidades de futuras harmonias, que jamais constam de uma tristeza profunda e orgânica. Por isso, uma fenomenologia da tristeza atinge o irreparável, ao passo que uma fenomenologia da melancolia atinge o sonho e a graça.*”. CIORAN, 2011. p. 46-49. [Grifos nossos]



são vazios, porque contiveram a visão e a perderam. Para expressá-lo, Baudelaire – o especialista supremo em melancolia (que deliberadamente empregou em seus poemas todas as rimas francesas convocadas pela palavra “vazio”) – recorre aos termos marcados pelos prefixos da negação: irreparável, irremediável, irremissível... Em “O irreparável”, Baudelaire compara seu coração com um palco vazio: “Mas meu coração, que o êxtase jamais visita,/ É um teatro onde se espera/ Sempre, sempre em vão, o Ser das asas de gaze!”

Mas se existe, como aqui, uma espera, ainda que frustrada, então a melancolia não ganhou por completo. *Que um futuro, ainda que nada deva se produzir, permaneça aberto diante da consciência, e então o vazio muda de significado. Uma plenitude volta a ser possível. Na espera do que poderia preenchê-lo, o vazio não é mais o fim do mundo: não é mais o luto, e sim a acolhida virtual que marca a qualidade do vazio.*<sup>29</sup>

Aqui, a melancolia não vencer não significa que ela é extinta, mas que, pelo contrário, ocorre uma transmutação nesse relacionamento. Logo, essa espera, como escreve Starobinski, que marca a acolhida da qualidade do vazio, em nada tem a ver com o que antes era a acedia<sup>30</sup>. Este tempo da “espera” – esta espécie de incerta atividade contestatória sobre, ou mesmo sem a intenção de, alguma efetiva transformação ou resolução –, que não se assemelha à inanição, é a própria condição, na experiência melancólica, para as possibilidades doagir no próprio vazio. É perceptível que o fundamento da qualidade do vazio é ser dialeticamente preenchido de algum outro sentido (um constante esvaziar-se e preencher-se), mesmo que envolto em (des)esperança, elemento fundamental, inevitável, para essa atividade<sup>31</sup>.

Com o perdão da citação demasiadamente longa, que se realizada de outro modo incorreria em uma grande deformação, podemos reter duas imagens que simbolizam o que

---

<sup>29</sup> STAROBINSKI, 2016, p. 429-430. [Grifos nossos].

<sup>30</sup> Id. 29, p. 43-64.

<sup>31</sup> Em uma perspectiva diferente, mas que nos ajuda a compreender essa (re)configuração do relacionamento com a temporalidade na melancolia, e considerando a busca melancólica por um modo de agir nesta espacialidade desértica que se abre, Slavoj Žižek escreve que, “In Kant’s terms, the melancholic is guilty of committing a kind of paralogismo of the pure capacity to desire, which resides in the confusion between *loss* [perda] and *lack* [falta]; insofar as the object-cause of desire is originally, in a constitutive way, lacking, melancholy interprets this lack as a loss, as if the lacking object was once possessed and then lost. In short, what melancholy obfuscates is that the object is lacking from the very beginning, that its emergence coincides with its lack, that this object is *nothing but* the positivation of a void or lack, a purely anamorphic entity that does not exist in itself. The paradox, of course, is that this deceitful translation of lack into loss enable us to assert our possession of the object; what we never possessed can also never be lost, so the melancholic, in his unconditional fixation on the lost object, in a way possesses it in its very loss.” Pp 659-660. ŽIŽEK, Slavoj. **Melancholy and the Act**. *Critical Inquiry* Vol. 26, No. 4 (Summer, 2000). The University of Chicago Press. Pp. 657-681.

escrevemos antes: o cenotáfio, alegoria privada de densa substância, mas que ainda se dispõe de sentidos que exigem algum entendimento, enquanto emblema da melancolia; e a espera como transmutação da qualidade do vazio. Como já pode ser percebido ao longo desta abertura, a chave de leitura que estamos tentando mobilizar e percorrer para o relacionamento entre temporalidade e melancolia se constitui com base na finitude como elemento fundamental da sensibilidade melancólica, o que nos leva a considerar a experiência Absurda. O que aproxima, então e finalmente, tais esferas (uma vida que se percebe privada de certo sentido e que, ao mesmo tempo, impõe a necessidade de agir apesar das fragilidades que se apresentam), é a própria possibilidade do esgotamento da vida, de um aprofundamento na própria disritmia, sempre assombrada por um *nonsense*, que pode ou não se desdobrar em percepções de potencialidades diversas.

Sendo assim, este tempo da espera não é privado de agência, mas, ao contrário, é caracterizado por alguma atividade que, mesmo em meio à disritmia, ainda cria algum laço com o tempo, mesmo que de forma desesperançosa. Com isso, quando realçarmos que *aridez*, *fragmentação* e *cisão* são afecções que constituem e intensificam o afeto melancólico enquanto atmosfera (*Stimmung*) na literatura realista brasileira de 1970, estaremos considerando que a alteração da objetividade temporal da melancolia perpassa por estas dimensões; que a estética das obras, as formas com que as experiências narradas nos são apresentadas, e a recepção da crítica nos abrem a algo como uma sintomática, ou melhor, a rastros que constituem um enfrentamento com/no próprio “real” e, por conseguinte, mobilizam determinada forma de (des)organização, no aprofundamento possibilitado pelo “ficcional”, da temporalidade.

Faz-se necessário, com isso e após apresentarmos a maneira com que entendemos a melancolia enquanto afeto que se intensifica como atmosfera (*Stimmung*) em “70”, direcionarmos nossa leitura para o decênio que propomos tematizar. Nesse sentido, a abordagem de certa crítica literária que reflete sobre a literatura realista dos anos 1970 se configura, para nós, como uma abertura às dimensões da experiência e do pensamento a respeito daquela temporalidade. De toda forma, a própria leitura feita pelo pensamento crítico sobre a literatura é alimentada pelo contexto político, cultural e social do período e, conseqüentemente, toca em formas de percepção do cenário de elaboração das obras. Finalmente, fazemos este movimento considerando estas leituras como possibilidade de

compreensão mais geral das tensões e, também, dos relacionamentos e comportamentos com/no tempo imersos nesta atmosfera (*Stimmung*) melancólica do período.

## MUTAÇÕES LITERÁRIAS

Para além das questões propriamente literárias e históricas, os seus relacionamentos, atravessamentos e tensionamentos, a década de 1970 se configura em um momento de ambiguidades epistemológicas e epistêmicas<sup>32</sup>. A tentativa de contar parte dessa história, de entrar em contato com esse período, fazendo leituras de afetividades que se intensificam e se generalizam enquanto atmosfera (*Stimmung*) em determinada literatura brasileira, como possibilidade de compreensão de formas de relacionamentos com a temporalidade, nos confronta e nos encontra como alteridade radical, que nos diz, talvez, mais do que conseguimos apreender e, ainda sim, nos deixa inquietos com uma “obviedade” de rastros em nosso presente.

Se, por um lado, há questionamentos mais gerais sobre o estatuto e o valor de uma clássica episteme moderna, de outro, a própria simultaneidade de formas de existência contribui para uma abertura radical de possibilidades, que se são vistas como uma espécie de encurtamento, é porque existem sob o signo da incerteza e indefinição<sup>33</sup>. Interessante realçar, também, que esses movimentos, em parte, se vistos como desorientações, o são pois tensionam as formas com que o discurso epistemológico hegemônico se justifica e se reproduz em diferentes esferas da sociedade, seja nas periferias ou nos centros da

---

<sup>32</sup> “Demarca as humanidades em “1970” a constatação de que não vivemos uma história universal, movida por uma engrenagem sistêmica. Ao mesmo tempo, “1970” dissolveu também a resposta mais popular à falência da univocidade: a noção das “múltiplas perspectivas”, das “múltiplas narrativas” a coabitarem o mesmo tempo histórico. Operou-se um movimento mais radical em proposições cujo corolário esteve na sugestão de que múltiplas não são as “perspectivas”, mas, sim, a própria história. Não existiriam “visões diferentes dos fatos”, como se a história fosse composta por fatos comuns passíveis de serem observados de vários ângulos distintos: existiriam, isso sim, infinitos fatos e infinitas histórias se desenvolvendo simultaneamente, numa singularização vertiginosa; a história seria sempre local, pontual, contingente, mesmo quando conectada a grandes sistemas reguladores. Daí que, em “1970”, sistemas explicativos universais (como a “análise de sistema-mundo”, de Immanuel Wallerstein) expliquem os eventos singularizando-os, e não os lendo sob uma medida universal. A descrição e a explicação dos acontecimentos passam a abrigar uma quantidade enorme de elementos, organizando-os de maneira a preservar as suas importâncias relativas nos contextos específicos em que eles se formam – torna-se impossível definir de antemão quais elementos serão dominantes e o modo como eles exercerão a sua dominância em cada situação. Flutuações, variações, deslizamentos, cristalizações, limites, porosidades: nenhum campo é idêntico ao outro, toda pequena diferença é relevante, o acaso é constitutivo dos eventos.” CHAGAS, 2018, p. 165-166. Ver também: WHITE, 1994.

<sup>33</sup> CHAGAS, 2018; DIAS, 2003; FAVARETTO, 2019; GUMBRECHT, 1998; HOLLANDA, 1980; NOVAES, 2005; ROSENFELD, 1996; SANTIAGO, 1994; 2000; WHITE, 1994.

globalização capitalista. Ou seja, mais do que uma reformulação e uma radical tensão nas formas de leitura do mundo, o que se busca é a realização de devires em meio e através de possibilidades restritas.

Mas, já sabendo do desenrolar político e da manutenção, reprodução e intensificação de determinados discursos de poder e dominação<sup>34</sup>, os anos 1970 “emergem”, ou melhor, ecoam e tocam como a presença assombrosa de Amada<sup>35</sup>, ou o grito isolado e desesperado em um manicômio<sup>36</sup>. Os anos 1970, com isso, caminham entre nós naquilo que nos parece dar forma aos artefatos que abordaremos mais à frente: “existir, apesar de...”. Por onde, então, buscaremos estes contatos?

Essas percepções foram despertadas ao entrarmos em contato com obras literárias publicadas nisto que chamamos de “anos 1970”, no Brasil<sup>37</sup>. Nesse sentido, o movimento de leitura que faremos se desdobra através de aberturas que a literatura, a crítica literária e cultural nos lançam. Ao longo do capítulo, esses contatos e aberturas, esperamos, ficarão mais palatáveis à medida que construirmos a tessitura de afetividades que mobilizam confrontos (im)possíveis a partir e através da atmosfera (*Stimmung*) que se intensifica na literatura abordada.

\*

Inaugurando os caminhos que percorreremos para o diálogo com as obras literárias, algumas questões de orientações mais gerais, que conjuguem nossos interesses de forma mais ampla e as especificidades da literatura realista brasileira da década 1970 que tematizaremos têm de ser elencadas: Quais seriam os pontos de contato entre “real” e “ficcional”? E, na intensificação desses contatos que em sua organização formal (des)traçam noções de um determinado “real”, como entender seu lugar para a compreensão da configuração da

---

<sup>34</sup> SOARES, 2018.

<sup>35</sup> Personagem da obra *Amada* de Toni Morrison.

<sup>36</sup> Momento descrito na obra *Cemitério dos Vivos*, de Lima Barreto.

<sup>37</sup> Como, por exemplo: *Feliz Ano Novo* (1975) de Rubem Fonseca; *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens dos pés redondos* (1973), *Essa terra* (1976), *Carta ao bispo* (1979), *Adeus, velho* (1981) de Antônio Torres; *Quarup* (1969) de Antônio Callado; *Zero* (1975), *Dentes ao Sol* (1976), *Não Verás País Nenhum* (1981) de Ignácio de Loyola Brandão; *As meninas* (1973) de Lygia Fagundes Telles; *Lavoura Arcaica* (1975), *Um copo de cólera* (1978) de Raduan Nassar; *Em câmara lenta* (1977) de Renato Tapajós; *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* (1975), *Infância dos mortos* (1977) de José Louzeiro; *A saída do primeiro tempo* (1978) de Renato Pompeu; *Malhação do Judas carioca* (1975) de João Antônio; entre outras. Datas da publicação.

temporalidade do período? Para nós que somos tocados por essas formas em outro momento, o que nos é entregue sobre esta alteridade temporal? O que, com isso, pode ser percebido nestas aberturas, nestes atravessamentos constituídos de constantes estranhamentos/reconhecimentos?

Sabemos que tais questionamentos não se encerram, e que, definitivamente, suas leituras e respostas possíveis também dependem, e muito, da perspectiva de quem se dispõe e insiste em pensá-las. Desde já, assumimos que nossa leitura é fundamentalmente voltada à busca, à descrição e à reflexão das/sobre as atmosferas (*Stimmungen*) mobilizadas em algumas obras literárias brasileiras da década de 1970, que serão pormenorizadas mais à frente. Além disso, assumimos, também, que as questões acima descritas nos foram lançadas no contato com as obras e na busca que pretendemos fazer ao longo desta dissertação. Independentemente de serem, ou não, as perguntas-chave de nosso texto, tentaremos demonstrar sua relevância para nossa reflexão e o papel central para o entendimento sobre os relacionamentos entre atmosferas (*Stimmungen*) e temporalidade.

De início, para conseguirmos construir nosso problema fundamental, vale apontar para aquilo que nos colocou em tensão ao ponto de desenvolvermos esta pesquisa. Logo, as inquietações que aqui se colocam foram mobilizadas, de forma até mesmo intuitiva, pela crueza e o conteúdo visceral de algumas obras publicadas durante os anos 1970 no Brasil, mais particularmente em narrativas de três autores: Ignácio de Loyola Brandão, Antônio Torres e Rubem Fonseca – mesmo que só trabalhemos mais diretamente com obras dos dois primeiros<sup>38</sup>. Nesse contato, estranhamentos e identificações com os Brasís por eles contados nos colocaram diante de gestos e estratégias formais com que os autores organizam os conteúdos narrados, em geral, e, mais particularmente, a sentimentalidade, os afetos que envolviam esses (des)encontros.

São exatamente nesses pontos, no posicionamento crítico da reflexão histórica e nos lugares de atravessamentos afetivos para onde essas obras nos lançam, que, anacronicamente, se apresenta, de forma contígua, o espaço no qual nossa pesquisa se movimenta. Nesse sentido, tentaremos mostrar, em primeiro lugar, como e quais recursos estéticos são

---

<sup>38</sup> São elas: *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens dos pés redondos* (1973), *Essa terra* (1976), de Antônio Torres; e *Zero* (1975) e *Não Verás País Nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão. Datas da publicação.

mobilizados na produção literária realista brasileira de 1970 e, em segundo lugar, como delas partimos para a constituição de nosso problema e para a perspectiva que adotamos.

## 1. Retratos Dispersos: Realismo e Refração.

Considerando-se, como já apontado, “1970” enquanto momento de ambiguidades epistêmicas e epistemológicas, a literatura realista brasileira do período se apresenta como espaço das mais interessantes, conflitivas e combativas percepções do período. Neste tópico propomos, com isso, apresentar um debate sobre as configurações estéticas e as percepções de certa crítica sobre as formas que se repetem e se generalizam na organização das narrativas “ficcionais” brasileiras nos anos 1970, principalmente no romance.

De forma ampla, a crítica que abordaremos centraliza o debate sobre a literatura brasileira de 1970 a partir da consideração de que a representação realista, imersa em uma “veia” naturalista, se generaliza a partir da incorporação da estética jornalística com tons de protesto, denúncia e resistência. Com isso, poderia se afirmar que a literatura é tratada, apenas ou quase que exclusivamente, como um espaço reativo à conjuntura da ditadura civil-militar e de “1970”, através da tematização de questões sociais, políticas e históricas do país e das transformações culturais do mundo globalizado.

Por isso, não é estranho encontrarmos comentários e críticas mais ou menos valorativas sobre o recurso à estética realista-jornalística-alegórica-naturalista em relevantes textos críticos sobre a literatura do período em autores e autoras como Tânia Pellegrini, Malcolm Silverman, Antonio Candido, Flora Süssekind, Davi Arrigucci Jr., Luiz Costa Lima e outros<sup>39</sup>. As ambiguidades que encontramos, de modo geral, partem exatamente dessa questão do que seria o “retorno” tão forte e mesmo dramático do naturalismo/realismo.

Considerando-se esses apontamentos, propomos perpassar este debate a partir de obras de Tânia Pellegrini<sup>40</sup> e Flora Süssekind<sup>41</sup>, devido à amplitude de suas abordagens e leituras sobre os realismos e deste retorno na década de 1970. Para nós, a discussão se inicia na obra de Flora Süssekind, *Tal Brasil, Qual Romance? Uma ideologia estética e sua história: o*

---

<sup>39</sup> ARRIGUCCI JR., 2012; CANDIDO, 1984; 1985; COSSON, 2001; LIMA, 1981; PELLEGRINI, 1996; 1999; 2018; SILVERMAN, 1978; 2000; SÜSSEKIND, 1984; 1985.

<sup>40</sup> 1996; 1999; 2018.

<sup>41</sup> 1984; 1985.

*naturalismo*. Essa erudita e ampla análise é envolvida pela tese de que, independente do momento, o retorno da estética naturalista cumpriria “a delicada função de restaurar, por meios terapêuticos, econômicos ou jornalísticos, fraturas e divisões flagrantes na sociedade brasileira”<sup>42</sup>. Ou seja, o recurso ao naturalismo, enquanto ideologia, se dá na tentativa de sanar, escamoteando o “ficcional”, feridas abertas na formação da sociedade brasileira. No caso de “70”, a pedra angular estaria, principalmente, mas não unicamente, no acirramento do autoritarismo e da censura.

Em 1970, esse movimento, descrito pela autora através de três grandes momentos (terapêutico, econômico e jornalístico), se refere à incorporação da estética jornalística ao romance e ao conto. Nesse sentido, questões como a centralidade de uma descrição “objetiva”, ou que indicasse isto, do que se “ficcionaliza” em forma de informação, a particularização/singularização de um acontecimento e, com isso, a alegorização da história do Brasil a partir de algumas personagens e experiências, são tratadas como características fundamentais dessa literatura. Nas palavras de Sússekind:

Esse parece ter sido o procedimento por excelência do romance-reportagem: singularizar. Se não dá para falar de marginalização política, toma-se um Lúcio Flávio, um marginal por personagem. O que se faz é um retrato 2x2 da realidade brasileira. E, como “singularizar”, “particularizar” simplesmente não atraem leitores, foi preciso acrescentar a tal processo um atributo: o naturalismo. É preciso que tais “reduções” produzam impressão de realidade. É preciso que dêem ao leitor-consumidor o que lhe falta. E restaurem nele a credibilidade na imprensa, na figura do jornalista. E na possibilidade de ação histórica. Mesmo que para isso se tenha feito do repórter um herói romântico e da História alegoria.<sup>43</sup>

Mais do que questionar a leitura que a autora faz da presença de um marginal como “herói” (se é que podemos descrever Lúcio Flávio desta forma<sup>44</sup>), o que nos é apresentado, de forma mais explícita, é uma possível necessidade de preenchimento de algo que falta, ou que

---

<sup>42</sup> SÚSSEKIND, 1984, p. 173.

<sup>43</sup> Id. 42, p. 182-183.

<sup>44</sup> Não entendemos a tematização, como faz a autora, de duas obras de José Louzeiro enquanto *band-aids* naturalistas. Pelo contrário, tanto em Pixote quanto em Lúcio Flávio, esse Brasil e essas personagens retratam o exato oposto de uma homogeneidade nacional. Sobre como haveria um escamotear da “ficcionalização” nessas obras e em outras, outro argumento de Sússekind, mais a frente apresentaremos nosso posicionamento com relação ao realismo e as questões da *mimesis* enquanto processo. Ver: LOUZEIRO, José. *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*. 7. Ed. Rio de Janeiro: Record 1981; \_\_\_\_\_. *Infância dos mortos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record 1981.

está censurado, junto a quem lê. Esse caráter de *reconciliação* e naturalização identitária-paternal-nacional, como descrito pela autora em toda sua obra, ao realçar a reelaboração dos significados do axioma *tal pai, tal filho*, nos abre a importantes questionamentos com base e para além da análise de Flora Süssekind.

O primeiro questionamento é com relação à intenção de quem escreve e ao efeito em quem lê, pois, segundo a autora: “O trabalho do romancista, como o do repórter, parece ser apenas recolhê-los [os fatos]. Oculta-se do leitor a *produção* da notícia, da ficção”<sup>45</sup>. O segundo é: se essa predisposição à descrição de um fato efetivamente trairia o que seria, segundo Flora Süssekind, a ficcionalidade, principalmente em nosso caso, no que tange a essa literatura que seria, então, marcada por um retorno de certo realismo/naturalismo.

Em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*<sup>46</sup>, Flora Süssekind aborda, de forma mais abrangente, os envolvimento entre a representação do “real” e sua “ficcionalidade”, mesmo que, no que se refere à prosa principalmente, chegue a conclusões semelhantes as de *Tal Brasil, Qual Romance*. Mesmo tensionando de forma mais ampla questões que envolvem a cultura no Brasil dos anos 1970, a produção literária ainda é tratada como “resposta” insuficiente às “necessidades” político-ideológicas de resistência, também enquanto literatura “pobre” em recursos estéticos e, além disso, como lugar paralelo, autônomo às transformações da sociedade, em que sua qualidade e sua “função” estariam restritas às possibilidades de operações com a linguagem.

Mas as alegorias tanto dos romances-reportagem neonaturalistas, quanto do fantástico, dão bem pouca margem à pluralidade. A significação do texto é determinada autoritariamente. Às vezes antecede inclusive a leitura. Pouco importa o texto em questão, sabe-se, ao lê-lo, que se deve ampliar sua abrangência e ver em cada *história* particular toda a *História* brasileira recente. O mesmo acontece com parábolas como a de Érico Veríssimo e as de J.J. Veiga, e com os romances de Aguinaldo Silva e José Louzeiro. A mesma chave mestra político-referencial abre todas as portas. E um naturalismo e fantástico num idêntico projeto estético: o de uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> SÜSSEKIND, 1984, p. 175.

<sup>46</sup> SÜSSEKIND, 1985.

<sup>47</sup> Id. 46, p. 60-61.



E ainda,

Se a cooptação é a cara-metade da censura, o mesmo pode dizer das relações entre as parábolas e reportagens romanceadas. Enquanto a censura trabalha por supressão, negação, e a cooptação pelo incentivo a uma produção dirigida, no terreno literário se pode dizer que o texto parajornalístico exige objetividade, ligação direta entre as imagens e seus significados, corte dos “excessos” ficcionais, e que o fantástico, ao contrário, trabalha com barroquismo, os circunlóquios de imagens e palavras em constante proliferação. Aparentemente procedimentos diferentes: um sinal de menos para a linguagem, de um lado; um sinal de mais para as “figuras” literárias, de outro; negação ou proliferação. Quando, no entanto, tal proliferação está a serviço de uma chave mestra referencial e não de uma pluralidade de significados, trata-se unicamente da “vontade de verdade” dos naturalistas com outra roupagem.<sup>48</sup>

Levando-se em consideração o que já fora escrito, somado às citações acima, conseguimos compreender de forma mais ampla os argumentos de Sússekind com relação a determinada literatura brasileira de 1970. Mesmo tendo a pretensão de tensionar tais teses, entendemos que sem o esforço analítico e crítico da autora, talvez, não teríamos condições de fazer o movimento que apresentaremos em seguida.

Certamente, a visão da autora está ligada a uma perspectiva que busca nessas obras, tendo em vista o constante recurso descritivo de determinadas percepções da “realidade” nessas narrativas, alguma espécie de reação política e social ao contexto mais imediato de suas publicações. Fato é que o constante recurso à referencialidade e à verossimilhança, através de alegorizações de experiências censuradas, pode justificar esse posicionamento. Mas, ao mesmo tempo, nos faz questionar sobre os recursos utilizados pelas narrativas em (des)traçar este “real” referente, ou a própria organização dessas referências, levando-se em conta a forma dos textos e as tonalidades que compõem esses encontros entre “real” e “fictício”.

Por mais que entendamos, e concordamos, que a literatura nunca está completamente isolada do mundo que a cria, principalmente com relação a textos tão carregados de referências ao seu presente, as narrativas nunca são completamente autônomas em sua “intencionalidade” e, com isso, não controlam tão radicalmente os efeitos possíveis em quem

---

<sup>48</sup> Ibid. 46, p. 61.

as lê. Nesse sentido, a necessidade que se impõe é de entendimento do quadro literário realista de 1970 de forma mais ampla, e menos condicionada a uma estabilização do “real” e/ou de uma identidade.

Como escreve Antonio Candido: “O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter a consciência arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de *poiese*”<sup>49</sup>. Aqui, acompanhamos essa tese de Candido apenas no que se refere ao ato criativo, ao realce da relação entre mimese e poiese, do que propriamente demarcar um dito lugar do “real” e do “ficcional”. Sendo assim, a ficcionalidade do produto criativo, da obra, se movimenta através das esferas tanto da recepção quanto da criação, e seu relacionamento com as “realidades” internas e externas, suas diferenças e identificações, apresentam um dinamismo maior do que o apresentado por Flora Süssekind.

Ampliando os questionamentos abertos por nós a partir das reflexões de Süssekind, vale realçar algumas outras considerações de Antonio Candido sobre a literatura realista de 1970. De início, destacamos que essa produção literária de 70 se (re)configura de forma revoltosa, o que leva o crítico à considerá-la uma literatura do “contra”<sup>50</sup>. Logo, se essa literatura se posiciona contra uma “escrita elegante”, contra um realismo que se baseia unicamente “na verossimilhança”, contra a “convenção cultural”, contra a “lógica narrativa” e contra “a ordem social”, aonde estaria o *band-aid* naturalista e reconciliador realçado por Süssekind? Não é que essa literatura não tente exercer um trabalho de realce e descrição de determinada “realidade” e identidade, mas que, entretanto, essas imagens mobilizadas apontariam para uma “realidade”/identidade não-realizada, ou para uma fragilização da própria ideia de uma homogeneidade ou mesmo comunidade possível, tanto conservadora quanto progressista.

---

<sup>49</sup> CANDIDO, 2006, p. 22.

<sup>50</sup> “Pelo dito, vê-se que estamos ante uma literatura do contra. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista [sobre o realismo fantástico], baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia.” CANDIDO, 1989, p. 212.

Sendo assim, a potência destas narrativas em nada ganha, como possibilidade ou impossibilidade, se não considerarmos que, com relação à literatura brasileira realista dos anos 1970, o que se legitima é uma pluralidade que mobiliza um “envolvimento agressivo”<sup>51</sup> entre representado, representação e quem lê<sup>52</sup>. O que, com isso, parece se intensificar nessas produções é, de modo geral, uma imersão radical, também estética, no próprio mundo do qual surge. Com isso, entendemos que uma outra possibilidade de leitura e tematização se faz necessária.

Nesse caso, a perspectiva de Tânia Pellegrini sobre os realismos é muito produtiva. O ponto de partida nas considerações da autora é uma mudança na forma de entender o realismo, considerando-o postura e método, e não somente uma tentativa de “imitação” do “real”, e, também, enquanto refração de determinada realidade<sup>53</sup>. Sendo assim, o que é apresentado por Pellegrini é uma ampliação da forma de abordagem dessa literatura realista enquanto “uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade”<sup>54</sup>, e ainda que essas narrativas:

Procurando destruir a ideia de totalidade, mesmo assim traduzem as condições específicas de muitas sociedades contemporâneas: caos urbano, desigualdade social, violência crescente, combinados com a sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural, um amálgama contraditório de elementos integrado na globalização econômica. Esse novo realismo parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces; daí a proposta de entendê-lo como refração, metaforicamente “decomposição de formas e cores”, clara tanto nos temas como na estruturação das

---

<sup>51</sup> CANDIDO, 1989, p. 210.

<sup>52</sup> “Se a respeito dos escritores dos anos 50 falei da dificuldade em optar, no fim da apreciação “disjuntiva”, com relação aos que avultam no decênio de 70 pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade. Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente. [...] *E o envolvimento agressivo parece uma das chaves para entender a nossa ficção presente.*” [Grifos nossos]. Id. 51, p. 209-210.

<sup>53</sup> PELLEGRINI, 2018.

<sup>54</sup> Id. 53, p. 17.

categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos, cuja análise – até certo ponto –, permite perceber a naturalização das representações.<sup>55</sup>

O que, com isso, Tânia Pellegrini coloca como questão é, de um lado, uma relação mais ampla e tensa entre arte e o “real”, e, de outro, o realismo como estética que incorpora e (re)cria o universo do qual a narrativa surge<sup>56</sup>. Para isso, a autora traça, brevemente, a trajetória do realismo, no romance principalmente, enquanto movimento, mas, também, enquanto postura e método que atua *no* mundo. Logo, visando compreender sua persistência e seus retornos, a autora o considera ligado ao desenvolvimento e efeitos da globalização.

A principal questão, para nós, colocada pela autora, é que, mesmo diante da crise da representação, e da possibilidade de uma “crise da crise”<sup>57</sup>, o realismo persiste, reconfigura a si e ao mundo. Sendo assim, o que é apresentado é um relacionamento específico, uma espécie de simbiose entre as obras realistas e as dimensões sociais e históricas que as recortam, cabendo frisar,

então, que os novos modos de representar a realidade não surgem apenas das formas artísticas em si; não são apenas um conjunto de regras ou convenções, embora precisem delas para se exprimir; toda nova forma – e seu conteúdo – surge como produto histórico e é uma necessidade das próprias transformações sociais. Desse modo, o processo mimético efetivado pelo realismo não é de dimensão apenas denotativa, técnica, referencial, descritiva; trata-se de imitação em profundidade, cuja dimensão conotativa está inextricavelmente ligada à história e à sociedade.<sup>58</sup>

Nesse sentido, para um melhor entendimento dessas questões, a retomada da discussão sobre a centralidade da mimesis, do processo mimético no que tange ao relacionamento entre “real” e “fictício” se faz necessária.

## **2. O processo mimético e o realce à diferença.**

Como argumentado por Tânia Pellegrini, o processo mimético operado pelo realismo se dá enquanto imitação em profundidade. Ao defrontarmos com as questões que envolvem o relacionamento entre “real” e “ficcional”, tem-se que ter em mente que, com relação a todo

---

<sup>55</sup> Ibid. 53, p. 17.

<sup>56</sup> PELLEGRINI, 1996.

<sup>57</sup> PELLEGRINI, 2018, p. 17.

<sup>58</sup> Id. 57, p. 34.

objeto artístico, há sempre algo que resiste a uma compreensão que estabilize o produto criativo, seja qual for a dimensão e/ou perspectiva abordada. Sendo assim, assumimos que a sensação de constante insuficiência que quem lê possa vir a sentir, é também nossa.

Dito isso, algumas questões que envolvem nossa perspectiva teórica, de um lado, e a leitura da crítica, de outro, merecem ser elencadas, a fim de mais fomentar dúvidas do que propriamente afirmar respostas. Logo, tendo em vista nossa busca, nos encontramos com a diversa discussão sobre o estatuto da representação realista na literatura brasileira de 1970 e nos questionamos sobre:

(a) em que medida essa persistência e retorno do realismo aponta, de fato, para uma descrição identitário-essencialista da sociedade brasileira, através de um possível reforço ao veto ficcional, já recorrente na modernidade<sup>59</sup>; ou se (b) o que acompanharia esse retorno seria, na verdade, a abertura de uma espécie de “campo minado”, onde fraturas e fragmentações de possibilidades intensificadas pelo contexto (as tensões e reelaborações epistêmicas e epistemológicas, a repressão em 1970 e a globalização, por exemplo), colocariam ao mesmo nível a “absurdidade” de mundos representados “ficcionalmente” e o próprio “real” que se tenta apreender através de refrações nas narrativas<sup>60</sup>. Por conseguinte, tendo em vista nossos objetivos, em meio a tudo isso, qual seria o “lugar” da reflexão histórica, da experiência histórica “concreta” e imaginada, a partir e através da leitura com atenção voltada para as atmosferas (*Simmungen*)?

Independentemente de respostas possíveis e impossíveis, consideramos que tais inquietações apontam para uma busca, mais do que para algum tipo de encerramento. Com isso, é interessante iniciarmos estes passos com o que está no centro da discussão sobre a estética literária que se generaliza na produção artística brasileira dos anos 1970: a estética realista e os tons que intensificam, na verdade, algo como uma (des)realização de alguma identidade possível. Nesse ponto, em primeiro lugar, tentaremos compreender a centralidade da mimesis para esta discussão, para que, em segundo lugar, consideremos as potencialidades próprias aos recursos estéticos mobilizados na literatura a ser tematizada.

---

<sup>59</sup> LIMA, 1980; 1989; SÜSSEKIND, 1984; 1985.

<sup>60</sup> GUMBRECHT, 1998; 2014; 2014a; PELLEGRINI, 1996; 1999; 2018; ROSENFELD, 1996.

Nesse sentido, a centralidade da mimesis para a reflexão sobre o objeto criativo se dá, considerando-se o que fora escrito no primeiro tópico, nos relacionamentos e atravessamentos que mobilizam o mundo criado no objeto, o que a obra referencia e refrata, e aos relacionamentos possíveis em quem a recebe. De todo modo, sem a pretensão de reconstruir os caminhos tomados pelo conceito<sup>61</sup>, partimos da seguinte afirmação de Luiz Costa Lima, que considera a mimesis enquanto “categoria central da ficcionalidade, [que] não tem, contudo, dimensões fixas e intemporais, por estar sempre ligada à atmosfera envolvente das representações sociais, que, da sua parte, se relacionam com a base material da sociedade”<sup>62</sup>.

Destacando as intenções do autor, pode-se apontar para duas preocupações centrais de seu argumento: a primeira é, tendo em vista a centralidade da mimesis, os motivos que envolvem o “esquecimento” do conceito, levando em conta sua importância desde a *Poética* de Aristóteles; a segunda, amparada pela primeira, se concentra na constituição do relacionamento que a modernidade instaura com a ficcionalidade e com o imaginário, ou o controle deste, considerando-se a relevância da ideia de racionalidade e do veto ao ficcional para a construção do pensamento e da sensibilidade moderna no Ocidente<sup>63</sup>.

Assim sendo, a mimesis enquanto processo é descrita pelo autor, em um dos diversos momentos de apreciação do conceito, da seguinte maneira:

Microcosmo de uma situação, ele [o produto mimético] sem dúvida se alimenta da matéria histórica, mas a configura de tal maneira que não identifica seu produto como a matéria. Estabelecer tal identificação seria fazer da obra um simulacro de algo que se desenrolou e se encerrou. A *mimesis*, se ainda cabe insistir, não é imitação exatamente porque não se encerra com o que a alimenta. A matéria que provoca a sua forma discursiva aí se deposita como um *significado*, apreensível pela semelhança que mostra com uma situação externa conhecida pelo ouvinte ou receptor, o qual será substituído por outro desde que a *mimesis* continue a ser *significante* perante um novo quadro histórico que não lhe empresta outro *significado*. Ou seja, se como dissemos, o produto mimético é um dos modos de estabelecimento da identidade social, ele assim funciona à medida que permite a alocação de um significado, função da semelhança que o produto mostra com uma situação vivida ou conhecida pelo receptor, o qual é sempre variável. O discurso

---

<sup>61</sup> AUERBACH, 1971; LIMA, 1980; 1989.

<sup>62</sup> LIMA, 1980, p. 79.

<sup>63</sup> LIMA, 1989.

mimético distinguir-se-á do não mimético por esta *variabilidade necessária*.<sup>64</sup>

Ou seja, a mimesis se realiza através do estabelecimento de sentidos e significados sempre variáveis, ambíguos, e que, por isso, trabalham na esfera do possível de um “real” (ir)representável. Antes de considerarmos o que Costa Lima escreve em outra obra, e que direciona os desdobramentos da citação acima, o que o autor destaca como uma variabilidade necessária realça o caráter dialético do processo mimético, isto é, “permanência que não se nega ao transformado, transformado que não lança um abismo ante o que passou”<sup>65</sup>.

Sendo assim, a mimesis seria uma forma de realização da tensão entre aquilo que é contemporâneo e aquilo que se apresenta na esfera do (im)possível. De certa forma, ela tentaria fixar, mesmo que relativamente, um dinamismo próprio ao contemporâneo sendo, com isso, “permanência sempre mutante”<sup>66</sup>. É neste fluido relacionamento que podemos notar como, mesmo tendo o realismo (permanência e repetição) como temática, tem-se em Flora Süssekind e em Tânia Pellegrini a constituição de leituras e identificações diversas (mutação).

Mas, como expõe Luiz Costa Lima na conclusão do segundo capítulo de *Mimesis e modernidade: formas das sombras*, na modernidade este ato visando a esfera do possível se transmuta, devido a influência do modo de produção capitalista, em *mimesis da produção*, não mais “uma concepção do que é possível na esfera do real”, mas sim uma que tenta “engendrar, passo a passo com sua criação, um real apenas minimamente ancorado em um dado referencial”. Assim, ficaria a cargo da própria criação o estabelecimento de alguma verossimilhança<sup>67</sup>.

O que podemos considerar, com isso, é que não há um controle tão efetivo do ato criativo, mas sim um tensionamento em que, mesmo estando sujeito à conjecturas históricas, sociais e culturais, há algo no “produto” (texto) e em quem o recebe que não se encerra e não se estabiliza. Com isso, “a experiência da *mimesis* é histórica e culturalmente variável, porquanto a primeira sensação que ela provoca, a sensação de semelhança, deriva da

---

<sup>64</sup> Id. 62 p. 23-24.

<sup>65</sup> LIMA, 1980, p. 4.

<sup>66</sup> Id. 65, p. 5.

<sup>67</sup> Ibid. 65, p. 222.

correspondência com os quadros e expectativas históricas e culturalmente variáveis”<sup>68</sup>. Com isso:

Entre autor e obra não há nem uma separação esquizofrênica, nem uma mera continuidade. A obra encena experiências imagináveis a partir do quadro de referências e admissíveis a partir dos valores de seu autor. (Se Brecht não é a “mãe coragem”, tampouco seria concebível que apresentasse um herói nazista.) [...] Ou seja, a *mimesis* literária supõe a sensação de semelhança, a que logo se acrescenta a sensação de diferença. Para falar como Searle, embora chegando a conclusão oposta à sua, um enunciado ficcional literário supõe a suspensão das regras verticais que, conectando enunciado usual à província da realidade cotidiana, tornam o falante sujeito às sanções previstas por elas.<sup>69</sup>

Essa emergência da diferença é ainda mais realçada com a incompletude da própria criação, que exige sempre mais do que uma decodificação por parte de quem lê.

Como seus segmentos constitutivos não têm o caráter de fluência, da boa concatenação da narrativa cotidiana, científica ou filosófica, como, com frequência, estes segmentos se chocam e se contradizem, criam-se *vazios*, como diz Wolfgang Iser, que impõem a interpretação do leitor. A intervenção do leitor não se limita a explicar o que o texto já traria de forma implícita, pois quem assim afirmar postula a existência, pelo menos ideal, de uma única interpretação correta. Esta intervenção é, ao contrário, pluralizadora, pois depende da atividade do imaginário do receptor. *A mimesis é assim um processo que se concretiza na forma da ficção.* [...] É só na experiência literária que ela encontra o *desideratum* necessário do processo da *mimesis*. Processo que então não se confunde com o da expressão *eu*, mas, ao contrário, a vivência de seu desdobramento.<sup>70</sup>

Ou seja, o relacionamento entre os ditos espaços do literário e do social se movimentam e se tocam dinamicamente. Sendo assim, coloca-se em suspensão uma gama de padrões sobre os quais as noções de qualidades literárias e/ou sociais se assentariam, disponibilizando e lançando, com isso e mais radicalmente, junto a quem lê, o produto criativo ao que vem à tona do/no mundo, intensificando um processo de (re)configuração de ambas as partes.

---

<sup>68</sup> LIMA, 1989, p. 68.

<sup>69</sup> Id. 68, p. 68.

<sup>70</sup> Ibid. 68, p. 69.



Em obra organizada por Hans Ulrich Gumbrecht e João Cezar de Castro Rocha<sup>71</sup>, alguns artigos são reunidos com o intuito de discutir trabalhos desenvolvidos por Luiz Costa Lima sobre os caminhos traçados pelo crítico com relação ao conceito de mimesis. Tratando-se da questão da diferença possibilitada pelo espaço de elaboração e articulação da dimensão mimética na arte, Gabriele Schwab, em “*Criando irrealidades*”: *a mimesis como produção da diferença*<sup>72</sup>, se debruça sobre a mimesis na antropogênese e a relevância do processo mimético no encontro com alteridades.

Com relação à antropogênese de sujeitos, somente para indicarmos o ponto de partida na leitura da autora, Schwab escreve que a mimesis opera como uma das organizadoras do próprio “real”, ocupando “uma posição de transição entre o sujeito e o mundo, entre o interior e o exterior”. Com isso, sendo potência social e cultural, o processo mimético agiria na elaboração de espacialidades, processando interiormente o que é externo, a partir e através de critérios pessoais e culturais. Ou seja, na antropogênese, a mimesis atua transformando o real “através de imagens e códigos simbólicos”, o que lhe dá uma função mediadora<sup>73</sup><sup>74</sup>.

Nas operações mobilizadas pela mediação mimética na constituição de sujeitos, a autora afirma que os objetos culturais e artísticos...

[...] continuam a reativar os vínculos com os proferimentos performativos do corpo, afirmando as dimensões produtiva, transformadora, performativa e comunicativa da *mimesis*. O deslocamento das funções miméticas do corpo para a linguagem ressalta o modo como a *mimesis* atua através da ressonância e sintonia. Pode-se dizer que as funções miméticas da linguagem que evocam os vestígios das primeiras experiências e sensações corpóreas –

---

<sup>71</sup> GUMBRECHT; ROCHA, 1999.

<sup>72</sup> SCHWAB, 1999, p. 115.

<sup>73</sup> Id. 72, p. 118.

<sup>74</sup> Esta relevância da mimesis enquanto importante dimensão na constituição de imagens e referências orientadoras para constituição da subjetividade é, também, realçada, no que se refere à literatura, por Tânia Pellegrini: “[...] Consciente da natureza particular da representação artística, Aristóteles substituiu o princípio de *verdade* em arte pela ideia de *verossimilhança*. Esta acentua o fato de que existe um princípio organizador e regras de composição para a arte e que o ato de representar depende delas, do seu caráter de construção interna. Essa concepção vai alimentar todas as reflexões subsequentes e muitas vezes antagônicas, no interior da crítica e das teorias estéticas, ao longo da história. Todavia, outro elemento importante pode ser daí apreendido – e que também gerará antagonismos –, a dependência de todas as artes em relação às coletividades humanas de que surgem. No caso da literatura, se ela é uma representação da vida real, a representação é *justamente o lugar em que a vida real, com toda sua complexidade social e subjetiva, entranha na literatura. Desse modo, a representação não deixa de ser um mecanismo formal de modelagem, de atribuição de significados e de controle da vida social, carregando consigo funções e efeitos importantes*. [Grifos nossos]. PELLEGRINI, 2018, p. 30-31.

toda a esfera que Kristeva denomina “o semiótico” – facilitam os aspectos das comunicações entre os quais se incluem afeto e emoção, desejo e prazer. Mais importante ainda, elas talvez expressem através da linguagem certos estados de espírito em que ainda ressoam nossas mais antigas modalidades de ser.<sup>75</sup>

É nesse espaço de mediação e de comunicação entre interior e exterior, em que os objetos culturais ativam dimensões transformadoras e performativas, que a autora aponta a *mimesis* – e, para nós, a própria atividade do que seria a literatura realista da década de 1970 – enquanto (re)organizadora do mundo em termos do imaginário, ou melhor, de possibilidades de leitura e busca por apreensão e entendimento do contexto no qual se está inserido. É nesse sentido que a *mimesis* se torna produtora de diferença e não meramente imitadora de algo externo<sup>76</sup>. Logo, o processo mimético se torna um espaço de mediação específica, de modo que os relacionamentos entre literatura e *mimesis* apontam, aqui, para certa atividade produtora de espacialidades outras, já que “a *mimesis* produz a diferença de um horizonte de semelhança”<sup>77</sup>.

Com isso, pode-se realçar alguns momentos em que Luiz Costa Lima e Tânia Pellegrini, ao tematizarem algumas obras de 1970, percebem algo próximo dessa dinâmica relação mediadora operada pela *mimesis* na produção de diferenças do horizonte de semelhanças. Tentando compreender os artifícios utilizados por Rubem Fonseca em contos do livro “Feliz Ano Novo”, de 1975, Costa Lima escreve:

Comparando-se “Feliz ano novo” com “Passeio noturno”, poderíamos mesmo dizer que a necessidade de violência é maior por parte do bem situado: de volta do assalto, os marginais têm fome, ao passo que o assassino do volante espera um “dia terrível na companhia”. A comparação ainda mostra o destino comum da linguagem: sua automatização funciona para que os falantes não compreendam o que dizem; melhor, para que não compreendam a ironia que se oculta em sua aparência inofensiva. Pois aqui parece apontar a diferença entre o pop pictórico dos norte-americanos e o pop de Rubem Fonseca: se o primeiro ainda pode ser lido como a adesão eufórica ao lixo industrial, sua apropriação literária transforma sua ambiguidade numa escolha radical: ou o leitor se horroriza com sua crueldade e apela para os códigos dos bons costumes ou se horroriza com o uso que ele próprio faz da linguagem. Alternativa que não mais se pode ler como: primado da moral a zelar ou primado da degustação estética. A linguagem

---

<sup>75</sup> SCHWAB, 1999, 121.

<sup>76</sup> Id. 75, p. 124.

<sup>77</sup> Ibid. 75, p. 126.

aparece como a indicadora crua do social e sua crueza não admite prazer. E assim aparece não porque redublique, conforme a proposta de um realismo ingênuo, mas porque a torna visível através de uma precisa organização formal.<sup>78</sup>

Além disto, Pellegrini realça o caráter mimético da literatura realista de 1970, e reelabora as possibilidades de entendimento sobre o recurso ao alegórico tão marcante nos realismos do período:

De acordo com Benjamin, o processo alegórico tende ao envelhecimento, pois o objeto alegorizado é incapaz de assumir uma significação própria, de irradiar sentido, desde que só dispõe da significação que lhe é atribuída pelo alegorista. Através do objeto, o alegorista fala de algo diferente; esse objeto, assim, converte-se na chave de um saber oculto. A cumplicidade necessária para a transmissão desse saber é que, provavelmente, está no cerne da recepção altamente favorável que teve a narrativa dos anos 70.

Todavia, a tendência alegórica dessa narrativa indica que há um elemento importante a ser observado: só através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos, da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial completamente caótico e estilhaçado.<sup>79</sup>

Sendo assim, certa literatura realista de 1970 intensifica a dinâmica relação de mediação própria ao processo mimético, partindo-se de referências à crueza e à violência cotidiana, mas, ao mesmo tempo, reelaborando as formas possíveis de apreensão do presente sobre o qual se narra. Retomando-se, com isso, a análise de Schwab, a autora afirma que a mimesis trabalha em um dinamismo, “tal como o “real” é ele próprio mais um terreno de diferença que um território estático claramente delineado”<sup>80</sup>.

Esse espaço produtor de alteridades, em que se mobiliza dimensões que atingem quem recebe através de um estranhamento interior, trabalha como um modo de possibilitar “o processamento do real como diferença”. Desse modo, “a literatura abre um espaço em que as imagens, os estados de espírito, as ilusões e incorporações criadas no espaço interior e solitário podem ser reincorporadas a um intercâmbio ou comunicação com o mundo social”<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> LIMA, 1981, p. 152.

<sup>79</sup> PELLEGRINI, 1996, p. 27.

<sup>80</sup> SCHWAB, 1999, p. 126.

<sup>81</sup> Id. 80, p. 126.

Pode-se mesmo dizer sobre uma atitude crítica, como escreve Hans Ulrich Gumbrecht ao destacar, a partir da obra de Luiz Costa Lima, que mesmo sem propor uma transformação fantasiosa do mundo, a *mimesis* na modernidade reconstrói o mundo “mediante o que Costa Lima denomina “diferença crítica” do autor. Atitudes de ironia e distanciamento, em virtude das quais a realidade representada aparece numa perspectiva diferente, são, segundo ele, a chave para uma compreensão da *mimesis* literária moderna.”<sup>82</sup> Logo, é no aprofundamento e no realce de perspectivas do que se tenta apreender que o processo mimético se movimenta e que, no caso da literatura realista brasileira de 1970, é intensificado *nas* contradições de um presente disperso, no realce das próprias (im)possibilidades de uma apreensão mais geral.

É nesse ponto que podemos destacar, a partir de Schwab, ressonância e transferência como elementos centrais do processo mimético do realismo de 70, pois a profundidade das “imitações” refratadas de uma superfície fragmentada e dispersa se dá na decomposição de tons de imagens mais ou menos determinadas do que se referencia. A autora escreve que:

Transferência significa precisamente isto: as formas são processadas conforme a ressonância que produzem consciente ou inconscientemente. A transferência, por sua vez, pode assumir diferentes direções em relação ao objeto ressonante. Os objetos literários podem atingir seus efeitos através de utilizações da semelhança as mais diversas, como ressonância familiar ou perturbadora, a ressonância que atua de acordo com o reconhecimento subliminar ou ainda a ressonância que atua através de jogos mentais da auto-reflexividade literária. Ao defrontar-se com formas literárias, o leitor, por outro lado, pode simplesmente aplicar essa ressonância ou então elaborá-la, transformá-la e moldar suas ramificações culturais segundo parâmetros diferentes. É através de tais processos de intercâmbio e transferência que a *mimesis* remolda o imaginário cultural.<sup>83</sup>

Como tudo escrito até agora parece sublinhar, o processo mimético nunca é – mesmo quando se trata de narrativas que pretendem ser o mais realista possível –, por si só, uma elaboração imitativa, e, além disso, as referencialidades mobilizadas nas obras não se encerram em determinado modelo de reconhecimento e identidade, mas também em seus avessos e travessias. Acreditamos que, considerando a forma pela qual tencionamos a posição da estética literária brasileira de 1970 enquanto um *band-aid* naturalista, os caminhos abertos pelas reflexões de Pellegrini, Costa Lima e Schwab nos indicam não um equívoco de Flora Süssekind, mas ao menos uma desconsideração desta mobilidade mimética nas representações

---

<sup>82</sup> GUMBRECHT, 1999a, p. 142.

<sup>83</sup> Ibid. 80, p. 127.

do “real” nas narrativas, considerando somente o que confirma determinado “real” mais aparente e os tons neonaturalistas das narrativas.

A questão que agora se apresenta é sobre como, então, realismo enquanto refração, mimesis enquanto processo e a leitura com atenção voltada para às atmosferas (*stimmungen*) se encontram, ou não, e nos possibilita a reflexão sobre a temporalidade, especificamente dos anos 1970 no Brasil. Ao longo de todo este tópico, como acreditamos que já possa ser percebido, alguns pontos foram recorrentes, como a produção de alteridades, a apreensão possibilitada pela mimesis enquanto processo daquilo que é decomposto, refratado, no que se referencia como dado do “real” e o processo mimético como mediador de uma *reelaboração* do “real” através da reconstituição dos espaços do imaginário e, com isso, para o agir.

### **3. O eterno inacabado.**

Antes de elaborar nosso entendimento sobre as atmosferas (*Stimmungen*) a partir do que escrevemos até então, façamos uma retomada do que estamos tematizando. Em nosso primeiro tópico, tentamos demonstrar, mesmo que de forma geral, como a literatura brasileira realista em 1970 não trabalharia, como escreve Flora Süssekind, com base na homogeneização e reconciliação identitária, mas sim, como escreve Tânia Pellegrini, a partir de um processo de decomposição de tons do presente, que acompanha a fragmentação, a atomização/dispersão de determinadas experiências de um dado “real”, e, também, como parte atuante – constituída e constituinte – daquele contexto e temporalidade.

No segundo momento, aprofundando-se nesta tematização, temos uma reflexão sobre o processo mimético, particularizando a constituição da obra, no que concerne à própria relação de quem escreve com o “real” e, também, destacando algumas dimensões do relacionamento entre obra e quem lê, tentando realçar algumas complexas tensões. Posto isto, percebemos que há uma fluida dinâmica nesta relação que, ao mesmo tempo, é mobilizadora de dimensões da “realidade” e da temporalidade que também são fundamentais na constituição de imagens particulares do “real”. Ou seja, a própria comunicabilidade, podendo ser temporalmente anacrônica, dos objetos literários e seus mundos com os mundos de quem as cria e de suas recepções, se dá dialeticamente entre estranhamentos e identificações.

Sendo assim, entendemos que, tendo em vista a especificidade dos relacionamentos que a literatura realista de 1970 intensifica, há uma mobilização mais geral que, de um lado, indica mutações na forma com que as narrativas são organizadas tendo em vista a refração do “real” e a incorporação de outras formas de narrar e, de outro, que estas transmutações acompanham as complexidades do contexto do qual elas são criadas. Tânia Pellegrini escreve que, considerando-se os conflituosos contatos entre a produção criativa, o mundo e a recepção, os possíveis efeitos dessas narrativas...

derivam do princípio de recusa à noção de “obra” como unidade, como totalidade completa, auto-suficiente e perfeitamente acabada, pois ela resulta do conflito e da contradição de vários processos reais superpostos, que não se anulam dentro dela, a não ser em condições imaginárias. A própria linguagem literária não é exterior aos conflitos ideológicos; não aparece “como uma roupa, como um véu neutro e neutralizador que viria depois recobrir as palavras”; ela não é secundária, mas constitutiva, já implícita na produção. Além do mais, a linguagem remete sempre ao mundo e isto leva a pensar em que sentido se pode dizer que a literatura é especificamente ficção. Ela o é, não apenas como criação de uma certa imagem do real (nunca independente e original), mas também como produção de uma determinada realidade material (o texto) que provoca, por sua vez, determinados efeitos sociais e ideológicos (ligados ao consumo e à produção de outros discursos ideológicos, como os da crítica, por exemplo). Em suma, são os mesmos conflitos ideológicos, resultado das mesmas contradições históricas que produzem a forma do texto e sua crítica.<sup>84</sup>

Como destacaremos mais adiante, o argumento de Tânia Pellegrini está relacionado com a noção de que o ato criativo e o ato de leitura, suas recepções (críticas ou não), estão enraizados “na força configuradora da história”<sup>85</sup>. E é nesse ponto, em que fronteiras que garantiriam certa autonomia do fenômeno literário se fragilizam, que a literatura realista de 1970 entrega algo como índices críticos e afetivos de/para leitura e análise da temporalidade da década que estudamos. Ao mesmo tempo que, e em consequência disso, nos abrem às comunicabilidades, às dimensões das diferenças e das semelhanças – tanto do imaginário histórico quanto da experiência mais pragmática daquele passado – que nos encontramos em um futuro desta paisagem passada, a partir do que, intensamente, nos envolve e, por e através disso, nos afeta.

---

<sup>84</sup> PELLEGRINI, 1996, p. 23.

<sup>85</sup> Id. 84.

Sendo assim, vale destacar que, nestes movimentos de comunicação, de diálogo, de formalidades que intensificam afetividades mobilizadas nas experiências narradas sobre um determinado “real”, as refrações, ao darem profundidade às “imitações”, nos encontram e confrontam enquanto presenças mais ou menos ausentes, ou não imediatamente percebidas. Ou seja, algo que perpassa e atravessa, em diferentes intensidades e formas, também, as maneiras de (des)organizar nossos relacionamentos com o tempo. Nesse sentido, esta espécie de “toque” diz menos sobre uma lógica cronológica, diacrônica do tempo, e mais em estar atento ao que se *movimenta* de forma assombrosa, de sentidos indeterminados que ainda atuam e constituem experiências e expectativas, esperanças e angústias, (des)organizadas com o “existir, apesar de...”.

\*

Se, como afirma Antonio Candido sobre a literatura de 1970, estamos diante de uma legitimação da pluralidade<sup>86</sup>, estamos, também, diante de uma reorganização de valores que legitimam o discurso literário. Mais radicalmente ainda, estamos diante de uma reformulação epistemológica e cultural que envolve aspectos de certo entendimento sobre a produção literária<sup>87</sup>. Essa reavaliação está relacionada com o fenômeno da massificação da mídia e com as transformações sociais, temporais e existenciais, de um cotidiano caótico de problemática apreensão.

Os espaços de atuação da literatura, mais do que propriamente responder ou resistir às transformações, acompanham a diversidade de contatos próprios às reconfigurações políticas, sociais e culturais. Logo, podemos reformular a afirmação de Candido, pois mais do que legitimar uma pluralidade, a literatura realista de 1970 é parte dessa mobilização, recebe e entrega ao mundo as paisagens de mutação da sociedade. Segundo Tânia Pellegrini:

Então, a arte não é apenas representação da realidade; sendo arte e sendo obra, ela reconhece a realidade e cria, pois é parte integrante da realidade social, é elemento da estrutura de tal sociedade e expressão da produtividade social e espiritual do homem. Existe uma relação dialética entre a obra e realidade, entre o sujeito (o artista) e o objeto (a obra), como especificidade da existência humana, que não pode ser reduzida ao condicionamento absoluto da situação histórica dada. Vista desse modo, a arte despe-se de

---

<sup>86</sup> CANDIDO, 1989, p. 209.

<sup>87</sup> SANTIAGO, 2000; 2004.

uma visão idealista e humanista, em que o sujeito representa o papel central e em que a realidade funciona apenas como plano de fundo.<sup>88</sup>

Despida de qualquer visão idealista, a literatura de 1970 “implode” as fronteiras que, supostamente, garantiriam uma ideal autonomia dos espaços literários e das experiências dos contextos que os atravessam. Ao acompanhar a fragmentação e a dispersão da experiência do “real”, “imitando-o” em profundidade através da refração, a literatura se coloca como produtora de estranhamentos e identificações, não somente produzindo determinados sentidos mais razoáveis e desdobráveis mais diretamente deste “real”, mas provocando, também, “curtos circuitos”<sup>89</sup>, (des)organizando as delimitações entre “real” e “ficcional”, e, por conseguinte, tornando possível a própria reorganização, e mesmo expandindo a percepção, da complexidade de determinadas “realidades”.

Nesse sentido, pode-se dizer que a literatura não escamoteia ou se esquece do “ficcional”, mas se lança num espaço fronteiro, diaspórico, de indefinição. Se no campo da epistemologia afirmamos que há uma intensificação de ambiguidades e diversificação discursiva<sup>90</sup>, podemos considerar que na literatura há uma reformulação das formas de expressão e apreensão, apresentação e representação do “real” pelo “ficcional”, e vice-versa, através da ambivalência.

Imaginemos isto. Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem “em êxodo”. Seguem aparecendo como literatura e tem o formato livro (são vendidas em livrarias e pela internet e em feiras internacionais do livro) e conservam o nome do autor (que pode ser visto na televisão e em periódicos e revistas de atualidade e recebe prêmios em festas literárias), se incluem em algum gênero literário como o “romance”, e se reconhecem e definem a si mesmas como literatura. Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido. Não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é *ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade*. Representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária, na época das empresas transnacionais do livro ou das oficinas do livro nas grandes redes de jornais e rádios, televisão e outros meios. Esse fim de ciclo implica novas condições

---

<sup>88</sup> PELLEGRINI, 1996, p. 8.

<sup>89</sup> KLEIN, 2013, p. 62.

<sup>90</sup> CHAGAS, 2018; WHITE, 1994.



de produção e circulação do livro que modificam os modos de ler. Poderíamos chamá-las de escrituras ou literaturas pós-autônomas.<sup>91</sup>

Essa longa citação se dá, principalmente, pela proximidade desses elementos identificados por Josefina Ludmer e a caracterização da literatura de 1970 feita por Tânia Pellegrini, e seus possíveis desdobramentos nas formas com que o “real”, e o que se entende como obra, são trabalhados como (re)elaborações dos contextos que se “ficcionaliza”<sup>92</sup>. Ao definir o que seria uma literatura “pós-autônoma”, Ludmer indica que dois postulados fundam esse movimento: “O primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo econômico é cultural (literário)”, e, além disso, que para essas formas de escrita “a realidade (se pensada a partir dos meios que a constituem constantemente) é ficção e que ficção é realidade”<sup>93</sup>.

Essa aproximação se dá, primeiro, pois não se trata, de fato, de uma literatura “meramente” referencial, mas que se mobiliza através de uma “realidade” cotidiana atravessada por uma diversidade de linguagens e experiências, deslocando o “lugar literário” da literatura. Segundo, devido ao que Ludmer chama de “realidadeficção”, fazendo eco às palavras de Pellegrini ao realçar que as mutações formais na literatura realista de 1970 fragilizam noções como de uma possível unidade da obra, pois, as imagens que se tenta elaborar são constituídas de processos carregados de simultaneidades superpostas na experiência com/no “real”<sup>94</sup>.

Essa dissolução da linguagem literária na literatura, a fabricação de um presente que intensificaria o próprio imaginário público dos acontecimentos – como da censura, da tortura,

---

<sup>91</sup> LUDMER, 2007, seção I. [Grifos nossos]

<sup>92</sup> A complexidade e diversidade destes relacionamentos são profundos: “Há então, uma conexão vezes clara, outras vezes apenas sugerida entre texto e seu contexto gerador, que é possível captar. Desde a construção prolixa de personagens infinitamente díspares e planas até a presença de heróis problemáticos em conflito com o mundo; desde a perspectiva da pintura homogênea e regular até a refração de espaços múltiplos e simultâneos, “zonas” anti-geograficamente ilimitadas; desde o tempo como duração, que se perde ou recupera, até a experiência do eterno presente pontual e descontínuo, “esquizofrenicamente” mensurado; desde a “morte” do sujeito e o desaparecimento do narrador até sua presença sempiterna e soberana; desde o período longo, que se espria calmamente em adjetivos e advérbios, até o corte abrupto das frases curtas, avançando substantivos aos solavancos, pisca-piscando informações precisas e apressadas. A convivência de tais diferenças (aqui de leve sugeridas) em autores do mesmo período – e até num mesmo autor –, mais do que idiosincrasias individuais ou questão de estilo, com certeza corresponde à peculiaridade de nossa situação sociocultural que, podemos adiantar, fundamenta-se na coexistência de elementos díspares estruturados em dominância: traços emergentes, que já se podem chamar pós-modernos, aos poucos se sobrepondo aos traços dominantes modernos e mesmo pré-modernos residuais.” PELLEGRINI, 2013, p. 18-19.

<sup>93</sup> LUDMER, 2007, seção II.

<sup>94</sup> Id., 93; PELLEGRINI, 1996; 1999.

da violência policial, do desbunde, entre outros –, a fragmentação, através de intensas simultaneidades, de sentidos para experiência<sup>95</sup>, constitui esse lugar de fronteira que se intensifica na literatura brasileira de 1970. Convém, com isso, realçar que essa(s) literatura(s)...

Absorve e fundiona toda a mimese do passado para constituir a ficção ou as ficções do presente. Uma ficção que é “a realidade”. Os diferentes hiper-realismos, naturalismos e surrealismos, todos fundidos nessa realidade desdiferenciadora, se distanciam abertamente da ficção clássica e moderna. Na “realidade cotidiana” não se opõe “sujeito” e “realidade” histórica. E tampouco, “literatura” e “história”, ficção e realidade.<sup>96</sup>

Não nos parece difícil considerar que essas palavras não seriam estranhas se relativas à *Incidente em Antares*, *Quarup*, *Zero*, *Os homens dos pés redondos*, *Em Câmara Lenta*, *O que é isso companheiro?*, *O crepúsculo do macho*, entre outras? E aqui, para darmos sequência à nossa reflexão mais geral, como se dá, nessa situação, a questão da mímesis?

A primeira consideração é que, segundo Josefina Ludmer, há, na perspectiva pós-autônoma, uma operação que esvazia o literário da literatura, tornando “fictício” o “real”, e “real” o “fictício”. Nessa absorção e fusão é intensificado uma atividade mimética, nesse caso especialmente a partir do passado, que desdiferencia o que seria “real” e o que seria “fictício” para a construção da “realidadeficção” do/no presente.

Tem-se, com isso, imitações em profundidade, refrações, que manipulam, remodelam, recompõem e tornam as historicidades mobilizadas naquilo que seria possível tendo em vista determinada reorganização mais criativa e desafiadora de certo “real”. Estamos falando aqui das literaturas, dessas literaturas realistas da década de 1970, como espaços que realizam e tornam possíveis estranhamentos e identificações com outras experiências que também sempre já estiveram aí, tensionando, assim, presente, passado e futuro, logo o que é chamado de “realidade”. Nesse sentido, essa espécie de (des)identificação, ou intensificação de simultaneidades conflituosas, tornaria mais ampla e intensa aquela variabilidade necessária constituinte do processo mimético.

---

<sup>95</sup> LUDMER, 2007, seções III e IV.

<sup>96</sup> LUDMER, 2007, seção III.

Pode-se mesmo dizer que essas mutações provocadas na/pela literatura acompanham algumas críticas que, em geral, destacam a importância de uma reformulação dos modos de se ler e entender tais narrativas em suas complexas formas de atuação em sua temporalidade e, também, da recepção. Sendo assim, ao absorver e fundir a mimesis do passado, ao intensificar, com base em determinadas simultaneidades, ambiguidades, contradições, paradoxos, a ambivalência das narrativas, ao fraturar um conjunto de “coeficientes de mudanças” do estatuto literário na literatura, as narrativas se mobilizam enquanto “produtoras” de presenças e, ao mesmo tempo, dilatadoras de outras formas de relacionamentos entre passados, presentes e futuros. Como escreve Silviano Santiago:

Finalmente, todo o crítico literário sabe que um mau livro pode ser objeto de uma boa leitura e sabe também que um bom livro pode ser objeto de uma leitura medíocre. Apenas críticos ranhetas insistem em que só os clássicos devem ser lidos. A discussão política dos anos 1980 mostrou que os valores universais guardam fortes compromissos com *centramentos* étnicos, sociais, sexual etc. A luta política de grupos minoritários pela busca da própria identidade passa necessariamente pela pesquisa e recuperação de objetos de cultura julgados inferiores pela tradição moderna a partir dos seus padrões centrados (considerados “objetivos”) de avaliação. O valor de um objeto cultural depende do sentido que se lhe dá a partir de uma nova leitura, sobretudo se esta desconstrói leituras alicerçadas no solo do preconceito. Espetáculo e simulacro são bons e ruins. Depende. Existem para a razão apaixonada do leitor-cidadão. Ou não.<sup>97</sup>

Com isso, acompanhando as complexidades que compõem os tons dos contextos de onde emergem, as narrativas de 70 exigem do/no presente uma reorganização espacial, de um “lugar”, ou de um “além” para atuar diante de paisagens um tanto caóticas. Este mimetismo sincrônico da temporalidade, criador de presentes, passados e futuros, mobilizando horizontes sentimentais a partir e através de determinada atmosfera (*Stimmung*), acentua a ideia de um “entre-lugar” da literatura brasileira na própria constituição da temporalidade de 1970, diversa e ambígua.

\*

Dessa maneira, chegamos ao que, de forma geral, se apresenta como movimento relevante para a compreensão dos relacionamentos entre literatura e temporalidade, tendo em vista a leitura em busca das atmosferas (*Stimmungen*). Nesse sentido, ao apresentarmos o que

---

<sup>97</sup> SANTIAGO, 2004, p. 132-133.

envolve as transformações na forma de se trabalhar o relacionamento entre “real” e “fictício” a partir de certa literatura realista brasileira de 1970 – a intensificação de um realce à diferença através de um processo mimético que, de um lado, aprofunda a compreensão de determinado presente através de refrações de experiências marcantes do contexto de onde as narrativas surgem, e, de outro, uma reformulação da forma de atuação do “fictício” no “real”, e vice-versa, o que configura a noção de uma literatura pós-autônoma como caminho possível de remodelagem daquilo que se experiencia na acentuação de simultaneidades conflituosas de passados, presentes e futuros – apontamos para uma mobilização de confrontos com/de alteridades no tempo, tanto do presente daquele passado, quanto de seu futuro.

Essas (trans)formações acompanham, com isso, a própria formação dos horizontes sentimentais mobilizados nas narrativas, tendo em vista que o que entra em tensão é a forma de leitura de um “real” que envolve os artefatos literários. O que, com isso, os colocaria em movimento nesse quadro seria, em primeiro lugar, a tentativa de apreensão de um presente (des)organizado por simultaneidades conflituosas e, em segundo lugar, o questionamento de certa maneira de compreensão dos fenômenos que atravessam as narrativas. Como indicado por Silviano Santiago, existe uma tensão entre um modo de ler e analisar (modernista) a produção literária brasileira, tanto mais geral quanto dos realismos de 1970, que entra em choque com os movimentos artísticos e culturais, principalmente sob a influência da massificação midiática e a tentativa de expôr fraturas, contradições e ambiguidades marcantes da sociedade brasileira. É nesse sentido que as reformulações estéticas operadas pelos realismos de 1970 no Brasil, considerando-se uma literatura que se posiciona contra as convenções literárias, colocariam em questão certa crítica mais tradicional<sup>98</sup>.

A partir disso, considerando um quadro mais geral, aquilo que fora considerado um “esvaziamento” criativo em 1970 no Brasil, intensifica, na verdade, as ambiguidades dos relacionamentos entre crítica e suas expectativas políticas e ideológicas (conservadoras ou progressistas), em uma tentativa de encerrar as potencialidades estéticas dessas literaturas<sup>99</sup>. Com isso, a tematização de determinadas experiências do “real” e a formalização daquilo que

---

<sup>98</sup> SANTIAGO, 2004.

<sup>99</sup> Esta expectativa por parte da crítica é bem exposta em, ARRIGUCCI JR., D.; VOGT, C.; AGUIAR, F.; WISNIK, L. T.; LAFETÁ, J. L. *Jornal, Realismo, Alegoria (Romance brasileiro recente)*. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 1, p. 11-50, 2012. DOI: 10.20396/remate.v1i0.8636424. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636424>. Acesso em: 11 nov. 2020.

a representação não conseguiria alcançar, além da própria censura, realça uma espécie de um lugar fronteiro que essa literatura *cria e produz*.

Aqui, estamos diante de um movimento dialético de esvaziamento e preenchimento, seja nas próprias temáticas ou nas formas com que elas são mobilizadas<sup>100</sup>. Sendo assim, não é, necessariamente em nosso caso, no “entre-lugar”, como escreve Silviano Santiago, onde a literatura que tematizaremos reside, mas no realce de uma espacialidade *outra*, enquanto (re)criadora de temporalidades (im)possíveis, mais ou menos latentes. Nesse sentido, a literatura realista de 1970 trabalha em espaços que colocam em tensão os sentidos mais assentados, as esperanças e as angústias, as possibilidades e as impossibilidades, deslocando as “imagens”, as identidades e as experiências, em uma busca para uma compreensão e apreensão mais profunda das simultaneidades do presente que se tematiza.

Trazer essa dimensão do *lugar*, de espaços de atuação, das produções literárias no mundo (pós)colonial no contexto de 1970 no Brasil, mais do que uma tentativa de se posicionar diante de trabalhos como os de Silviano Santiago<sup>101</sup> e de Homi Bhabha<sup>102</sup>, nos lança diante de obras que trabalham, quase que exclusivamente, com a dimensão de um presente “imediató”, inundado por urgências, em que determinadas ressonâncias, imagens, experiências e tonalidades de passados permanecem causando efeitos de presença. Como escreve Bhabha sobre um “além” mobilizado em certa literatura:

residir “no além” é ainda, como demonstrei, ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunalidade humana, histórica; *tocar o futuro em seu lado de cá*. Nesse sentido, então, o espaço intermédio “além” torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora. [...]

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado,

---

<sup>100</sup> Um exemplo, entre outros, deste tipo de envolvimento é *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, que atomiza a própria experiência narrada e o universo exegético da obra, nos colocando em confronto com um tempo e espaço em fragmentos, objetivamente descritos mas irrealizados, incompletos, como uma busca que não se encerra com alguma conclusão.

<sup>101</sup> SANTIAGO, 2000.

<sup>102</sup> BHABHA, 1998.

refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.<sup>103</sup>

A primeira consideração a ser feita é que, entre outras inúmeras diferenças, a literatura que Homi Bhaba tematiza mobiliza dimensões diversas desse tornar-presente-passados, principalmente nas literaturas que mobilizam experiências que envolvem a lógica colonial-escravocrata-racista, em que o “real” é colocado entre parênteses, em prol das simultaneidades que intensificam, no presente, experiências passadas (da história). Em nosso caso, entendemos que é nesse ponto, ao considerarmos um lugar de “impurezas” - com relação à “ideal” autonomia literária - mobilizado pela literatura que pretendemos tematizar, que parece ocorrer um movimento em que, na verdade, não seria o “real”, mas as próprias dimensões históricas (presentes, passados e futuros possíveis) que são colocadas entre parênteses, como presença espectral e, com isso, temos uma luta que instaura uma tentativa de (re)tomada do tempo, ou seja, a instauração de uma busca urgente apesar do tempo vazio do progresso.

Assim, partindo do argumento de Bhabha, mudamos a ordem, mas o movimento proposto é o mesmo. Há, na literatura que trabalhamos, uma intensificação de determinado presente que, ao ser atomizado fragmentariamente, (des)traçando-o e (re)criando-o, reelabora, também, o passado em sua latente “clandestinidade”, ausência-presente, que intensifica isto que, no presente, assombra o “real”<sup>104</sup>.

Sendo assim, a literatura que abordaremos (re)constrói o presente enquanto campo de radicais tensões de formas de experiência com/no tempo. Se nas considerações de Bhabha, sem esquecer das diferenças já apontadas, tem-se o presente como possibilidade de reescrita da contemporaneidade, da comunicabilidade histórica, tocando-se o futuro através deste ato de reelaboração, em nosso caso não é o futuro que seria tocado do lado de cá, do presente em que experiências passadas emergem, mas teríamos, sim, uma amálgama de experiências atravessadas pelo esperado (futuros possíveis) e o que as lançou e/ou as tornou possíveis àquele presente (determinados passados e tonalidades menos óbvias).

---

<sup>103</sup> Id. 102, p. 27.

<sup>104</sup> Sobre o caráter clandestino do passado e das formas de assombro com que determinadas experiências e possibilidades “interferem” na constituição das formas de se relacionar com o tempo, ver: PELBART, 2019; e RUNIA, 2006.

O que se apresenta, então, é algo suficientemente denso, estratificado e em ebulição, capaz de nos desconcertar com tamanhas simultaneidades e ambiguidades, fragmentadas e fragmentárias, que se movimentam *apesar* do progresso do tempo. Este aprofundamento através de uma estética que intensifica algo como um caos disperso e dispersivo no presente, na tentativa de *apresentar* um “real” refratando-o, é lançado a quem lê enquanto violência “conivente”, atuando enquanto uma denúncia da sensibilidade de uma classe média cooptada, e, também, na própria crítica à determinada forma de se relacionar com o tempo, considerando-se que “o texto literário não é aquele constituído exclusivamente na e através da linguagem e que a literatura não é apenas produção de ficções, mas também de efeitos específicos”<sup>105</sup>.

Portanto, é necessário encarar a produção literária como uma parte específica da prática social de escrita e leitura, materialmente enraizada na força configuradora da história; dessa forma, ela está inserida num processo de criação de formas e de mundos imaginários, como princípio constitutivo do real e não apenas reflexo dele. Não existe uma relação causal entre realidade e obra, mas uma relação dialética, apreendida no plano estético.<sup>106</sup>

Logo, o que é tensionado em certa produção literária realista de 1970, em suas formalidades e conteúdos, nos diz, de um lado, sobre um “desencaixe”, uma disritmia, entre as expectativas de um tempo que se realizaria em si mesmo, seja como solução de questões pontuais ou nas esperanças de revolução, e aquilo que é compartilhado como experiência afetiva, e, de outro, uma busca pela compreensão e pelas possibilidades que poderiam ser alcançadas, ou não, a partir de uma (re)organização, ou mesmo do realce à violência e da crueza, de determinada “realidade”. Então, podemos considerar que esse movimento dialético de esvaziamento e preenchimento, essa busca por sentidos razoáveis para orientação do agir, sempre assombrada pelo *nonsense*, mobilizados na porosidade dos relacionamentos entre “fictício” e “real”, pode não ser somente um recurso estético, centrado em efeitos possíveis, mas propriamente parte do que se experimenta como formas de agir e sofrer em 1970.

Nestes movimentos de “mutação” estética de 1970, ou melhor, no trabalho e incremento de outras formas de linguagem e comunicação, representação e apresentação do par “real”/“fictício”, podemos perceber que, tendo em mente a perspectiva pós-autônoma,

---

<sup>105</sup> PELLEGRINI, 1996, p. 23.

<sup>106</sup> Id. 105, p. 23.

mais do que “reagir” de “fora” do contexto histórico e social do qual emergem, esta(s) literatura(s) operam em e através de tensões radicais ou “curtos-circuitos”<sup>107</sup> e especialmente a partir de outras experiências menos óbvias.

Com isso, pode-se dizer que estas narrativas fragilizam os próprios índices temporais que estabilizariam suas possíveis análises (modernas e modernizantes). Logo, ao fragilizar esses índices analíticos, ou os “coeficientes de mudanças”<sup>108</sup> no tempo, esta(s) literatura(s) lançaria(m) ao mundo (re)configurações e (re)criações do presente através de outras dimensões do passado e da experiência presente, (des)traçando, refratando o presente em formalidades específicas.

Assim, o pós-autônomo, com sua pluralidade vocal, espacial e temporal, instiga não somente a possibilidade de se agir criativamente, mas o próprio agir em meio à dispersão e as contradições de dimensões convencionalmente organizadoras de formas de narrar, e, conseqüentemente, de apreensão de certas "realidades". Com isso, “o que persiste como tarefa é precisamente o dismantelamento dessa resistência dos pertencimentos, uma barreira que se torna porosa a partir do paciente e contínuo trabalho de leitura do tempo, da história e de suas lacunas”<sup>109110</sup>. Não seria, então, propriamente um risco à hermenêutica ou aos formalismos, mas como esses movimentos e enfrentamentos seriam, ou não, nas esferas da experiência histórica, potências para aberturas e possibilidades de (re)construção de horizontes nestes espaços, já de antemão, cindidos.

Logo, afirmamos que estes movimentos de constantes tensionamentos das formas de narrar em busca da apreensão de experiências carregadas de simultaneidades conflituosas desvelam, levando-se em consideração as formas mobilizadas para a “ficcionalização” de determinado “real”, seu próprio caráter destrutivo. Como escreve Walter Benjamin, um movimento contra o “homem-estojo” – poderíamos dizer que contra leituras e críticas institucionalizadas (seja no aparelho do Estado, nas Universidades, nos convencionalismos e nas formas assentadas de existência), contra as formas de partilha de afetos que dão os tons

---

<sup>107</sup> KLEIN, 2013, p. 62.

<sup>108</sup> KOSELLECK, 2006, p. 317.

<sup>109</sup> KELVIN, 2013, p. 69.

<sup>110</sup> Aqui, convém realçar a amplitude destes movimentos, não somente restrito ao campo da produção literária, mas, também, da crítica. Interessante notar que esta percepção é incorporada a uma forma *absurdist* da crítica. Ver: WHITE, 1994.



das formas de se relacionar com o tempo –, seja denunciando, violentando formalmente a narrativa e quem lê, constrangendo, criando vazios, ou realçando as “impurezas” que constituem as experiências que se narra, e, com isso, colocando uma classe média como agente das próprias ruínas pelas quais as obras caminham<sup>111</sup>.

O caráter destrutivo não vê nada duradouro. Mas por isso mesmo vê caminhos por toda parte, mesmo quando outros esbarram com muros ou montanhas. Como, porém, vê por toda parte caminhos, tem de estar sempre a remover as coisas do caminho. Nem sempre com brutalidade, às vezes com requinte. Como vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que o próximo trará. Converte em ruínas tudo o que existe, mas pelo caminho que as atravessa.<sup>112</sup>

Sendo assim, diante do caráter destrutivo, apontaremos o que entendemos ser mobilizado afetivamente nessa literatura e que, tendo em vista nossa proposta, nos confronta e se generaliza como atmosfera (*Stimmung*) específica dos anos 1970 no Brasil. Essa produção que visa (des)traçar um “real” referente, fragmentando o próprio universo exegetico, em sua forma e conteúdo, de uma narrativa já fragmentária<sup>113</sup>; que instaura uma fratura, um desterro com relação à lugares que, até certo momento, se vinculavam à determinada ideia ou esperança de constituição de uma identidade, mas que se percebe cindida e árida<sup>114</sup>; e se relaciona violentamente com quem lê, colocando quem a recebe como cúmplice e observador passivo de absurdos<sup>115</sup> faz-nos considerar a possibilidade de uma intensificação e generalização de uma atmosfera (*Stimmung*) melancólica.

## **STIMMUNGEN (ATMOSFERAS) E ANACRONIA: CONFRONTOS COM PASSADOS.**

Como apontamos nos tópicos anteriores, o estatuto da estética realista, mais especificamente a que se generaliza na produção literária brasileira dos anos setenta, não está restrita às referencialidades (refração) e nem à provocação de uma sensação de verossimilhança e diferença (processo mimético). Nesse sentido, ao apresentarmos o debate sobre tal questão, a partir das perspectivas de Flora Süssekind e de Tânia Pellegrini,

---

<sup>111</sup> BENJAMIN, 2013, p. 97-99.

<sup>112</sup> Id. 111, p. 98-99.

<sup>113</sup> BRANDÃO, 1982; 1984.

<sup>114</sup> TORRES, 1973; 1982; 1991.

<sup>115</sup> FONSECA, 1989.

consideramos que o realismo do período em questão visto como refração da realidade, tem por fundamento menos uma descrição de um “real”, uma representação “objetiva” de determinadas realidades e identidades conciliatórias, e mais uma tentativa de (des)traçar o que se referencia, refratando-o, decompondo os tons e formas “tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos”<sup>116</sup>.

Com isso, entendemos a percepção desse movimento descrito por Pellegrini enquanto uma intensificação, em sua diversidade, de dados e tons que fragilizariam dimensões que se apresentam como assentadas e estabilizadas com base nas suas próprias contradições, paradoxos e ambiguidades, como, por exemplo, o recurso à alegoria sinaliza. Logo, este movimento de refração que realça, para usar os termos de Antonio Candido, um relacionamento agressivo mobilizado nas obras, opera com/nas possibilidades apresentadas pela consideração da *mimesis* enquanto processo, ou seja, apresentando em formas decompostas, que destracem imagens do “real”, possibilidades de entendimento, explicação e enfrentamento do contexto através da exposição e reelaboração de experiências mais ou menos eclipsadas.

Sendo assim, o processo mimético faz movimentar dimensões dessas “realidades” refratadas através da (re)composição e aprofundamento das formas de leitura de experiências do “real”. Logo, é na esfera de produção de alteridades, na instabilidade do relacionamento entre verossimilhança, ressonância e diferença, no intercâmbio, na comunicação, na constituição do mundo social e na própria possibilidade de (re)criação do “real”, isto é, nos recursos mobilizados na tentativa de apreender experiências do “real” que encontramos “quase o ponto final do percurso empreendido pela *mimesis* [que] correspondem a um conceito de realidade totalmente modificado, que inclui como concretas e *representáveis*, as profundas tensões e ambivalências da consciência humana.”<sup>117</sup>. De tal modo que, ao considerarmos a leitura em busca/através das atmosferas (*Stimmungen*), estamos indo ao encontro deste espaço que não se encerra nas questões da representação, mas que estimula e é estimulado pelo dinamismo do processo mimético.

---

<sup>116</sup> PELLEGRINI, 2018, p. 17.

<sup>117</sup> Id. 116, p. 35.

Nosso próximo passo, com isso, é elencar o modo como enxergamos essas relações, como trabalhamos nossa proposta de leitura e como podemos compreender, tendo em vista nossa perspectiva, a dinâmica entre “real” e “fictício” mobilizada com o processo mimético, tendo em vista os realismos de 1970. Nesse sentido, acompanharemos o exposto por Hans Ulrich Gumbrecht<sup>118</sup>. Na tentativa de apresentar uma definição do que o autor entende como uma leitura com atenção voltada para as atmosferas (*Stimmungen*), destacaremos alguns pontos nos quais o crítico faz esta descrição, realçando, ao mesmo tempo, aquilo que direciona nossa leitura.

Iniciamos, então, nossas considerações a partir da obra *Atmosfera, Ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto na literatura*. Nessa obra, Gumbrecht inicia suas reflexões sobre as atmosferas (*Stimmungen*) considerando-as algo que nos confronta, como o clima ou a voz, que nos afeta e nos envolve, exercendo influência em nosso estar-no-mundo. Nas palavras do autor: “as atmosferas e os estados de espírito, tal como todos os mais breves e leves encontros entre nossos corpos e seu entorno material, afetam também nossas mentes; porém não conseguimos explicar a causalidade”<sup>119</sup>.

As atmosferas, com isso, não indicam algo novo ou antes indisponível, mas ao afetar os estados-de-ânimo, os humores de quem lê, criam a possibilidade da intensificação de determinados afetos que nos envolvem e circulam nas relações mais pragmáticas do dia-a-dia, e, também, em nosso relacionamento com o tempo. É nesse ponto que o autor afirma que as atmosferas (*Stimmungen*) emergiriam de condições latentes. De forma mais pontual, Gumbrecht escreve que,

“Ler com a atenção voltada ao *Stimmung*” sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas.<sup>120</sup>

Com isso, as atmosferas (*Stimmungen*) são mobilizadas no modo como as formas do que é representado nos confronta e nos afeta, de tal modo a intensificar determinados afetos. Nessa primeira descrição, que será retomada mais adiante, pode-se perceber que este

---

<sup>118</sup> GUMBRECHT, 2014; 2014a.

<sup>119</sup> GUMBRECHT, 2014, p. 13.

<sup>120</sup> Id. 119, p. 14.

relacionamento afetivo entre quem lê e a formalidade do que é apresentado nas narrativas se encontra, com maior ou menor intensidade, em algumas dimensões que movimentam a noção de mimesis enquanto processo, no desvelar da diferença no horizonte da semelhança. Antes, convém continuarmos com as colocações de Gumbrecht.

Ao tratar da dimensão do “estar-em-contra”, “Ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiências mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro (no sentido literal de estar-em-contra: confrontar)”<sup>121</sup>, ou das dimensões desses confrontos com algo até então não percebido, Hans Ulrich Gumbrecht destaca o relacionamento deste tipo de leitura com base na possibilidade da tematização dos efeitos de presença enquanto objeto mais geral de estudos para as humanidades. Esses efeitos de presença, ou mesmo desejos, acontecem nos contínuos confrontos e encontros com o mundo material ao entorno. Nas palavras de Eelco Runia:

“Presence”, in my way of view, is “*being in touch*” – either literally or figuratively – with people, things, events and feelings that made you into the person you are. It is having a whisper of life breathed into what has become routine and clichéd – it is fully realizing things instead of just taking them for granted. I do not mean the fulfillment of a wish to stop time, and preserve, respect, and honor what happen to possess. [...] It is a *desire to share* in the awesome reality of people, things, events, and feelings, coupled to a vertiginous urge to taste the fact that awesomely real people, things, events, and feelings can awesomely suddenly cease to exist.<sup>122</sup>

Nesse sentido, estes constantes e contínuos contatos, toques e confrontos com o mundo (“being in touch”) e seus efeitos, são mobilizados enquanto desejos de partilha (“desire to share”) e entrega do que se sente tocar e estar sendo tocado. De forma mais geral, o relacionamento entre atmosfera (*Stimmung*) e presença se dá na forma com que essa partilha do toque e do ser tocado vem à tona, realçando um nivelamento entre reflexão histórica (na esfera dos efeitos de sentidos e interpretações do passado) e a experiência estética (este “acontecer” em ser tocado e tocar; partilhar)<sup>123</sup>. Em *Atmosfera, Ambiência, Stimmung*, Gumbrecht descreve este relacionamento da seguinte forma:

Podemos tocar os objetos ou não. Os objetos, por seu turno, podem nos tocar (ou não), e podem ser experimentados como coisas que se impõem ou como

---

<sup>121</sup> Ibid. 119, p. 13.

<sup>122</sup> RUNIA, 2006, p. 5. Grifos nossos.

<sup>123</sup> GUMBRECHT, 2014, p. 26.

coisas inconsequentes. Tal como aqui as descrevo, as atmosferas e os ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos; inequivocamente, as suas formas de articulação pertencem à esfera da experiência estética. Pertencem, sem dúvida, àquela parte da existência relacionada com a presença, e as suas articulações valem como formas de experiência estética.<sup>124</sup>

Com isso, cabe dizer que há nessa articulação feita pelo autor, entre *Stimmung* e presença na esfera da experiência estética, uma abertura causada pelo confrontar de formas diversas de se ler, sentir e apreender mundos. Este relacionamento, que envolve tanto artefato que toca quanto quem é tocado e o tempo, a duração entre os entes envolvidos que aí se inaugura, estimula tensões centradas no estabelecimento de sentidos possíveis para as experiências, em suas dimensões denotativas e conotativas.

Presence – being in touch with reality – is, I believe, just as basic as meaning. Whereas meaning may be said to be the connotative side of art, of consciousness, of life, presence is the denotative side. Both meaning and presence are antithetical to another drive, the drive to be taken up in the flux of experience. But, again, opposition to this drive, however heartfelt, doesn't necessarily have to take the form of a struggle for meaning. It may also be a quest for presence, or, as in a work of art, *an attempt to create an enduring and enjoyable intersection of both meaning and presence.*<sup>125</sup>

Em *Depois de 1945: Latência como origem do presente*, Hans Ulrich Gumbrecht descreve de forma mais articulada sobre o relacionamento entre presença e *Stimmung*. O que o autor identifica é uma situação de latência, através da percepção de um estado de anestesia que se generaliza no pós-segunda guerra, apesar de seus efeitos destrutivos. Daí que o autor considera que ocorre uma emergência da latência como disposição geral, como atmosfera (*Stimmung*), nas expectativas de um futuro que estaria, ou parecia estar, constantemente se iniciando. Nesse ponto, Gumbrecht associa essa latência com o que Eelco Runia, ao refletir sobre a presença, chama de stowaway (clandestino), uma presença percebida, que caminha através de diferentes e simultâneas camadas de tempo, mas não imediatamente identificável<sup>126</sup>.

Numa situação de latência, sempre que há um passageiro clandestino, sentimos que existe alguma coisa (ou alguém) que não conseguimos agarrar ou tocar – e que esta “qualquer coisa” (ou qualquer pessoa) tem uma

---

<sup>124</sup> Id. 123, p. 16.

<sup>125</sup> Id. 122, p. 5. Grifos nossos.

<sup>126</sup> Ibid. 122, p. 22 – 27.

articulação material, o que significa que essa coisa (ou pessoa) ocupa determinado espaço. É impossível dizermos com precisão de onde nos vem a certeza dessa presença, tampouco sabemos afirmar exatamente onde está agora aquilo que é latente.<sup>127</sup>

É nesse sentido que o autor afirma que a emergência de *Stimmungen* se realiza enquanto efeito de condições latentes, ou seja, somos tocados, algo nos confronta de tal forma que, mais ou menos conscientes disso, tendo ou não a percepção do que nos toca, há uma interferência no que se refere ao que autor chama de “sensibilidade objetiva”, aquilo que “nos afeta de um modo corpóreo, na medida em que faz despertar dentro de nós sentimentos e desconfortos para os quais dificilmente temos conceitos descritivos”, e, conseqüentemente, na organização da própria relação de homens e mulheres com/no tempo<sup>128</sup>. É nessa interferência, digamos assim, que artefatos artísticos nos lançam aos confrontos afetivos com diferentes dimensões da temporalidade, mesmo que inseridas em um quadro mais geral de sentidos mais ou menos estabelecidos; das experiências e expectativas de um presente do passado em um futuro daquele presente.

Consideramos, com isso, que é neste espaço de intervenção e confronto com uma “sensibilidade objetiva”, que clandestinamente nos toca e nos abre a determinados afetos, que tematizaremos a dimensão mais relevante no que se refere ao nosso estudo: como este confrontar-se com tonalidades-afetivas (formas de se estar-no-mundo, mais ou menos afinadas), que constituem uma atmosfera (*Stimmung*), nos lançam em formas de se relacionar com o tempo. Como apresentado anteriormente, o movimento que tentamos descrever, os confrontos afetivos com dimensões de passados através e em busca das atmosferas (*Stimmungen*), se dá nas formas pelas quais algumas obras literárias publicadas no Brasil, nos anos 1970, mobilizam determinado “real” e, ao mesmo tempo, acompanham uma reelaboração de uma estética realista.

Nesse sentido, levando-se em consideração o que se destacou até então, algo nas formas de representação e apresentação do “real”, no destraçar que dá profundidade àquilo que se “imita” do “real”, ao realçar as ambigüidades e contradições do que se representa (refração), no esvaziamento do literário na literatura tornando “fictício” o “real” e “real” o “fictício” (perspectiva pós-autônoma), ao mobilizarem camadas de tempo sincrônicas que

---

<sup>127</sup> GUMBRECHT, 2014a, p. 40.

<sup>128</sup> Id. 127, p. 42.

constituem as experiências que se narra, ao intensificarem mutações literárias que realçam seu posicionamento contra as convenções, despertou nossa atenção. Sendo assim, caminharemos pela intensificação de determinadas nuances de sentido e de presença que afetivamente parecem compor parte da própria temporalidade da década de 1970, e que, ao mesmo tempo, instauram uma comunicabilidade assombrosa e clandestina, pois em alguma medida também partilhamos as afetividades que as obras colocam em circulação.

Com isso, de um lado temos uma rearticulação da forma com que o “real” é apreendido e reelaborado, de tal forma a intensificar o relacionamento entre “realidade” e “ficção”; e, de outro, as possibilidades de leitura para além da esfera da representação. Sendo assim, como escreve Tânia Pellegrini, o processo mimético realizado nesta forma de se entender o realismo, mais que realçar seu caráter denotativo, referenciando de modo mais imediato o que se representa, evidencia sua dimensão conotativa profundamente conectada à história e à sociedade. Este aprofundamento, o desraçar de uma imagem do “real”, amplia a gama de tons que a atravessam, intensifica a dinâmica da mimesis, pois, incrementa e/ou mesmo desestabiliza as possibilidades de atribuição de significados mais imediatos às experiências que se narra, fomentando a variabilidade necessária ao processo mimético (a constante instabilidade do que se pode identificar enquanto semelhança e/ou diferença por parte de quem lê).

Nesse sentido, tendo em vista o objetivo mais geral de Hans Ulrich Gumbrecht, a compreensão “de modos fundamentais como os textos literários – enquanto fatos materiais e enquanto mundos de sentidos – se relacionam com as realidades que existem fora deles”<sup>129</sup>, as atmosferas (*Stimmungen*) podem ser uma possibilidade de abertura, uma interseção, como escreve Runia, entre efeitos de sentido e efeitos de presença. Pode-se mesmo considerar que é nesta encruzilhada onde horizontes e expectativas são tensionados através de semelhanças e estranhamentos com que se confronta, entre sentidos mais imediatos e dimensões que não se deixam estabilizar rapidamente, o espaço, talvez mesmo uma “fissura”, por onde as atmosferas (*Stimmungen*) emergem e nos afetam.

Portanto, ao escrever que isso que nos confronta enquanto atmosfera (*Stimmung*) interfere objetivamente em nossa sensibilidade no encontro com determinadas formas de uma

---

<sup>129</sup> GUMBRECHT, 2014, p. 10.

“realidade”, eu estou tentando destacar que estes toques caminham através dos efeitos de sentido e de presença, que se desvelam enquanto tons que, em alguma medida e intensidade, orientam formas mais ou menos presentes de estar-no-mundo. Sendo assim, a intensificação das atmosferas se daria em uma simultaneidade desconcertante entre efeitos de sentidos e de presença e, por isso, “desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como nossa linguagem para as captar”<sup>130</sup>.

Nesta tentativa de compreender os relacionamentos entre efeitos de sentido e de presença, tendo em vista as atmosferas (*Stimmungen*), podemos retomar a citação de Luiz Costa Lima, na qual o autor afirma que a mimesis, sendo a categoria central da ficcionalidade, não dispõe de dimensões intemporais e fixas, estando sempre ancorada às atmosferas que envolvem as representações sociais e relacionadas às bases materiais da sociedade. Logo, mimesis e atmosferas (*Stimmungen*), inseridas na esfera da experiência estética, se tocam, mas trabalham em dimensões de afetividades diversas.

Dessa maneira, o processo mimético opera mais “sistematicamente” na (re)configuração subjetiva de quem lê, e a leitura com atenção nas atmosferas (*Stimmungen*) nos confronta com a possibilidade de uma imediatez de passados-tornados-presentes. De outra forma, a mimesis trabalha nas variações possíveis de sentidos abertos pelas narrativas, e a busca por atmosferas (*Stimmungen*) na imediaticidade do que emerge do confronto entre obra e quem a lê, seus horizontes e expectativas, desordenando estas redes mais estáveis de significações possíveis, mas sem ignorá-las.

Nesta complexa dinâmica entre efeitos de sentido e efeitos de presença, ao tematizarmos certa literatura brasileira de 1970, elencamos o processo mimético e as atmosferas (*Stimmungen*) como caminhos para compreendermos suas relações com a temporalidade do período. Isso exigiu que nos atentássemos, mais pausadamente, sobre o modo como se constituem estes relacionamentos no tempo, no contato entre estas historicidades que se encontram, das obras e de quem as confronta. O que, então, queremos dizer com isso?

---

<sup>130</sup> Id. 129, p. 12



Para além da diferença nas dimensões pelas quais mimesis e as atmosferas atuam, podemos considerar que há na comunicabilidade do processo mimético, comunicação necessária à percepção do “real” como semelhança e/ou diferença, e na performatividade, da qual a tematização das *Stimmungen* bebe, um dinâmico relacionamento no que diz respeito ao próprio objetivo apontado por Gumbrecht, que “é seguir as configurações da atmosfera e do ambiente, de modo a encontrar, em formas intensas e íntimas, a alteridade”<sup>131</sup>. Nas palavras do autor:

Ler em busca de *Stimmung* não pode significar “decifrar” atmosferas e ambientes, pois estes não têm significação fixa. Da mesma maneira, tal leitura não implicará reconstruir ou analisar a sua gênese histórica ou cultural. O que importa, sim, é descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar na direção deles. Claro que não há qualquer problema em reconstruir a gênese ou a estrutura de atmosferas e ambientes particulares, mas análises assim são secundárias. Acima de tudo, meu intento é chamar atenção para os *Stimmungen*, revelar o seu potencial dinâmico e promover – tanto quanto seja possível – seu tornar-se-presente.<sup>132</sup>

Logo, esses “princípios ativos em artefatos” do passado não desvelariam, com isso, efeitos de presença que possibilitariam, como escreve Gabriele Schwab sobre a mimesis, a produção/percepção da diferença no horizonte da semelhança? Por conseguinte, não posso deixar de realçar que as nuances de sentidos abertas pela leitura em busca das atmosferas perpassam, em algum nível, pelo processo mimético.

Do contrário, os tons, as nuances mobilizadas nas obras, com seus efeitos de presença e de sentido, se disponibilizariam indiscriminadamente à manipulação de qualquer situação – como afirmar, de forma análoga, que ser assombrado pelo autoritarismo, como somos hoje, carregaria, *em intensidade*, as mesmas afecções dos anos 1970 no Brasil. Se esse fosse o caso, a própria possibilidade de uma leitura dialética entre verossimilhança e diferença se esvaziaria, o que acarretaria em uma infinita (re)produção da diferença na diferença, ou da semelhança na semelhança<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> GUMBRECHT, 2014, p. 23.

<sup>132</sup> Id. 131, p. 30.

<sup>133</sup> E, caso houvesse algum movimento nessa direção, poderíamos dizer que isto estaria imerso em determinada atmosfera (*Stimmung*) própria, o que “impulsionaria” essa possibilidade, como no caso dos revisionismos e negacionismos.

É neste complexo momento que, retomando Gumbrecht, a leitura em vista das atmosferas (*Stimmungen*) nos coloca diante de um problema temporal, ou melhor, de leitura destas historicidades que se confrontam. Segundo o autor, “As leituras que se concentram no *Stimmung* – por oposição aos esforços de encontrar as alegorias dos argumentos filosóficos (que, naturalmente, não devem ser rejeitadas sem mais) – insistem na distância”<sup>134</sup>. Por conseguinte, como poderíamos compreender essa questão da distância, da consideração da historicidade – como fazemos ao elaborar a crítica que envolve os realismos de 1970 – do artefato que nos confronta e seu relacionamento com a leitura desta possibilidade de uma imediatez de passados-tornados-presentes?

Na sequência de seus argumentos, Hans Ulrich Gumbrecht escreve que:

A ênfase da imediatez histórica na leitura que tem como foco o *Stimmung* não deveria corresponder a uma ingenuidade política. No entanto, aquilo que distingue a leitura voltada para o *Stimmung* de outros modos de interpretação literária – em muitos casos – é uma ausência da distinção entre a experiência estética e a experiência histórica.<sup>135</sup>

Em vista disso, não poderíamos considerar que, mesmo dando centralidade àquilo que nos envolve e afeta de forma mais imediata, a leitura direcionada às *Stimmungen* realça, também, dimensões de sentidos que, até então, estariam escamoteadas? Consideremos isto: a dinâmica do processo mimético que, como vimos, não se encerra e, também, nos impede desta tentativa, ocorre na dimensão da experiência estética, atuando na reconfiguração interna de sujeitos ao apresentar, mesmo provocar, a possibilidade da diferença no que diz respeito, por exemplo, à percepção e mesmo a comportamentos diante/junto a dada realidade. Certamente, isso nos ajuda no entendimento da crítica literária dos/sobre os anos 1970 no Brasil; entretanto, restringe a tematização desses passados-tornados-presentes em vista das *Stimmungen*, ou seja, estabiliza o encontro com a alteridade, diz pouco sobre como aqueles princípios ativos nos confrontam no horizonte da semelhança.

Sendo assim, a insistência na distância, como aponta Gumbrecht ao falar das *stimmungen*, está ligada à imediatez de passados-tornados-presentes no ato de leitura<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> GUMBRECHT, 2014, p. 26.

<sup>135</sup> Id. 134.

<sup>136</sup> Ibid. 134, p. 24.

Nesse sentido, o encontro com determinadas alteridades é um confrontar-se com dimensões clandestinas de passados que se fazem presentes.

O que entendemos nesta relação entre presença e *Stimmung* é a própria possibilidade de que isto que está/é clandestino se manifeste, torne-se-presente, em meio a determinados estados-de-ânimo que poderiam, ou não, ser melhor percebidos em uma temporalidade outra, anacrônica mesmo, mas que nos lançaria em um encontrar-se com diferenças em meio ao que se esperava perceber. Sendo assim, a possibilidade de sermos tocados por isso que é clandestino, em sua clandestinidade, acontece propriamente de um horizonte da semelhança, daquilo que tem sentidos mais ou menos assentados, sendo os efeitos de presença “a whisper of life breathed into what has become routine and clichéd – it is fully things *instead of just taking them for granted*”.<sup>137</sup>

Mas, ainda assim, algumas questões nos são colocadas. Se a comunicabilidade, suas possibilidades de encontrar sentidos, de um “objeto” artístico em sua semântica, temporalidade e experiências mobilizadas, é o que colocaria o processo mimético em movimento entre obra e quem a experiencia, e a busca pelos caminhos abertos pela busca de atmosferas (*stimmungen*), que se mobiliza a partir e através das afecções intensificadas na formalidade das obras que nos são entregues e nos envolvem, a relevância no distanciamento, como afirma Gumbrecht, se dá no movimento de identificação e estranhamento próprios à esfera da experiência estética e constituintes da alteridades possíveis no horizonte da semelhanças.

Não seria essa demarcação da distância, ou sua necessidade, uma tentativa de estabilizar a alteridade no objeto artístico em sua temporalidade, fragilizando-se, com isso, a própria imediatez que Hans Ulrich Gumbrecht propõe ser considerada? Ao mesmo tempo que a indeterminação, a surpresa, a clandestinidade daquilo que nos toca, que nos confronta “como que de dentro”, e atravessa esta própria insistência na distância, não seriam mobilizadoras de comunicabilidades afetivas, ou de outra forma, de um tensionamento das formas de estar-no-mundo também em uma temporalidade outra (e que, talvez, nem seja tão outra assim?!)?

---

<sup>137</sup> RUNIA, 2006, p. 5 (Grifos nossos).

Desse modo, seria estranho afirmar que essa comunicabilidade, de forma geral na perspectiva que adotamos, diz sobre algo de comum entre temporalidades diversas? Ou mesmo que traria ao primeiro plano, em sua imediatez, afetividades que ao se intensificarem no envolvimento com as *Stimmungen*, circulam e orientam nosso estar-no-mundo mesmo que clandestinamente, como algo ainda partilhado, mesmo que em intensidade diversa. Ou seja, as afetividades específicas que as *Stimmungen* intensificam e nos colocam em confronto poderiam, com isso, realçar tons que compõem determinados horizontes e experiências que seriam, talvez e mesmo em suas diferenças, mais comuns do que se esperava e, por isso, desafiam tão fortemente nosso poder de discernimento e descrição.

Aqui, é necessário ter calma para que sejamos compreendidos. O que queremos colocar como questão é que, tendo em mente o que escrevemos sobre o processo mimético que também está envolto na experiência estética, em primeiro lugar, esta imediatez de um passado-tornado-presente não é completamente independente de quem é confrontado com o artefato que mobiliza determinada *Stimmungen*; em segundo lugar, a objetividade desse tornar-se-presente, mobilizado pela literatura, pode se intensificar nos envolvimento que atravessam o ato de leitura, através dos efeitos de sentidos e de presença, do imaginário sobre o que se narra e mesmo das expectativas que se constituem no desenrolar da narrativa; e, em terceiro lugar, há a questão desta temporalidade que se inaugura no relacionamento entre efeitos de sentido e de presença, que lança ao presente da recepção afetividades que se intensificam, (re)configurando a própria determinação da distância, nesse conflito de historicidades, característico da leitura em busca das atmosferas (*Stimmungen*).

A questão, com isso, não é sobre a efetividade, ou o conhecimento, da distância entre recepção, em outro momento e contexto, e o objeto artístico, mas a *qualidade* dessa distância, o que atravessa e possibilita a comunicação da qual já escrevemos, ao mobilizar diferentes dimensões afetivas, horizontes e experiências, estratificadas na temporalidade, tanto das obras e seus universos, quanto de quem as confronta. Nesse sentido, a tese de Birgit Breidenbach pode nos ajudar no encontro com caminhos possíveis. Intitulada *Stimmung and Modernity: The aesthetic philosophy of mood in Dostoevsky, Beckett and Bernhard*<sup>138</sup>, a tese da autora

tematiza transformações do conceito de *Stimmung* e seu desenvolvimento enquanto fenômeno na reflexão estética e filosófica na modernidade.

No preâmbulo ao texto, a autora destaca parte de um aforismo de Nietzsche em que o filósofo reflete sobre o envolvimento entre a escrita, o humor e suas afinações<sup>139</sup> com o espaço, e com as dúvidas sobre o que escrever. Ao refletir sobre tal trecho, que, segundo a autora, reúne vários elementos para reflexões sobre *Stimmungen*, queremos ressaltar um ponto para que, dando sequência, cheguemos à tematização que é feita por Breidenbach sobre os relacionamentos entre quem lê e a literatura, tendo as atmosferas (*Stimmungen*) como preocupação central. Segundo a autora:

In his short prose text ‘Ueber Stimmungen’, Nietzsche thus gives the term ‘mood’ a decidedly temporal dimension: it is the mutual consciousness of past, present and future in whose field of tension mood arises. That which has been, that which is and that which is to be all lay claim to and forge the ‘Stimmung’ arising in the mind of the writer.<sup>140</sup>

Por mais que a autora destaque um momento em que Nietzsche reflete sobre o ato de escrita, essa consciência mútua do passado, do presente e do futuro é o que envolve as afecções que se intensificam enquanto atmosferas (*Stimmungen*), o que já nos indica a necessidade da reflexão sobre a qualidade da distância, como colocado anteriormente. No capítulo subsequente ao preâmbulo, Breidenbach discute as transformações do conceito *Stimmung*, tanto para o campo específico da estética quanto da ontologia, e o tematiza a partir das reflexões de Heidegger em “Ser e Tempo”. Devido à diferença de nossos objetivos e limites com relação ao campo, tomaremos notas sobre o que a autora escreve especificamente sobre o relacionamento entre recepção e objeto artístico.

Ao destacarmos o comentário de Birgit Breidenbach sobre o aforismo de Nietzsche, nosso intuito é pensar os relacionamentos possíveis entre *Stimmungen* e temporalidade na esfera da experiência estética e para reflexão sobre a temporalidade. Ao insistirmos no processo mimético e na possibilidade de confronto com alteridades desses passados-tornados-presentes em um horizonte de semelhanças, a dimensão temporal que mobiliza identificação e

---

<sup>139</sup> Lembrando que tanto humor [mood] e afinação [attunement] são traduções possíveis para *stimmung* (a autora os utiliza enquanto sinônimos), mas que não se reúnem em um conceito e possibilidade semântica como em Alemão. GUMBRECHT (2014; 2014a) e BREIDENBACH (2017).

<sup>140</sup> Id. 138, p. 6.

estranhamento é relevante para ampliarmos as possibilidades das leituras com atenção voltada para as atmosferas (*Stimmungen*).

Comentando sobre o trabalho de Gumbrecht e sua proximidade com as reflexões de Michel Haar, a autora escreve que:

Existing aesthetic theories on *Stimmung* thus suggest that works of art ‘exude’ the moods emerging in aesthetic experience and render the reader a rather passive recipient of these forms of affectedness. However, the dimension of aesthetic mood harbours far more interactive and experiential potential than all existing previous studies betray. If we are indeed to grasp the full extent of the literary power of *Stimmung*, we must extend the logic further, and attend more fully to the actual process of reading itself.<sup>141</sup>

Tem-se, com isso, um dado fundamental para essa releitura das possibilidades de tematização das atmosferas (*Stimmungen*), que é uma relação mais dinâmica, e menos passiva, entre obra e leitoras/leitores. Articulando o processo de leitura às reflexões ontológicas sobre o efeito estético, Breidenbach escreve que,

*Aesthetic mood is not transmitted from a work of art onto a passive recipient; rather the mood that emerges is of a dialectical nature. [...] The notion of a constant negotiation between the self and the world and the question of how mood, as a phenomenon that connects these two, can be perceived and transmitted intersubjectively as part and parcel of a ‘literary ontology’, will be at the centre of my discussion. More specifically, rethinking literary mood through Heidegger’s ontology requires that we consider the act of reading as a process that, in some way, re-enacts the basic modes in which we find and conceptualise our Being-in-the-world. Our affectedness through a text and the sense of perceiving the ‘atmosphere’ of a fictional world predicate on the implied forms of ontic Being-in-the-world to which we are always already subject through the originary structure of existence. In that sense, *Stimmung* – as the condition for establishing a subject position and for orientating oneself in the world – is also the prerequisite for our ability to make sense of fiction in the first place; to use Ratcliffe’s words, it is constitutive for the ‘intelligibility’ of a text.<sup>142</sup>*

Mesmo amparada pelas reflexões ontológicas de Heidegger, e pela centralidade das *Stimmungen* em “Ser e Tempo”, Birgit Breidenbach afirma que o estudo fenomenológico das atmosferas na literatura tem de desenvolver suas próprias possibilidades analíticas<sup>143</sup>. Com

---

<sup>141</sup> BREIDENBACH, 2017, p. 32.

<sup>142</sup> Ibid. 141, p. 34. [Grifos nossos]

<sup>143</sup> BREIDENBACH, 2017, p. 35.

isso, queremos destacar algumas dimensões apresentadas pela autora nas citações, principalmente sobre a natureza dialética da emergência de *Stimmungen* e as negociações que envolvem recepção e obra.

Nesse sentido, as negociações entre recepção e obra, identificadas como parte das negociações entre sujeito e mundo nas possibilidades abertas à formas de estar-no-mundo, são recortadas pelas nuances de presença e de sentido próprias às atmosferas (*Stimmungen*). Aqui, podemos realçar o possível encontro entre a leitura em vista das *Stimmungen* e o processo mimético, pois, como escreve Breidenbach, as atmosferas fazem parte da forma com que atribuímos sentidos aos textos e, com isso, constituintes das possibilidades afetivas e apreensivas. Logo, a constituição das possibilidades afetivas no confronto entre recepção e artefato literário se move entre “camadas” de tempo que, mesmo que de difícil estabilização, atravessam dimensões mais gerais (culturais, políticas e sociais), e, ao mesmo tempo, aquelas mais específicas, como experiências mais pessoais, humores individuais e mesmo algum ambiente mais específico em que determinados afetos são possíveis.

This distinction hinges on the degrees of pervasiveness of different forms of affectedness, locating *Stimmung* at the intersection of the levels of private and public experience. Cultural sensibility or the ‘mood of an age’ as a transsubjective phenomenon encompasses, amongst other things, the predominant opinions, sentiments, beliefs, social conventions and forms of artistic expression of a culture in a certain historical period. Mood as it is defined here, as ‘a situation or current world type’, constitutes a bridge between the subjective and the transsubjective. A situation can involve several people or only one person; regardless, the expression to be *in* a situation suggests that whoever is involved is spatially contained in a larger context, one that transcends individual experience. Thus becoming a spatial denominator for a context of meaning which contains a human being or human beings, a *situation* marks the juxtaposition of subjectivity and transsubjective affectedness.<sup>144</sup>

Sendo assim, a reflexão estética sobre as atmosferas (*Stimmungen*) nos lançam de volta à possibilidade, apontada por Eelco Runia, de uma interseção entre efeitos de presença e efeitos de sentido que intensificam as tensões entre semelhança e diferença. Nesse sentido, o lugar da recepção que é envolvida pelas formas com que as narrativas intensificam

---

<sup>144</sup> Id. 143, p. 36.

afetividades, ao mesmo tempo que já, de antemão, envolto por essas dimensões em sua temporalidade, se torna central para Breidenbach. A autora sugere que:

a position which establishes the reader not as a participating subject but as the condition for the existence of any meaning while simultaneously dissolving the reader, as a stand in formula of the transcendental 'self', into the transsubjective worldliness of *Stimmung*. As outlined above, the process of negotiation taking place between reader and text is structurally similar to the attunement between the self and the world. What we call the 'reader' shall be redefined as a subject position corresponding to the self as inflected through Heidegger and Deleuze, i.e. *as an ever-evolving negotiation between the locus of the self and the world. In this context, the (written) text represents the world, as a linguistic structure of reference that draws on a historically and culturally defined semiotic system, and in relation to which the reader-position is established.*<sup>145</sup>

Nesse sentido, sendo o texto literário mais ou menos carregado de referencialidades ou sendo um texto que faz experiências mais ou menos radicais com a linguagem e com as possibilidades ontológicas, a relação entre literatura e recepção, e a forma pela qual as atmosferas (*Stimmungen*) emergirão e envolverão ambos os entes, se dá nesta negociação das próprias formas de estar-no-mundo que entram em conflito. Pode-se considerar, com o que foi escrito até então, que nesse espaço de negociação, constituinte e constituída pela *Stimmung*, efeitos de sentido e de presença, ou melhor, o processo mimético e os afetos intensificados na imediatez de passados-tornados-presentes se encontram, não como uma forma de estabilizar os entes envolvidos, mas tensionar e dilatar, nesta relação temporalmente dialética, as próprias possibilidades de entendimento da *qualidade* da distância, ou a intensidade afetiva, que a leitura em busca das atmosferas insiste.

Com isso, esse movimento confirma e intensifica o argumento de Hans Ulrich Gumbrecht sobre o conceito de *Stimmung* não estar mais relacionado com qualquer possibilidade de uma harmonia ideal, ao mesmo tempo que nos lança em um campo metodologicamente instável. Essa instabilidade se dá, de um lado, pela impossibilidade de restringirmos à experiência estética uma tematização unívoca e, de outro lado, que há a necessidade de pensarmos o tempo, ou os tempos, os movimentos de identificação e estranhamento, de semelhanças e diferenças, mobilizados nos envolvimentos que tentamos descrever acima. Não sem razão, Gumbrecht escreve sobre o valor de um pensamento

---

<sup>145</sup> Ibid. 134, p. 40-41.[Grifos nossos]



contraintuitivo e Breidenbach realça, citando Rita Felski e Susan Fraiman, que repensar *Stimmungen* afeta métodos preestabelecidos<sup>146</sup>.

Quando escrevemos sobre a possibilidade de se pensar a *qualidade* da distância, e não apenas uma espécie de demarcação em uma duração cronologicamente orientada (o que não é o mesmo que ignorá-la), estamos pensando nas dimensões, sempre relativas e de tênues fronteiras, que mobilizam, a partir dos argumentos apresentados até agora, a esfera da experiência estética para a reflexão e tematização de passados. No caso, nossa preocupação é centrada nas possibilidades abertas pela leitura com atenção voltada às *Stimmungen* para se pensar temporalidades, seja como posturas reflexivas, objetivas e/ou experimentais. Nesse sentido, seguir esta possibilidade de leitura é, inevitavelmente, abrir-se a uma busca que não se encerra com algum paradigma de Verdade, mas a constantes tensões.

Sendo assim, e seguindo a própria recomendação contraintuitiva de Hans Ulrich Gumbrecht, esta qualidade da distância nos possibilita pensar de forma mais criativa e menos eucrônica, de enquadramento e estabilização do passado, as possibilidades de abordagem tendo em vista as atmosferas (*Stimmungen*). Levando-se em consideração duas obras do autor alemão, *Em 1926*<sup>147</sup> e *Depois de 1945*<sup>148</sup>, em que tons de presentes de passados são mobilizados enquanto *topoi* que Gumbrecht tenta tornar presentes, indicando um potencial de conhecimento em seu movimento, entendemos que existem dimensões que contribuem para nossa proposta.

Com isso, destacamos que há diferenças tanto “metodológicas” quanto dos objetivos das obras, mas que contribuem para entendermos as possibilidades abertas pelas reflexões de Hans Ulrich Gumbrecht. Se *Em 1926* temos uma tematização mais cronologicamente distante no tempo, em *Depois de 1945* o autor conta sua história com o tempo, a partir do envolvimento e desenvolvimento de sua própria historicidade atravessada pelos anos após 1945, o que potencializa a percepção de uma latência enquanto disposição que se generaliza. Nesta última obra, a amplitude do movimento de mobilização, tanto mnemônica quanto

---

<sup>146</sup> BREIDENBACH, 2017, p. 25.

<sup>147</sup> GUMBRECHT, 1999.

<sup>148</sup> GUMBRECHT, 2014a.

analítica da temporalidade, destaca a plasticidade das dimensões constituintes da latência descrita pelo autor, percebidas, por exemplo, em seus deslocamentos em Brasil e Portugal.

O que nos chama atenção, nesse sentido, é como a própria temporalidade descrita vai organizando a narrativa menos de forma, digamos, diacrônica e mais em camadas mobilizadas em uma “estrutura” temporal estratificada<sup>149</sup>, para acompanhar Reinhart Koselleck<sup>150</sup>. Dessa maneira, a corporeidade, no sentido amplo do termo, do autor na análise, as dimensões dos envolvimento pessoais, para nós e para nosso objetivo, são questões que realçam a contiguidade, como argumentado por Birgit Breidenbach, das *Stimmungen* como “a spatial denominator for a context of meaning with contains a human being or humans beings, a *situation* marks the juxtaposition of subjectivity and transsubjective affectedness”<sup>151</sup>. Com isso, mais importante são os caminhos em que os relacionamentos entre tempo, espaço e experiência, nestes constantes confrontos afetivos e temporais, nos lançam a rastos e tons.

O que os caminhos perpassados e buscados por Gumbrecht apontam, de forma geral, é que as reflexões sobre, a partir e através das atmosferas (*Stimmungen*), mobilizam movimentos que questionam uma postura, para acompanhar Didi-Huberman<sup>152</sup> e Susan Sontag<sup>153</sup>, eucrônica, “coerentes” e “estáveis”, da temporalidade e tocam na própria semântica das formas com as quais nos orientamos, ou somos afetados, no tempo. De início, pode-se destacar dois trechos de *Depois de 1945* que nos abriam para estes “incômodos” epistemológicos e metodológicos. Sobre a *Stimmung* de latência, Hans Ulrich Gumbrecht escreve que:

[...] a vida de pessoas da minha geração têm sido acompanhada de expectativa e de esperança – *condensada* numa série de momentos históricos ao longo de seis décadas e meia que hoje nos separam de 1945 – de que alguma coisa “latente” avançaria para a boca da cena e se exibiria, dando-nos finalmente a possibilidade de fugir da longa sombra de um *stimmung* cuja origem nunca conseguimos identificar; mas que esta expectativa e esta

---

<sup>149</sup> Em suas diferenças, os enfrentamentos descritos por Walter Benjamin em *Imagens do Pensamento: Entre Haxixe e outras drogas* (2013) se desenrolam nesta encruzilhada entre a consciência da distância, as experiências que se confrontam, as afetividades vindas à tona e a corporeidade do próprio autor.

<sup>150</sup> KOSELLECK, 2014.

<sup>151</sup> BREIDENBACH, 2017, p. 36.

<sup>152</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015.

<sup>153</sup> SONTAG, 2015; 2020.

esperança de um desvelamento da latência – que, no fundo, corresponde a uma nostalgia geracional da “redenção” – nunca foram satisfeitas.<sup>154</sup>

E, mais adiante, relacionando mais intensamente as *Stimmungen* à situação de latência do período, o autor escreve que:

De qualquer maneira, poderemos descrever isso como um *Stimmung* – ou seja, ao mesmo tempo uma atmosfera envolvente e um clima experienciado de modo subjetivo. Invocar os *Stimmung* permite-nos ter a certeza retrospectiva de que alguma coisa negligenciada ou à qual não havíamos prestado atenção – ou mesmo algo perdido para sempre – teve impacto decisivo em nossa vida, em algum momento da história, e fez parte de *cada presente que existiu desde esse momento*. [...]

O *Stimmung*, tal como já afirmei, combina certas configurações de conhecimento com a sensação de que estamos ao mesmo tempo envolvidos no e influenciado pelo mundo material que nos rodeia. Em cada uma das formas sob as quais apareça essa amálgama ontologicamente estranha – que pode ser chamada de *topoi*, se quisermos sublinhar as conotações espaciais do termo, que nos foram transmitidas pela tradição retórica – produzem-se desejos distintos, assim como, muitas vezes também, certos sentimentos de resistência acompanhando a satisfação desses desejos. Os *Stimmungen* emergem quer em reação, quer como consequência da latência; ao mesmo tempo, eles *ativamente preservam* aquilo que está latente – aquilo que está ali, mas fora de vista.<sup>155</sup>

Dessa forma, os movimentos descritos nas citações acima nos dão pistas de como podemos compreender os relacionamentos entre *Stimmungen* e temporalidade. Ao destacarmos, anteriormente, que o que nos interessa ao se tratar de atmosferas (*Stimmungen*) é a qualidade da distância – aquilo que ao nos afetar reelabora uma duração que se estabelece no envolvimento entre semelhança e diferença, efeitos de sentido e efeitos de presença – daquilo que nos envolve, queríamos chamar a atenção para a duração que se instaura nesta plasticidade ativa de afetos que, mais ou menos perceptíveis, permanecem em cada presente, condensada em estratos de tempos, em movimentos dialéticos entre *ausência* e *presença*<sup>156</sup>. Logo, essa *qualidade* carrega índices intempestivos, algo de estranhamente comum, sobrevivente, que partilhamos não somente com as obras, mas com o próprio ambiente em que habitamos.

---

<sup>154</sup> GUMBRECHT, 2014a, p. 46. Grifos nossos.

<sup>155</sup> Id. 142, p. 53-57. [Grifos nossos]

<sup>156</sup> Ver: RUNIA, 2016.

Nesse sentido, a duração que se inaugura no envolvimento com as atmosferas (*Stimmungen*) não é propriamente cronológico, e sim intensivo, ou seja, não desconsidera a ordem cronológica mas, exatamente por isso, abre negociações de formas de se estar-no-mundo na própria, e chocante, percepção de reconhecimentos e estranhamentos, semelhanças e diferenças imprevistas. Com isso, pode-se considerar um movimento particular, mas de forma alguma unívoco, do tempo dessa negociação *na* duração. Uma possibilidade de se pensar esse movimento é apresentado por Georges Didi-Huberman.

Sabe-se, em primeiro lugar, que as reflexões do filósofo francês estão relacionadas com o estatuto da história da arte enquanto disciplina autônoma, mas, em segundo lugar e abrindo-se o campo reflexivo, também se trata de possibilidades para a história disciplinar, de forma geral, diante de inflexões de “método”. Destarte, esperamos demonstrar que as tensões que Didi-Huberman encontra em paradigmas estabelecidos no campo da disciplina se comunicam com as dimensões que apresentamos sobre as atmosferas (*Stimmungen*) e, quem sabe, indicar caminhos possíveis da temporalidade que se instaura nas negociações afetivas no confronto com diferenças e semelhanças imprevistas em determinados horizontes.

Destacamos, com isso, que há uma diferença de objeto. Didi-Huberman reflete sobre a “imagem”<sup>157</sup>, e não sobre a literatura, mas a amplitude de possibilidades de entendimento do que seria uma “imagem”, nas reflexões do autor, é apresentada já no primeiro parágrafo da abertura de sua obra. Cito:

Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo. Como o pobre iletrado da narrativa de Kafka, estamos diante da imagem como *Diante da lei*: como diante do vão de uma porta aberta. Ela nada nos oculta, bastaria entrar, sua luz quase nos cega, nós a respeitamos. Sua própria abertura – e eu não me refiro ao guardião – nos faz parar: olhá-la é desejar, é esperar, é estar diante do tempo. Mas que tipo de tempo? De que plasticidades e fraturas, de que ritmos e embates do tempo poderia se tratar nessa abertura da imagem?<sup>158</sup>

Ritmos, embates, plasticidades e aberturas. O uso desses termos já indica as semelhanças do que estamos buscando nesta reflexão sobre as *Stimmungen*. Ao escrever que diante da imagem, nosso presente pode ser capturado na experiência do olhar, Didi-Huberman afirma, também, que neste momento passado e presente não param de se reconfigurar, e que

---

<sup>157</sup> Vale destacar que a “imagem” é considerada pelo autor como conceito operatório e não de modo a provocar uma restrição analítica do objeto artístico. DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 50.

<sup>158</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p.15.

temos que reconhecer que “somos diante dela [a imagem] o elemento de passagem, e ela é, diante nós, o elemento de futuro, o elemento da duração [durée]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha.”<sup>159</sup>.

Ao ler essas linhas escritas por Didi-Huberman, pode-se considerar que a tarefa proposta por Hans Ulrich Gumbrecht, em suas obras que tematizam *Stimmungen*, é de imersão nesta duração e na consideração de atravessamentos que o acometem (tanto ao autor, quanto à outras pessoas; toda uma geração), pois envolvem a percepção de passados-tornados-presentes em uma ambiência outra, mas com tonalidades ativas. Quando Gumbrecht destaca que ao nos sentirmos envolvidos e influenciados pelas formas desta amálgama ontologicamente estranha (as *Stimmungen*), os seus *topoi*<sup>160</sup>, o autor, no que se refere a esse movimento *dentro* da duração que é colocada pelas *Stimmungen*, não realça, ao menos não explicitamente, os *tempi* que recortam essas formas. E é aqui que as reflexões de Georges Didi-Huberman enriquecem nossas propostas.

No início de seu elogio ao anacronismo, Didi-Huberman escreve que os objetos artísticos operam por tempos diferenciais, que a história desses objetos são histórias policrônicas, heterocrônicas e/ou anacrônicas. A distância entre a recepção e o objeto, elogioso por garantir uma suposta “objetividade científica”, se fragiliza, mas o relacionamento entre os entes se potencializa.

Muito no presente, o objeto se arrisca em ser somente um suporte de fantasmas; muito distante no passado, ele corre o risco de ser somente mais um resíduo positivo, trespassado, morto em sua própria objetividade (outro fantasma). Nem é preciso pretender fixar, nem pretender eliminar essa distância: é preciso fazê-la *trabalhar no tempo diferencial* dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis com os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores. Toda questão de método conduz, talvez, a uma questão de tempo.<sup>161</sup>

De forma mais simples, e retomando o argumento de que a leitura com atenção voltada para as atmosferas (*Stimmungen*) é uma das orientações mais recorrentes em leituras não profissionais, isto que envolve, toca e influencia não se movimenta na total ignorância daquilo que é envolvido, tocado e influenciado, nem destes tempos diferenciais (policrônicos,

---

<sup>159</sup> Id. 158, p. 16.

<sup>160</sup> GUMBRECHT, 2014a, p. 57.

<sup>161</sup> Ibid. 146, p. 27-28.

heterocrônicos e/ou anacrônicos) que se encontram. Nesse sentido, sentir-se tocado é, também, reagir ao toque, é uma possibilidade de reconfiguração de passados e de presentes, é uma negociação sintomática de afetos plasticamente espalhadas em camadas da temporalidade<sup>162</sup>.

Mesmo em suas diferenças de objetivos e “metodologias”, as similitudes terminológicas de Gumbrecht e Didi-Huberman são impressionantes. Parece-nos que há uma conjugação complementar, ao nível da experiência que cada um pretende descrever, em seus argumentos. Cito, longamente, o historiador francês:

De um lado, reduziu-se a *polirritmia* histórica a uma recensão, cuja a pobreza faria sorrir qualquer músico: “tempo rápido” da história factual; tempo das “realidades que mudam lentamente”; “história quase imóvel” da longa duração. De outro, conjurou-se a sensação de esmigalhamento temporal – como fazer história se o tempo se dissemina? –, conduzindo a longa duração para o lado de uma “história imóvel” onde dominam “sistemas” maciços de “regulações” perpétuas. Enfim, e sobretudo, privilegiou-se uma abordagem separada desses diferentes ritmos, quando o verdadeiro problema consistia em pensar sua formação compósita – isto é, seu anacronismo. Não se deve dizer que há objetos históricos que dependem de tal ou qual duração: é preciso compreender que *em cada objeto histórico todos os tempos se encontram*, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com os outros.

Fazer do anacronismo um paradigma da interrogação histórica? É, como escreve Nicole Loraux, “se agarrar a tudo o que ultrapassa o tempo da narração ordenada: aos arrebatamentos como às ilhotas de imobilidade”. *Mas o que é um sintoma, senão precisamente a estranha conjunção dessas duas durações heterogêneas: a abertura repentina e a aparição (arrebatamento) de uma latência ou de uma sobrevivência (ilhota de imobilidade)? O que é um sintoma senão precisamente a estranha conjunção da diferença e da repetição? A “atenção ao repetitivo” e aos tempi sempre imprevisíveis em suas manifestações – o sintoma como jogo não cronológico de latências e de crises –, eis, talvez, a justificativa mais*

---

<sup>162</sup> “O paradoxo visual é o da *aparición*: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela contraria, ela sustenta em certo sentido: a imagem-sintoma deveria, então, ser pensada sob o ângulo de um *inconsciente da representação*. Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do anacronismo: um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar no presente. E, mais uma vez, sendo uma lei que resiste à observação trivial, uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. O que o *sintoma-tempo* interrompe nada mais é que o curso da história cronológica. Mas o que ele contraria, ele sustenta: o sintoma-tempo deveria, então, ser pensado sob o ângulo de um *inconsciente da história*. DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44.

*simples de uma necessária entrada do anacronismo nos modelos de tempo a serem utilizados pelo historiador.*<sup>163</sup>

Sendo assim, estamos lidando com arrebatamentos que podem, ou não, nos indicar que a abertura da qual tanto Hans Ulrich Gumbrecht, quanto Didi-Huberman e Breidenbach escrevem, é um momento que pretende colocar afetos em movimento enquanto “inauguração” de *tempi*, de dimensões temporais menos óbvias que nos orientam. O que estamos querendo dizer com este movimento aberrante não é uma “nova ordem” temporal ou algo do tipo, mas sim uma abertura à alteridades e semelhanças surpreendentes, em dimensões da experiência que tocam, como escreve Didi-Huberman, diferenciais de tempos, dimensões além das cronológicas, mobilizados por negociações afetivas partilhadas entre obras e quem as recebe.

Os envolvimento que atravessam as aberturas intensificadas pelas *Stimmungen*, com isso, são deslocados do que poderíamos encontrar com base na e à distância cronológica, pois, em primeiro lugar, as atmosferas (*Stimmungen*) e suas plasticidades independem de uma ordem causal, diacrônica; em segundo lugar os afetos, de forma geral, “circulam” nesta estrutura “sintomática”, em dimensões que possibilitam reconhecimentos e estranhamentos mais imediatos antes despercebidos e/ou ignorados do tempo, como descrito por Didi-Huberman<sup>164</sup>. Se, por um lado, o confrontar-se com afetos que se apresentam como mais ou menos gerais, principalmente se pensarmos em termos de intensidade e repetição, não podem ser consideradas unívocas, pois a partilha de afetividades é ampla e diversa; por outro lado, é inegável que esses movimentos nos lançam ao confronto retrospectivo com algo que, como escreve Hans Ulrich Gumbrecht, “não havíamos prestado atenção – ou mesmo algo perdido para sempre – [que] teve impacto decisivo em nossa vida, em algum momento da história, e fez parte de *cada presente que existiu desde esse momento.*”<sup>165</sup>

Logo, as atmosferas (*Stimmungen*) fazem alusão à dimensões afetivas que (des)organizariam a própria semântica da temporalidade, ou os sentidos mais assentados de sua compreensão, de um presente do passado e, conseqüentemente, de um futuro do passado. Certamente pode-se dizer em permanência ou sobrevivência, o que não é o mesmo que

---

<sup>163</sup> Id. 163, p. 45-46. Grifos nossos.

<sup>164</sup> O encontro com estas afecções perpassam por diferentes possibilidades de objetos e perspectivas disponíveis para leitura. Um exemplo de como essas análises são possíveis, além de Breidenbach e Gumbrecht, é a obra *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, de Vladimir Safatle (2019).

<sup>165</sup> GUMBRECHT, 2014a, p. 54. [Grifos nossos].

afirmar uma continuidade, de *tons* em uma temporalidade outra, presentes na configuração das formas de negociações de/por modos de estar-no-mundo e, com isso, abrindo-se o gradiente (“leque” nas palavras de Didi-Huberman) de tonalidades que compõem um quadro de (im)possibilidades. Cabe a nós, a partir de agora, expor tais tonalidades que nos lançaram ao confronto com a atmosfera (*Stimmung*) melancólica de 1970.



## PARTE 2 – OS TONS DE 70.

### 1) ARIDEZ

#### a) O uivo ao nada

A obra *Um cão uivando para a lua*<sup>166</sup>, escrita por Antônio Torres e publicada pela primeira vez em 1972, narra um momento da vida de duas personagens, A e T. Duas histórias que se distanciam espacialmente e, principalmente, materialmente, mas que, através de caminhos diversos, se encontram na aridez de um “deserto”, ou melhor, e porque não, de um “sertão”. Para tornar nossa leitura menos truncada e redundante, apresentarei de forma geral quem são essas duas figuras.

A, personagem/narrador do romance, é um repórter, que também trabalhou em revistas de empresas escrevendo textos propagandísticos, que está auto exilado em um hospital psiquiátrico, após um ataque dos nervos. Retirante nordestino, a personagem sai do Junco (interior da Bahia) e vai para São Paulo em busca dos sonhos prometidos da modernidade. Na capital paulista, o personagem conhece Lila, por quem é apaixonado e que, desde o início da narrativa, é mais que simbolicamente relevante para trama, como veremos ao tratarmos de algumas memórias e sonhos de A.

Já a personagem T, “clássico” brasileiro mediano que veio “de baixo” e ascendeu materialmente e socialmente através da moral do trabalho, mas nem tanto. Amigo próximo de A, já de outros tempos, T é casado com Ângela, tem dois filhos e trabalha na Rede Nacional de Televisão, a maior do país. Ao menos, por agora, não há necessidade de escrever mais sobre esse personagem, mas, de antemão, tenhamos em mente que ele está inserido, e é integrante, na superficialidade radical de uma classe média carioca residente de Ipanema. Ele perceberá isso, mas, antes, tem-se que construir nossos caminhos.

Tendo oferecido esta breve fotografia de nossos principais personagens, podemos, com isso, dar início a essa mistura de descrição, busca e caminhar pelos afetos nos quais as sensibilidades mobilizadas na narrativa nos lança e que são constituintes de sua atmosfera (*Stimmung*). O romance se inicia com um diálogo, que dura todo o primeiro capítulo, entre A

---

<sup>166</sup> TORRES, Antônio. *Um cão uivando para a lua* – 3. ed. – São Paulo : Ática, 1982. Todas as citações seguem esta mesma edição. A partir de agora as notas serão referenciadas como “*Um cão...*”.

e T no hospital psiquiátrico onde A está internado. Alguns movimentos da narração já podem ser destacados: quem narra, neste momento, é A, narração que oscila entre fluxos de consciência que apresentam reflexões, imagens mnemônicas e sentimentos que se intensificam por estar diante de T. Estes movimentos de suspensão e continuidade, de quebra na linearidade da narrativa, se intensificam na medida em que certa raiva e rancor sentidos pelo narrador-personagem se tornam mais aparente e que expõe uma densidade, certo peso que constitui a atmosfera (*Stimmung*) da obra.

Logo, o que é realçado neste encontro das personagens, e ganha em intensidade em A, são rancores ligados à impossibilidades de realizações, acompanhados de uma imobilidade, uma restrição da fluidez entre passado, presente e futuro. Especificamente sobre o encontro, o que nos é apresentado é um estranhamento radical entre ambos, como expõe A ao perceber a resistência de T em olhar nos seus olhos – relembremos o face-a-face melancólico analisado por Pigeaud –:

T. fala de lado, não tem coragem de olhar na minha cara. Sei que ele está me estranhando. Do canto da minha boca sai um pouco de baba e meus lábios estão ligeiramente inchados. Cortaram meus cabelos. É por isso que, toda vez que me olho no espelho, me lembro do Caetano: “Quando um homem vê a sua cara no espelho ele vê objetivamente em que estado a vida o deixou”. Tudo não passa de um mal-entendido, uma luta cujo o número de assaltos não estava claramente definido. Fui a nocaute no vigésimo-oitavo, quando a coisa, para mim, nem sequer havia esquentado o bastante. Que estarão fazendo, a esta altura da peleja, os audazes camaradas? Um deles está aqui, à distância de um esticar de braço. Com toda a certeza, ele sente algum sofrimento por minha causa. *Ou será que ele projeta em meu sofrimento a sua própria dor? Vá ver é isso. Aquela história, tão velha quanto o mundo: você vê e gosta de uma novela barata por pura identificação do seu próprio melodrama. Então, a novela barata desse amigo que me procura sou eu? Pode ser que sim, pode ser que não. Acontece que ando meio desconfiado, se é que dá para entender aonde quero chegar.*<sup>167</sup>

À esta batalha que A percebe ser instaurada (“Tudo não passa de um mal-entendido, uma luta cujo o número de assaltos não estava claramente definido. Fui a nocaute no vigésimo-oitavo, quando a coisa, para mim, nem sequer havia esquentado o bastante”), se mistura uma percepção de mundo que se movimenta, com isso, entre a frieza e a quentura de viver. Desde a afirmação de que “Não, não sou eu que estou louco. São esses médicos

---

<sup>167</sup> Um cão..., p. 9. Grifos nossos.

incríveis”<sup>168</sup>, ou da palavra inexorável do departamento pessoal que, tendo o respaldo da lei, o demitiu após quarenta e cinco dias de internação, até o pavor da consciência da própria fragilidade, a ambientação da narrativa se dá através de uma tensão conflituosa com o mundo interno e externo. Nas palavras do próprio A, “Toda a minha vida foi uma luta idiota pela percepção, apreensão e aceitação da realidade. Ao lutador, seu justo prêmio: uma camisa-de-força”<sup>169</sup>.

Ou seja, o que é percebido é uma tensão existencial que delimita duas espacialidades e temporalidades: A, sufocado na secura desta atmosfera, e T, medianamente provido de algo que estabiliza um determinado mundo.

T. desaparece na esquina e eu fico atrás das grades, prestando atenção no movimento dos carros. Permaneço um bom tempo parado, sim, vou permanecer um bom tempo aqui parado olhando para a Lua, olhando para as casas, olhando para as ruas. “Não somos mais que solidão e mágoa”. Vou dizendo isso, sem sentir, sem notar que estou falando sozinho. Até que um casal passa distraído, ou permanece distraído, e um deles diz:

- Parece um cão uivando para a Lua.

E outro:

- Parece um boi berrando para o sol.

E o outro:

- Mas é noite. Parece um cão uivando para a Lua.

Bem, a coisa é comigo, imagino. Então, está na hora de voltar para o quarto e ficar esperando que o sono chegue. Preciso dormir. Isso é tudo.

Calma e desesperadamente. D-o-r-m-i-r.<sup>170</sup>

Conflito instaurado e tensão delimitada, A contra um mundo, ou contra os sentimentos que envolvem esse mundo. Percepção de algo perdido, ou nunca realmente possuído, que o fazia transitar, sentimentalmente e corporalmente, entre o absurdo e uma vida conciliada e cooptada. “O homem pode ser destruído, mas não vencido. Interessante, o cara que disse isso acabou dando um tiro nos cornos. Se chamava Ernest Hemingway”<sup>171</sup>. O que se pode dizer, até agora, é que isso tudo acontece *em* A, e que o recurso ao onírico e ao mnemônico

---

<sup>168</sup> *Um cão...*, p. 8.

<sup>169</sup> *Um cão...*, p. 15.

<sup>170</sup> *Um cão...*, p. 20.

<sup>171</sup> *Um cão...*, p. 26.

desarticulam a linearidade e a organização temporal da narrativa e, ao mesmo tempo, expande o hiato que existe entre A e o mundo.

No envolvimento entre a narrativa e suas personagens existe uma diferenciação na voz de quem narra, o que poderia demarcar a distância entre as próprias personagens e a ambiência da narrativa, a intensidade com que eles atuam no momento da narração. Quando se trata de A, é a sua voz enquanto narrador-personagem, na primeira pessoa do singular, que se faz hegemônica. Tratando-se de T, a voz narrativa é distanciada, “objetiva”, onisciente e onipresente. Dando sequência, T é apresentado no segundo capítulo, em seu apartamento, deitado com Ângela, sua esposa, e conversando sobre seu trabalho e sua vida, em pensamento, com uma estrela que se autodenomina estrela-d’alva.

T é desperto pelo telefonema de um médico com o qual queria conversar sobre A, para saber se havia alguma maneira de ajudá-lo e quais as condições de recuperação de alguém com esquizofrenia. A resposta do médico foi genérica, nada que pudesse ajudar T na organização do pensamento. Refletindo sobre isso, o personagem decide sair para dar uma volta e convida a esposa. Ângela recebe o convite com certa surpresa, e quem narra faz um balanço do relacionamento do casal:

No começo ele precisava mais dela do que agora. Mas isso foi no tempo em que ele mal tinha dinheiro para a cachaça. Hoje, esse homem se veste bem, só bebe uísque e seu nome aparece, todas as noites, no vídeo da televisão. É um figurão, conforme as vizinhas lhe dizem. E ela fica se mijando de orgulho quando ouve isso. Se soubessem de tudo... Ele cresceu, ele cresceu – admite. E eu? Carrego o fogão nas costas. Já tive até um casinho sem importância com um guarda-vidas, numa época aí que andei puta da vida. Mas não deu certo. Só serviu mesmo pra descobrir que eu gosto muito desse bêbado. Meu Deus, pelo o que esse sujeito já bebeu, dava pra ter morrido há muito tempo. Parece que ele tem um fígado de aço. De uns tempos pra cá, aprendeu a se cuidar. Vai ao médico, vai a saunas, corre na praia três vezes por semana, joga futebol aos sábados com a turma da TV. Só não entendo por que não traz os amigos aqui em casa, acho que tem vergonha de mim. Será? Ando tão nervosa...<sup>172</sup>

Mas, logo após concordar com a ideia do marido, o telefone toca novamente, desta vez era um chamado do trabalho, a cobertura de um desabamento com mais de 200 mortos. Saindo de casa, T pede para Ângela ligar a TV, pois, dali a pouco, ela veria o maior

---

<sup>172</sup> *Um cão...*, p. 24-25.

espetáculo da terra. O lugar que dissemos que T ocupa, como uma “clássica” figura de uma classe média brasileira, a partir dessas descrições, se confirma ainda mais quando ao ser chamado de monstro pela esposa devido a sua reação ao desastre, ele responde que era por profissão.

Na continuação da narração, no quarto capítulo, ainda sobre a vida de T, é exposto um jantar, em que alguns amigos, amigos de amigos com suas esposas, se reuniram na casa de T para comer, beber e assistir a um documentário belga sobre retirantes nordestinos e favelas cariocas, além de filmes pornográficos dinamarqueses que não chegaram a ser assistidos. Neste momento é apresentada toda a superficialidade e artificialidade da vida desta classe média que, como quem narra conta, afeta a própria sensibilidade de T com relação ao que vê:

T. sente que o uísque não está descendo bem em seu estômago, não por causa do uísque e sim por causa do estômago. Considerou, com algum espanto, que já não sente tanta vontade de beber como antes. Alguma coisa deve estar mudando. Olha para as pessoas em volta como se estivesse assistindo a um teatro do absurdo. Faz um esforço muito grande para compreendê-las, para se compreender, sim, gente, o que está passando? Das duas, três: ou já conheceu um monte de criaturas mais interessantes, ou ele próprio estava ficando velho e desinteressante, ou estava se aproximando das pessoas erradas.<sup>173</sup>

Na conclusão do capítulo: “Na rua, um carro passava com o escapamento aberto. Depois, ficou tudo em silêncio, enquanto, no seu quarto, um homem gemia, também em silêncio. Eu quero viver. Eu quero outra vida. Eu querooooooooooooo. E apagou”<sup>174</sup>. A partir disso, T some da narrativa e, até o décimo capítulo, o romance se concentra em memórias sonhadas por A.

Abre-se, após este capítulo, um espaço de 36 horas, tempo de um adormecimento de A. Nesta duração são narradas, em sonho, lembranças da vida de A e de sua trajetória, mobilizadas através de imagens, quadros, acontecimentos que levaram o personagem-narrador ao autoexílio. Começaremos, então, com a figura de Lila, amor irrealizado de nosso personagem.

---

<sup>173</sup> *Um cão...*, p. 33.

<sup>174</sup> *Um cão...*, p. 34.

O primeiro aparecimento de Lila no romance se dá na conversa com T, de forma despreziosa, mas intensa, que marca a relevância desse amor em A. O reaparecimento de Lila, no quinto capítulo, se dá antes do longo sono de A, quando o personagem desperta gritando o nome de sua amada:

Acordei.

Lila, Lila, Lila! Onde está você?

Acendo a luz e fico sentado na cama. O meu quarto tem uma mesa cheia de remédios, papéis rabiscados, alguns livros, papéis em branco e muitos envelopes. Estou todo molhado. Que horas serão? Bom, e que importância tem isso? *Estou passando pelo tempo, estou sendo devorado pelo tempo.* Pego uma toalha e me enxugo. É dezembro, parece. As ruas estão mais barulhentas do que nunca. E eu no mesmo lugar.

Chego em 1971 com 28 anos de idade e um nó na garganta.

Ainda assim prometo cavar no fundo da minha angústia alguma sobra de energia não de todo estragada, para empregá-la até a última gota nas possibilidades do dia de amanhã. Sei. Tudo isso é muito desagradável. É duro demais você assumir a própria dor.

Sensatos homens de negócios costumavam bater em minhas costas, dizendo: “A vida é bela, meu jovem. Sorria.” Eles estavam com a razão. Talvez um dia eu também já tenha tido um sorriso, mas isso, como tudo, pertence ao passado. A minha dor é mais antiga. Meu medo é de que nem o álcool, nem as drogas, nem o amor, muito menos o dinheiro, consigam aplacá-la.<sup>175</sup>

Como já dito anteriormente, as experiências do passado de A são mobilizadas através de lembranças sonhadas. Estes movimentos se aparentam a uma espécie de escavação, em que determinados pontos se desdobram em outros, como vestígios apresentados simultaneamente, sem uma divisão bem demarcada. Paisagens simultâneas: Lila, infância, trabalho e rompimento com o mundo se encontram em um mesmo plano onírico-mnemônico, encadeados pelo tom de restrição de possibilidades de movimentação no tempo.

A adormece novamente, e se iniciam 36 horas de lembranças sonhadas. O sonho se inicia com uma viagem a trabalho para Belém, onde faria uma reportagem sobre a construção da estrada Belém-Brasília em sua parte amazônica. Entre as conversas com o motorista que o levava, quase que totalmente sobre os perigos e a violência presente e constituinte da região, A passa por pequenos vilarejos e se vê diante de uma miséria gigantesca. Ao ver crianças

---

<sup>175</sup> Um cão..., p. 35-36. Grifos nossos.

subnutridas trabalhando em roças, figuras barrigudas e “com o tamanho do corpo inteiramente desproporcional ao tamanho da cabeça”<sup>176</sup>, se reencontra com o Junco, com ele mesmo na sua terra natal. “Mas não era apenas neles que ele estava pensando. Isso também era outra coisa que eu já tinha visto antes, no sertão, no Junco. Eu já tinha sido um daqueles meninos, eu era a soma deles todos”<sup>177</sup>. E essa lembrança, essa imagem, se desdobra em outra:

O dia em que eu contei a Lila sobre o menino que eu fui, ela se ajoelhou a meus pés e beijou meu pau. Foi uma dose forte demais. Lila, quando menina, teve uma *educação*. Como se apresentar. Como andar. Como sentar à mesa. Como cumprimentar. Como dormir, como acordar. Tudo isso para debutar no Country Club. Tudo isso porque ela era uma moça de família, até, claro, quando descobriu que trepar era o melhor de tudo e o resto não tinha a menor importância. Eu não sei falar de Lila usando as palavras normais do vocabulário educado, porque Lila é uma tremenda puta, porque é putamente sensível, inteligente e louca. Naquela noite, em que ela, com reverência (quase digo com contrição), se ajoelhou para me prestar aquela homenagem pagã, eu descobri ter afinal encontrado alguém que chegara ao exagero de me elevar à categoria de herói. Pura e simplesmente pela simples condição de ainda estar vivo – e sendo capaz de funcionar.

Agora eu compreendia o significado de tudo.<sup>178</sup>

E A se lembra que fora o primeiro, entre os irmãos, a ir para a cidade, ingressar no colégio e ter de viver com os tios, que o acolheram devido à promessa de seu pai em trocar o voto no PSD pela UDN. Lembra-se da tristeza do pai ao ver sua partida e de ter, a partir de então, dois braços a menos na lavoura (A não sabe ao certo qual dos dois motivos entristecera mais seu pai). Mesmo assim, era o início da realização de um sonho, “cidades que nunca tinha visto, mas que, por certo, eram mais limpos e não tinham aqueles porcos fossando no buraco da latrina para lambar merda.”<sup>179</sup>. Mas, na viagem, é a pobreza e o encontro com a seca, a desgraça divina que mais chama a sua atenção, “O mesmo Deus que dava chuva, também dava sol e o sol era um castigo dos céus, diziam os mais velhos, citando fanáticos e profetas. Então, a desgraça também é divina?”<sup>180</sup>.

Retornando ao Rio de Janeiro (ainda em sonho), escreve a reportagem e é demitido. Ao ser chamado de bosta pelo dono do jornal “A arma do povo” por não escrever sobre o tal

---

<sup>176</sup> *Um cão...*, p. 42.

<sup>177</sup> *Um cão...*, p. 42.

<sup>178</sup> *Um cão...*, p. 42-43.

<sup>179</sup> *Um cão...*, p. 44.

<sup>180</sup> *Um cão...*, p. 46.

“milagre da Amazônia”, mas sim sobre o que viu e a dureza com a qual se defrontou, disse ao patrão que pensava que ele era parvo “ – Penso. E penso mais: que você é desonesto. E penso mais: que você é filho da puta”<sup>181</sup>. Após o retorno e a demissão, o personagem decide viajar com Lila para a Bahia, para desbaratinar dos problemas.

Verdade seja dita, nem mesmo próximo ao estado da Bahia eles chegaram. O carro no qual viajavam foi atingido por um caminhão e acabou por explodir, enquanto o casal escolhia algo para beber e comer em um restaurante de posto de gasolina. Antes disso, no carro, A conta a Lila um sonho. No sonho, A chega adiantado ao trabalho, o que era incomum e, ao sentar em sua mesa, percebeu, em um buraco, que um inseto se movimentava, apesar de só ser possível ver suas antenas.

O inseto é percebido pois A estava tentando limpar a mesa, mas percebeu que quanto mais tentava, mais atrapalhado ficava. Disposto a encontrar o inseto, A passa a mão por debaixo da mesa e percebe que, ao invés de um besouro, se tratava de um rato que, ao ser agarrado, crava os dentes nas suas mãos. Em vez de matá-lo asfixiado, pois sente que seria um erro, o personagem coloca o roedor na gaveta da mesa. Neste instante, alguns americanos entram na redação, acompanhados do redator-chefe que conta a A que haveria uma “limpeza”, uma reorganização no jornal, pois os estrangeiros financiariam a empresa. Enquanto escutava, A digitou alguma coisa na sua máquina de escrever e, ao terminar a conversa, conferiu o que estava escrito: “Não mate este rato dentro de você”<sup>182</sup>.

Na sequência da narrativa, ainda em sua onírica viagem, A relembra sua chegada em São Paulo e descreve algumas aventuras e o encontro com o valor mais alto do Sul, o *status*. São descritas viagens e passeios, pessoas conhecidas e amigáveis. Além disso, o personagem faz uma reflexão sobre a sensibilidade que encontra neste novo lugar e que, de modo geral, acompanha não somente as obras que refletimos sobre, mas todo o nosso trabalho. A pensa em Francis Scott Key Fitzgerald:

*Numa noite escura da alma, são sempre três horas da manhã.*

Velho e querido Francis Scott Key Fitzgerald. Você morreu no ano em que eu nasci e você morreu dizendo: - Esta é a pausa que não refresca.

*Numa noite escura da alma, são sempre três horas da manhã.*

---

<sup>181</sup> *Um cão...*, p. 53.

<sup>182</sup> *Um cão...*, p. 60.



Parece que já não lhe consideram tanto. Você está sendo vendido a dois cruzeiros, em qualquer livraria do meu país. Não há de ser nada. Posso citar de memória boa parte de sua produção. Sem sacanagem: decorei um bocado de coisa escrita por você. Uma panaceia caseira como qualquer outra.

Isso me tem socorrido em certas noites insones. Pego uma de suas frases, ou mesmo um trecho longo, inteiro, e declamo o seu texto muitas vezes, em voz alta, até me cansar e cair no sono.

Hoje, por exemplo, vou pegar aquele seu pensamento “O progresso é o desencanto contínuo”, vou repeti-lo umas cem vezes, como quem reza um terço ou um rosário, para ver se o sono volta, neste solitário quarto de hotel de quinta classe, alameda Barão de Limeira, São Paulo, Brasil.

O progresso é o desencanto contínuo / O progresso é o desencanto contínuo / O progresso é o desencanto contínuo.<sup>183</sup>

Na sequência desse pensamento, é exatamente no modo como se relaciona com o passado, o seu senso de história, que A intensifica seu rompimento com o mundo, desta vez com relação aos seus heróis:

Talvez seja essa mente retrospectiva, esse meu senso de História, o que me faz sentir velho demais, aos 28 anos. “O peso morto do passado e as elevadas intenções do futuro” estão se digladiando dentro de mim, forjando minha frenética paranoia de amanhã, que, presumo, psicanalista algum jamais estará equipado para compreender. Meus heróis estão mortos. Meus heróis estão armazenados nas prateleiras da minha estante ou amarelecidos pelo tempo num recorte de jornal, enquanto o herói moderno se angustia nos divãs e eu não entendo mais nada. Debaixo do chuveiro canto um bolero, na rua assovio “oh, meu amor, pela primeira vez em minha vida meus olhos podem ver” e dou toda razão a John Lennon. Meu tempo é minha contradição. E chega, por hoje. O sono voltou. Boa noite.<sup>184</sup>

Sempre lembranças em sonhos, narrados sem distinção temporal óbvia, em uma espécie de paisagem cinematográfica que apresenta, simultaneamente, diversas dimensões de uma mesma coisa, algo caleidoscópico. Ao fim do capítulo, A faz um passeio fantástico de helicóptero por lugares em que viveu, este é um outro sonho dentro do sonho em que se confundem lembranças e delírios, e, ao seu final, o veículo se choca contra a torre de um edifício do Banco do Estado de São Paulo. Ele, então, desperta em outro sonho, agora em um hotel em São Paulo.

O que se passa no oitavo capítulo é a separação entre A e Lila. O personagem, desempregado, recebe uma proposta da companhia petrolífera International Inc., de Fortaleza,

---

<sup>183</sup> *Um cão...*, p. 71-72.

<sup>184</sup> *Um cão...*, p. 73.

para fazer uma reportagem sobre postos de gasolina. A convida Lila, que recusa por ter conseguido três trabalhos para ser modelo. Ela diz que detesta a capital paulista e que gostaria de voltar para o Rio. Inevitável fim, ao menos em A. Sobre a reportagem, como é contado ao fim do capítulo, o trabalho é considerado um sucesso e, também, tem-se a certeza do sono de A.

Bem – disse comigo mesmo – você escreveu ao contrário do que viu. Daí o seu sucesso. Vá em frente meu chapa, você tem futuro.

- Desta vez você tirou o atraso hein?

- Quantas horas?

- Trinta e seis – informa a enfermeira.

- Nossa!

- Você deve estar cansado, não? – perguntou ela.

- E como. Se você tivesse vivido tudo o que eu vivi nessas trinta e seis horas, acho que teria entrado para um manicômio.

Ela riu.<sup>185</sup>

O capítulo nono, já em 1972, segundo a data das notícias que A lia, descreve o impulso do personagem para sair do hospital psiquiátrico, ou melhor, o retorno para o mundo louco. Duas notícias, pela descrição e reação de A, contam a dimensão absurdamente fatal, mortífera, da burocracia: a primeira é sobre uma criança que morre após o parto, sendo expelida pela mãe no chão de um táxi, pois, apesar de já estarem na porta do hospital, a irmã da grávida não conseguiu dar entrada por não ter todas as assinaturas no documento que permitiria a internação. A segunda notícia é sobre a prisão de um senhor que queria chegar a um acordo com uma empresa para o acerto de sua aposentadoria, porém, no dia seguinte retornou ao lugar e assassinou seu chefe e alguns outros que estavam no escritório da empresa. Planejava matar ainda mais pessoas e, posteriormente, se matar. Já havia assassinado sua esposa.

Após A soltar um “Meu Deus, que horror”, médicos e uma enfermeira escutaram e passaram a insistir para que ele continuasse falando, que aquilo iria fazer bem aos seus nervos. A insistiu em saber quando ele sairia do hospital, mas não houve resposta definitiva. Como se percebe, a narrativa salta alguns meses, e entra em 72 sem nenhuma solução e

---

<sup>185</sup> *Um cão...*, p. 92.

definição. A reflete sobre a possibilidade de visitar a família na Bahia, após sair da internação, mas ao se lembrar da última visita não encontrou motivo algum. Essa lembrança é cortada por uma conversa dele com ele mesmo:

Minha memória é uma cova funda, onde enterrei todos os meus mortos.

Minha cabeça é uma montanha esburacada, por onde ecoam todos os detritos do mundo.

Meu coração não bate, apanha.

Pára, pensamento, pára. Um instantinho só, por favor. Preciso esquecer.

O quê? Tudo.

Chega de sofrimento, quero o alento.

É a memória – e não a dor – que faz você se lembrar de centenas de ruas selvagens e ermas.

Li isso em “Luz de Agosto”, mas já faz muito tempo.

Cite um absurdo.

O brado retumbante.

Outro.

Um homem rastejante.

Mais outro.

O céu da pátria nesse instante.

Cite o pior de todos.

A morte.

Diga qualquer coisa.

A paz a gente só encontra na morte ou quem morre acaba?<sup>186</sup>

Conversa cortada por uma ligação de T, que convida A para ir ao seu apartamento com o intuito de reafirmar o convite do emprego na TV. Conversa breve e tensa, pois T havia acabado de atropelar um sujeito e, no momento em que A chega, a polícia estava no apartamento de T, cobrando um suborno melhor do que o oferecido pelo advogado (para abafar o acontecido). Falando em T, ele reaparece no décimo capítulo, e é nele, a partir de então, que a narrativa se centra.

---

186

*Um cão...*, p. 102.

De certo modo, o que se segue é um movimento parecido com o processo de rememoração de A, só que, no caso de T, se trata de uma ilusão. Diante do espelho (de novo o espelho!) do banheiro, T inicia uma conversa com o que ali está refletido (que tem movimentos autônomos aos de T). Questionado pelo reflexo, T conta sobre seu trabalho (dinheiro e as tragédias reportadas), sobre sua família (a distância da mulher, que apenas o suporta; a violência manifesta pelas crianças e o sentimento que elas têm de abandono). Seu reflexo, então, pergunta se haveria algum problema, e T responde:

- Vários. Além dos já citados, tem o problema da solidão. A sério: estou me sentindo muito sozinho. Aquele negócio de não ter mais com quem conversar. Se você se senta com alguém, num lugar público e esse alguém tem alguma coisa importante para lhe dizer, primeiro ele olha para um lado e para o outro, antes de começar. Se você está em casa e aparece um amigo, você fica com medo de que ele cometa alguma indiscrição, que possa ser ouvida pelos vizinhos. Numa enfileirada só, à parte os problemas domésticos e profissionais, vem uma porretada de outras complicações: um cara que você não pode fazer nada por ele. Outro que não aguentou a barra e cortou os pulsos. Outro que partiu violentamente para ficar rico e ficamos nós nem lá, nem cá, nessa corda bamba, a ter de escutar diariamente esse papo de *status* e da figuração. [...]

- Estou pensando. Me veio a imagem, que, para mim, é todo o símbolo de uma era, algo assim como aquela era de *A Voz Subterrânea*, de Dostoievsky. Vejo uma porção de homens de pés redondos – e eu no meio deles comendo pipoca e engolindo em seco com a vista baixa, um passo aqui, outro não sei quando, como se não existisse mais nenhum horizonte, como se o mundo começasse aqui e terminasse aqui mesmo, neste banheiro, neste bairro – e sempre ligado a um aparelho de televisão.<sup>187</sup>

E a reconciliação indicada pelo espelho: “Lave a cara, que isso passa. Vamos. Isso. Assim mesmo. Passe bastante água, ensaboe a cara, vá lavando, lavando, isso, assim, depois enxugue a cara e vá dormir. Amanhã volta tudo a ser o que era.”<sup>188</sup>

No décimo primeiro capítulo, o último capítulo, A se decide por sair do hospital e aceitar a proposta de T. Mas, ao contrário do amigo, não há, em A, uma disposição de reconciliação com o mundo. A está com um médico, dr. X que o analisa. Antes, o capítulo se inicia com a notícia de um atropelamento que realça a insensibilidade nas grandes metrópoles e a questão burocrática que envolveu a chegada da polícia para o socorro da vítima. Dito isto, o diálogo entre interno e analista se inicia com o dr. dizendo: “Não, ninguém passa uma noite

---

<sup>187</sup> *Um cão...*, p. 119.

<sup>188</sup> *Um cão...*, p. 121.

sem dormir por causa dos grandes problemas mundiais”<sup>189</sup>. Fazendo-se de ignorante, A pede para que o médico explique melhor a questão. Após isto, o analista pergunta:

- Bom, meu caro, tenho uma pergunta a fazer: O que vem a ser um homem revoltado?

- Aquele que sabe dizer não. Primeiro, li isso num livro, depois a vida me ensinou que era isso mesmo.

- Pra mim, tal resposta não passa de uma grande tolice (ele agora se mostrava entre o sério e o debochado). Coisas de adolescente. Dizer não, dizer não... que adianta você viver dizendo não?<sup>190</sup>

A considera que é melhor pensar em mulher, logo a memória de Lila o arrebatava, o amor perdido e o pensamento em um poema de O’Neil.

*Não, não poderias ficar presa  
comigo nesta roda em que apodreço, apodrecemos,  
nesta pata ensanguentada por uma manhã morna,  
quase vegetal...  
... o dia-a-dia burocrático  
do modo funcionário de viver.*<sup>191</sup>

Após isto, dr. X questiona a A sobre os motivos pelos quais decidiu se tornar repórter. O personagem tenta inventar alguma resposta, mas acaba respondendo que, quando criança, no Junco, ele não se enquadrava nos afazeres comuns entre as pessoas dali, e que ao declamar Castro Alves em público, percebeu, naquele momento, que sabia algo sobre as palavras que as pessoas de sua terra não sabiam, ou não pensavam, e que a palavra é poder.

Acaba-se o diálogo, A liga para T e aceita o convite. A arruma as malas e, ao ser questionado pelo médico de plantão, ele explica a situação. O plantonista valoriza a questão do status, por ser uma grande rede de televisão. A conclusão do romance mobiliza grandes reticências sobre os movimentos dos dois personagens, e o esvaziamento, tanto de sentido quanto de possibilidades de romper com este “destino dado”, é mais que latente...

Atravessei o portão, sem olhar para trás. No céu, algumas estrelas brilhavam e eu achei que o negócio era comigo. Um cão, que passa o tempo todo

---

<sup>189</sup> *Um cão...*, p. 122.

<sup>190</sup> *Um cão...*, p. 123.

<sup>191</sup> *Um cão...*, p. 124.

gemendo para a Lua, agora sorria. Bem diferente daquele cara que, muitos anos antes, atravessara uma rua bêbado e pendurado no pescoço de uma mulher. Ele olhou as nuvens negras e gritou: “Não há possibilidade de estrelas!” Aonde será que anda aquele maluco?<sup>192</sup>

## b) Pés Redondos

*Os homens dos pés redondos*<sup>193</sup>, publicada em 1973 e segunda obra de Antônio Torres, é um romance dividido em três livros (Livro I, Livro II e Livro III), três partes do mesmo romance. Despedaçada, como nos parecem ser também seus personagens, a narrativa, quase inteiramente mobilizada na terceira pessoa, descreve uma série de (des)encontros na vida de diferentes pessoas em um país chamado Ibéria. Algumas dessas personagens têm de ser destacadas: Manuel Soares de Jesus, o cabo Emílio, Adelino Alves, o Estrangeiro, o dr. Fernandes e toda sua família (descreveremos melhor ao tematizar o Livro II), e Lena. Por enquanto, não descreveremos pormenorizadamente cada um destes, pois tentaremos apresentá-los ao longo de nossa abordagem.

No primeiro capítulo do Livro I, como em boa parte do romance, é contada a construção do ódio de Manuel de Jesus por Alves. No início da obra, é descrita a ambiência do bar Old King, da divisão de classes que há em seu interior. Ali, quem narra afirma que o dia seguinte seria o dia de glória para De Jesus, pois a personagem tinha um plano: assassinar seu novo chefe (Alves) com uma tesoura. Mais do que isto, este ódio vai se desdobrar em um rebelar-se contra algo que está para além das escolhas de Manuel, sendo direcionado contra a autoridade e certa perspectiva de injustiça:

Na sede ficavam os bacanas – desenhistas, ilustradores, fotógrafos, redatores – que trabalhavam para as contas chamadas industriais, enquanto ele se encarregava dos cartazes e bandeirolas para a freguesia dos comes e bebes. Pelo tipo de tratamento que recebia, aos poucos foi percebendo que o seu trabalho era um trabalho marginal, sem importância. Seus desenhos deviam estar muito longe de possuírem algum valor. Essa mágoa ele carregava pelas peregrinações noturnas e ia crescendo à medida que os anos passavam e as oportunidades lhe pareciam mais reduzidas a um completo zero. Não, não iria submeter seu trabalho à opinião daquele homem que nunca vira antes. Nem que a porca torcesse o rabo. Essa decisão iria formar a base para uma outra, muito mais séria, mas o contínuo chegou e ele parou de pensar.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> *Um cão...*, p. 127.

<sup>193</sup> TORRES, Antônio. *Os homens dos pés redondos*. CÍRCULO DO LIVRO S.A. Primeira edição de 1973. Todas as citações seguem esta mesma edição. A partir de agora as notas serão referenciadas como “*Pés redondos...*”.

<sup>194</sup> Não se sabe muito bem quem é este contínuo. Ninguém é nomeado, o que nos leva a questionar se não seria uma das faces esquizofrênicas de De Jesus. Segue-se o diálogo: “– Então, gostou do homem? – Que homem? – O novo chefe. – Muito magro. – O cara é forte. É gente famosa. – E daí? – E daí? Que tal meu distintivo novo? Chefe novo, nova vida. – Você sempre usou isto. – Mas este é novinho. Está reluzente. Olha só como brilha. Parece uma medalha, não parece? – Deixa de ser imbecil. Isso vai mudar sua vida? – Você não sabe como um distintivo do banco faz sucesso na minha rua. A turma toda lá sabe que eu conheço o Jr. desde

Na sequência, a lembrança da mãe, seguida de uma afirmação, “Promete que vai se comportar direitinho no colégio, promete?”, e “Trinta anos depois De Jesus prometeu a si mesmo que nunca mais ia se comportar bem.”<sup>195</sup>. O que nos parece nítido é que, tanto nas memórias quanto no cotidiano, há algo inevitável, que a personagem não consegue conter, mas que o controla ou tenta controlá-lo a todo momento. Algo que vai se tornando insustentável e, na figura de Alves, tudo alcança tensão radical. Um pouco antes, ele pensa:

Há trinta e oito anos estou ouvindo as mesmas histórias. Porque somos um povo de heróis, porque tudo depende da minha vontade, porque a missão ibérica sobre o mundo continua em marcha, porque temos que civilizar a Terra Negra, com nossos cajados e estandartes redentores – e ferro. Tome ferro em quem disser não a isso. Respira? Paga. Come? Paga. Trepa? Paga. Tem um filho? Manda para a Terra Negra. Para quê? Para quê? Para morrer. Em nome do nosso heroísmo e da nossa glória. Estou cagando para tudo. Quero minha parte em dinheiro. Grana viva, límpida, estelar. Para quê? Para ir embora, ir embora.<sup>196</sup>

E nesse confrontar-se com esta espécie de “destino”, uma lembrança da juventude é contada, sobre quando, com alguns amigos, prendeu-se um policial em um galinheiro, obrigando-o a cacarejar, sob ameaças de um chicote (a simbologia é muito interessante). Há, ao mesmo tempo, a certeza da inutilidade do ato, pois:

Homens, mulheres e crianças voltaram felizes para suas casas, porque aquele brinquedo os fez esquecer a maldição das águas do rio d’Onor sobre o bairro do Miragaia, no tempo das cheias, águas barrentas e condenadas que, quando não matavam de afogamento, matavam de tifo. Mas, se o rio ia continuar o seu curso de sempre, transportando vinho e despejando podridão sobre o bairro, eles sabiam que aquele incidente não ficaria assim.<sup>197</sup>

E, em meio a essas memórias, De Jesus encontra-se com Emílio no bar Old King para ajeitar alguma documentação para que pudesse fugir da Ibéria após a realização do assassinato. Emílio, como descrito por quem narra, nada mais é do que um bandido qualquer, dando golpes no bilhar para ter o que comer. Interessante realçar, neste momento da narrativa, a descrição feita pela voz que narra do bar onde as personagens se encontram e a

---

pequenininho. Tu lá, tu cá. – Que Júnior? – O patrão mais novo. É um cara legal. – Deixa de ser besta. – Tou falando sério. O filho do patrão é um bacana. Não sai de uma gafeira. – Por isso você precisa lambar o rabo dele? – Você está é com inveja. – Vê se me respeita. [...]” *Pés redondos...*, p. 19. O diálogo continua, mas não é difícil perceber uma tentativa de convencimento para a nova situação do trabalho. Seriam a mesma pessoa?

<sup>195</sup> *Pés redondos...*, p. 20.

<sup>196</sup> *Pés redondos...*, p. 16.

<sup>197</sup> *Pés redondos...*, p. 22.

caracterização das pessoas que ali frequentam, pois, em alguma medida, é parte constituinte de Manuel de Jesus:

Essa estranha espécie de desafio não deixava de conter sua estranha espécie de moral: esses homens pareciam querer provar ao mundo que ainda prestavam para alguma coisa. Não era simplesmente o prazer da bebida o que procuravam. Nem queriam apenas se encharcar no álcool, como única alternativa para uma vida inteiramente sem sentido. Não. Antes de tudo precisavam provar que ainda restava um lance no jogo sujo do mundo que eles podiam dominar – e, se o dominassem, o resto já não teria a menor importância. Se conseguiram tal proeza um dia, foi coisa da qual ninguém ficou sabendo. A História jamais se interessou por esse gênero de assunto. O certo mesmo é que muitos deles ainda continuam se arrastando para lá, até hoje, guiados por muitos motivos, certamente os mesmos que fizeram De Jesus se converter num inveterado consumidor de bebidas alcoólicas – a mesma crença não de toda absurda de que na tasca não existia aquela separação estúpida entre pobres e ricos, ricos e pobres, como acontecia em vários outros salões da cidade. Na tasca, pelo menos, tinha com quem conversar e, quando chegava a hora em que seus pés começavam a doer e ele resolvia ir pra casa, não faltava uma voz, por mais impessoal que fosse, para responder-lhe um “até amanhã”.<sup>198</sup>

A imagem de Emílio, de um bandido qualquer e sem oportunidades, não é suficiente para que Manuel se sinta, digamos, menos revoltado diante de um “igual”. Na verdade, à medida que conversam, aquela raiva de tudo, de si próprio, toma conta do aspirante a assassino. Emílio, o cabo Emílio, conta sua experiência no cumprimento do serviço militar na China, onde conheceu uma chinesa com quem teve um caso de amor. Amor interrompido pelo desejo de um tenente pela moça, e a imagem da autoridade como impedimento ressurgem. Ao mesmo tempo, a paixão com que a história é contada pelo cabodesperta em Manuel outro sentimento:

Emílio estava contando novamente a história da chinesa.

Agora, apresentava uma versão inteiramente nova, a qual salpicava de lances surpreendentes – só o final coincidia com a história anterior: o tenente, o murro, a viagem de navio e os cinco anos de cadeia – e era fácil compreender que a sua vida estava dividida em duas etapas perfeitamente divididas: antes e depois disso. Ofendido, quieto e displicente, De Jesus esforçava-se por não se mostrar invejoso perante seu amigo, tanto que queria esconder o que verdadeiramente o incomodava: o lampejo de paixão e vida que Emílio trazia estampado na cara. Para suportar esse novo ultraje, passou a pensar nas mulheres e na sua vontade de ir passar o resto da noite com elas. Não disse nada sobre isso. Afinal, era um homem de trinta e oito anos, pai de

---

198

*Pés redondos...*, p. 24.



cinco filhos e estava às vésperas de deixar o país. Calma e discretamente tornou a enfiar a mão no bolso, para sentir, ainda uma vez mais, a tesoura. Não, não havia perdido de vista a sua fiel companheira. Estava tudo certo.<sup>199</sup>

Aqui fica um tanto óbvia a escolha do título do primeiro capítulo do Livro I, *Meus pés estão doendo. Eu estou vivo*. Esses pés que se sentem andando em círculos, que ao doerem fazem com que De Jesus retorne para sua casa, ou que somente deixe o bar, a dor é a lembrança do mundo para onde têm de retornar. No segundo capítulo, *Agnus Dei qui tollis peccata mundi. Misere nobis*, é narrado o início e o desenrolar do dia seguinte ao descrito no primeiro capítulo, o dia em que Manuel mataria seu novo chefe.

Neste dia havia uma reunião marcada para às dez da manhã. De Jesus não dormiu direito, ficou perambulando pela rua, “O ritual de sempre, todas as manhãs. As mesmas idas e vindas de homens soturnos que desembocam de estreitas ruas ziguezagueantes e se encaminham para os cafés”<sup>200</sup>. O que acontece na sequência é que Manuel entra em uma espécie de esquizofrenia, desestabilizado e desorientado. O tempo, as horas contadas, demarcadas pela duração entre o acordar e o assassinato, mesmo em meio à grande ansiedade, acabam sendo transpostas, e o tempo do acontecimento é perdido.

Perambulando nesse início de dia, o personagem se decide por tomar mais um bagaço (cachaça). Percebe que as mãos tremem, que o corpo está traindo a mente e, com isso, sua imaginação o lança para um julgamento. Neste momento faltam quinze minutos para o horário de ingresso no trabalho e o início da realização do assassinato. A narrativa anterior é cortada pelo início do tal julgamento em tons satíricos, o qual merece ser descrito para termos um pouco da dimensão das expectativas e da loucura que começaram a se instaurar em Manuel:

Senhor juiz, senhor promotor, senhores do júri, dispensem-me os sermões, por gentileza. Obrigado. Eu, Manuel Soares de Jesus, confesso. É só isso. Obrigado. Por que o matei? Porque era um homem mau. Se conheço esta arma? (Sorri) Claro, era com ela que eu ganhava a vida. O que foi que o senhor perguntou? Ah, sim. Bom, não gosto de ser mandado e já estava sendo mandado há tempo demais. Por ele? Um dia. (Risos) Repito o que eu disse: ele era um homem mau. Como? Não, não. Sou amigado, tenho cinco filhos, dormimos todos na mesma cama. Fiz todos eles porque estava de pau duro, ora. Agora, vivo bebendo todas as noites para abaixar o pau. Não quero mais saber de filhos. Me desculpem dizer, mas se bebo demais também é

---

<sup>199</sup> *Pés redondos...*, p. 31.

<sup>200</sup> *Pés redondos...*, p. 33.

porque aquela mulher não me dá mais vontade. Doutores, vós tendes mulheres à hora em que bem desejais. Eu, não. Para mim todas elas, antes de abrirem as pernas, mostram primeiro o caça-níqueis atrás das calcinhas.<sup>201</sup>

E a coisa toda não para por aí. Visando justificar sua futura atitude assassina, De Jesus decide escrever uma carta ao papa, denunciando os absurdos da Ibéria, pedindo ao sumo pontífice a imposição de condições para visitar um país tão injusto. A narrativa oscila entre acontecimentos de fato – pelo menos se acreditarmos em quem narra e em sua onisciência – e o modo como De Jesus relembra e imagina coisas de sua vida.

O que se inicia como uma descrição de uma manhã e a premeditação de um assassinato descamba em uma série de delírios fantásticos do personagem, desde a descrição da primeira experiência sexual com uma mulher apelidada de Vaca Leiteira, uma cegueira repentina ao estar diante de um sapo que representaria homens que têm altos cargos no governo e o sonhar com um interrogatório. Não podemos esquecer esses delírios oníricos de Manuel Soares de Jesus, pois eles serão extremamente importantes para o Livro III.

No terceiro capítulo, intitulado *Nós temos que viver juntos*, ocorre um corte brusco e temos a apresentação da vida de Adelino Alves, o chefe de De Jesus, pelas lentes de sua esposa, Lena. Pouco é dito, na verdade, para além da descrição de uma discussão que eles tiveram sobre os filhos de Alves, o desrespeito que a juventude teria pelos mais velhos e o envolvimento dos filhos com moças estrangeiras. O que começa a ser apresentado é uma impotência, percebida por Lena, pois Alves, que antes era escritor, se torna um produtor de *slogans* para empresas e para o governo. Alves desabafa: “Não é bem isso Lena. O que eu acho é que nós não temos a menor moral perante eles, porque encontraram tudo isso aí e nós não fizemos nada para que as coisas fossem melhores.”<sup>202</sup>

Outros cortes acontecem, cinematograficamente, como a prisão de Alves. No aeroporto, embarcando para Estocolmo, para uma convenção de escritores, o personagem é abordado de forma arbitrária por agentes do Estado da Ibéria e, após uma resposta que nem de perto se aparenta como um desacato, Alves é detido. Retomaremos mais à frente o desenrolar deste acontecimento. Importante levar em consideração que Manuel de Jesus ainda não faz

---

<sup>201</sup> *Pés redondos...*, p. 35.

<sup>202</sup> *Pés redondos...*, p. 56.

nenhuma ideia desta prisão. É neste momento que o personagem Estrangeiro é apresentado na narrativa, pois assume, provisoriamente, o lugar de Alves, na empresa e na cama de Lena.

A partir de então, a narração passa a oscilar entre Lena, o Estrangeiro e a presença de uma voz onisciente. Intensifica-se, nesta oscilação, uma sensação de um constante não-dito entre as personagens, assim como a presença de Alves passa a ser uma ausência que se transmuta numa espécie de fantasmagoria para as personagens ao longo de toda narrativa, interferindo de algum modo em suas ações. Passemos, com isso, ao quarto capítulo, *Comendo com os olhos*.

Capítulo cheio de frustrações: Emílio, apaixonado, é rejeitado por Izilda (filha mais velha do dono do café Old King) e ainda temos a descoberta, por parte de Manuel de Jesus, do desaparecimento de Alves. O potencial assassino, antes de saber do desaparecimento de seu chefe, entra em uma megalomania incrível, o que nos leva a imaginar a futura quebra de expectativas que o acometerá.

Daqui pra frente cuidarei melhor da minha própria imagem.

Serei duro.

Farei exatamente o tipo que as mulheres gostam e os homens tentam imitar.

A terra herdará os fracos.

Os ratos correm pelo casarão. Preciso me vacinar contra a peste bubônica.

Agora estou no banheiro.

Uma privada imunda, cheia de jornais sujos. Sou o autor de toda essa sujeira. Não conto com a ajuda de ninguém para limpar isso. Eles querem que eu trabalhe num chiqueiro. Não faz mal. Amanhã já não precisarei mais me preocupar com estas coisas.

Estou começando a ficar tão diferente.

Vou descendo pela rua e todos me olham de maneira temerosa. Medo? Respeito? Ainda não sei. Está quase na hora. Não tenho por que avançar o passo. Está bom nessa marcha, displicente, relaxada, importante. Estou sendo notado. Agora eu existo. Quando eu chegar na boate, mais tarde, com a Izilda pela mão, o porteiro vai me tirar o chapéu. E o “maître” virá, todo sorrisos, perguntar que marca de vinho eu prefiro. Izilda ganhará uma rosa, que não pagarei. Será por conta da casa. Ela me dará um beijo e dirá:

- Eu te amo.

Ficarei um bocado de tempo brincando de esquimó, ou seja, de namorado esquimó, tocando meu nariz no nariz dela. Convidarei Emílio para se sentar e beber com a gente e ele ficará se roendo de ciúmes.<sup>203</sup>

Ao chegar no escritório e se deparar com o Estrangeiro no lugar de Alves e ser avisado sobre o desaparecimento de seu alvo, Manuel é tomado pela frustração: “Fora do banco, viu-se sem destino, a não ser que seguisse pela calçada até bater com a cara na porta de um botequim. Não tinha mais o que fazer do tempo à sua frente. E a noite era tão longa”<sup>204</sup>. Sentiu-se derrotado, queria se desfazer da tesoura (que ainda teria sua utilidade).

Corte. No quinto capítulo, *Eles estão me levando*, ocorre a descrição do que aconteceu com Adelino Alves após a detenção. Tudo tem início com um telefonema que Alves recebe de um amigo de seus filhos que estava na guerra na Terra dos Negros, prometendo que entregaria algumas cartas para ele. O jovem diz que precisaria encontrar com o pai de seus amigos, o que se desdobra em um grande desabafo sobre tudo o que perdeu quando fora convocado para a guerra, sendo que tinha acabado de se formar em medicina. Ele confessa que, para além das cartas, gostaria da ajuda de Adelino para deixar o país, para que não retornasse à guerra. Ao ser questionado pelo jovem se ele compreendia, o esposo de Lena pensa:

Eis a minha sina: Viver para compreender. Tenho me esforçado um bocado para isso, mas, que merda, sou apenas um homem. Vivo me perdendo nas névoas dos meus próprios absurdos. Um dia é sempre a extensão de outro dia, um fato é sempre consequência de outro fato, meu fígado se liga diretamente ao meu cérebro, meu sangue depende do álcool para ferver, tanto quanto dependo da barriga de Lena para me apaziguar. “Eu sou um homem” – dizia o judeu, estoicamente, quando todo mundo pensava que ele estava reduzido a um trapo, depois de ter passado por todos os paus-de-arara. Vi isso na tela e, com alento, sorri pela raça humana, que Deus guarde muito bem a sua capacidade de resistir. Agora, quando um policial me diz “vou te levar pro pau-de-arara”, o velho Alves sente a incomensurável diferença entre a vida de um herói de cinema e a vida, quer dizer, a vida do velho Alves. O que me emputece mais ainda é essa súbita e maldita vontade de cagar.<sup>205</sup>

Na sequência, os policiais o levaram para uma área militar próxima ao aeroporto, para onde todos que são capturados são levados por soldados da patrulha aérea do Estado-Maior (Ibéria). Cortes para Lena. Corte para De Jesus. Corte, Alves sendo levado para algum lugar em um furgão da polícia, e se percebe relembrando momentos de sua vida. Lena recebe um

---

<sup>203</sup> *Pés redondos...*, p. 78-79.

<sup>204</sup> *Pés redondos...*, p. 81.

<sup>205</sup> *Pés redondos...*, p. 85-86.

repórter que quer fazer uma reportagem sobre o autor, escritor e pai de família Adelino Alves. De Jesus pensa em elaborar algum outro plano e se atesta que a conversa com o sapo, no início do livro, é de fato um sonho. Alves relembra o início do relacionamento com Lena:

E foi naquela noite, quando aceitei continuar a conversa com Lena, na casa dela, que tudo mudou. Ou talvez tenha mudado porque senti essa sensação de mudança e quando lhe disse, pouco depois, que estava querendo entrar para o negócio da publicidade, até que me reorganizasse e voltasse a escrever, quase entro em transe. Na verdade eu nunca, até aquele momento, havia pensado nisso. No dia seguinte bati nas Havas Publicité. Uma semana depois estava empregado e com um alto cargo. De lá até o potentado dos banqueiros Fernandes foi um pulo só, digo, um vôo só, plainando sobre campanhas e mais campanhas publicitárias, coquetéis, prêmios e sorrisos matreiros de clientes embevecidos. Mas nunca mais eu me senti tão decidido, tão disposto a tudo, como naquela noite.

- Não deixe eles te destruírem, não. Você é muito bom.

Me ensina como, meu amor.

- Por favor, não se estrague. Você é maravilhoso.<sup>206</sup>

Esta é a deixa perfeita para iniciarmos o sexto, e penúltimo, capítulo do Livro I, *Não esperneie, não, nega. Relaxe e aproveite*. Neste capítulo são narrados alguns momentos da vida do Estrangeiro, principalmente quando está com Lena, mas, também, com outros personagens relevantes para a trama.

No início, o Estrangeiro está em uma intensa conversa com uma senhora, denominada velha Ibéria. A discussão gira em torno de acontecimentos e problemas que envolvem o país que leva o mesmo nome da velha. Uma sucessão de absurdas situações são apresentadas pelo Estrangeiro em forma de questionamentos à velha Ibéria, como a guerra na Terra dos Negros e a xenofobia manifesta pela senhora. A partir desta conversa, o personagem que narra este capítulo, o próprio Estrangeiro, nos leva a suas expectativas com relação a essa Terra carregada de absurdos, contradições e ambiguidades que constituem seu ideal fascista:

Nos braços da Ibéria eu sou mais homem. Um prato de sopa, um prato de peixe e outro de carne, que vem logo a seguir. Durante a sopa, beba vinho tinto (Ah, é maravilhoso.) Peixe só combina com vinho branco. Volte ao vinho tinto no prato de carne. Depois, vamos às frutas, de toda espécie e qualidade. (Já viu ameixas mais bonitas? E cerejas melhores do que as nossas? Gosta de melão? Ah, não. Não e não. Experimente estas uvas. São deliciosas. Ou prefere maçã? Como queira. Sirva-se a seu gosto.) Chegou a

---

<sup>206</sup> *Pés redondos...*, p. 99-100.

hora do cafezinho. Aceita um brande? Uma aguardente velha? Safra de 1952. Estupenda. – Céus, ele só comeu um filé com fritas. Imagina se comêssemos tão pouco assim, como poderíamos ter dado um Dom Afonso, aquele que com uma única mão sustentava uma espada de oitenta quilos! – E com a outra mão o que é que ele fazia? (Palmas, risos.) Aí é que está. Com a outra ele abriu a braguilha e mostrou a raça ibérica para os mouros. Tive vontade de perguntar: - Algum de vocês viu isso de perto? Não? Então é mentira. Essa história é uma mentira. Descarada. – Mas fiquei calado. Eu sempre fico calado. Por educação.

Não um homem. Apenas um turbilhão: eu, o Estrangeiro.<sup>207</sup>

Na sequência desta descrição, o Estrangeiro e a velha Ibéria conversam sobre os atrativos daquele país, a violência e a pobreza enquanto atração para turistas. Estavam na frente de um hotel, e dali a velha levaria turistas para um porno-shop. O Estrangeiro decide não acompanhá-los. Tudo aqui é apontado de forma a deslegitimar as figuras “dadas” de autoridade, ou melhor, aquilo que arbitrariamente tornaria uma autoridade esta figura de poder, seus discursos, formas e tons. A sequência da narrativa se dá na apresentação de um diário. Neste diário estão descritos momentos recentes da vida do Estrangeiro, dos quais estão centrados os abortos que antigas companheiras fizeram. Isto é mobilizado, pois Lena afirma pensar em fazer um aborto, e ele, ao contrário, desejava ter o filho.

Ele se auto apresenta como um covarde que vira as costas para as antigas mulheres com as quais se envolveu, mas que, junto a Lena, deseja ter o filho. Parece haver, a partir deste desejo, uma tentativa de estabilizar o sentimento de covardia. O que de fato não se efetiva pois, em vez de retornar a Lena, o personagem aceita se encontrar com uma atriz com a qual já tivera um caso. A questão é que não há laços, sequer a possibilidade para tal, e, para além disto, o estar envolvido por um regime fascista, em relação ao qual, como já havia sido dito pela velha Ibéria, se sentia um estranho, estrangeiro, Outro. Não há, dessa forma, a chance de uma busca pela estabilização de sua vida, tanto por ser covarde quanto pela situação ao seu entorno.

Chegamos, com isso, ao último capítulo do Livro I, *Eu, pecador, me confesso a Deus*. Neste capítulo, Manuel Soares de Jesus, de forma diversa, realiza sua revolta. Vale lembrarmos que a impossibilidade de realização do primeiro projeto se dá pelo desaparecimento, a prisão, de Adelino Alves. Temos que relembrar, também, que De Jesus

---

<sup>207</sup> *Pés redondos...*, p. 107.

escrevera uma carta ao papa. Quem narra o romance não deixa explícito se a carta foi ou não postada, se era ou não um delírio. Tendo isto em vista, a situação é a seguinte: no dia do aniversário da República, ocorrera um pronunciamento de el Rey, presidente da Ibéria. Esta seria, como nos é indicado pela voz que narra, a primeira aparição de el Rey, ou seja, uma comemoração e a confirmação da existência do líder, do mito.

Em seu pronunciamento, ao lado do papa e do cardeal, a única coisa dita por el Rey foi: “Dentre todos os plebeus haverá sempre um que sabe mais coisas que todos nós”<sup>208</sup>. O que foi o suficiente para De Jesus, em sua maravilhosa megalomania, considerar que o papa o denunciou, mesmo sem ter sido contado sobre o envio da tal carta.

Bendito dia. As ruas estavam vazias, mas os bares e os lares estavam cheios de gente que acompanhavam o espetáculo pela televisão. Gente boa e pacata, naturalmente grata a esse silencioso feriado nacional. De Jesus se lembrou do bispo, um que ele sabia onde morava e foi andando rumo à casa dele. O bispo. Um bom prato para o seu repasto, regado a vinho canônico e a uma santa sabedoria. Música sacra na vitrola, que lá vou eu, para a minha eterna salvação. Só desejo o perdão de Deus, senhor, e o vosso também. Em nome Dele me absolva, de hoje até sempre. Foi seguindo o seu caminho e o seu projeto, de novo tinha um novo projeto.<sup>209</sup>

Manuel elaborou um novo projeto que envolvia um bispo. Ao chegar à casa deste bispo, que assistia ao pronunciamento, De Jesus o assalta, ameaçando-o com a tesoura. Em meio às comemorações na rua, pela aparição de el Rey, quem narra descreve como Manuel de Jesus estava: “Sorriu. – Arriba eu, arriba a vida. Estava perto de fazer trinta e nove anos. Foi a primeira vez que ele sorriu.”<sup>210</sup>. Fim do Livro I.

No Livro II há apenas um capítulo, dividido em seções numeradas. Seu título é: *É na sola do pé que eu sinto a vida*. Este livro é inteiramente reservado a um feriado de semana santa, no qual o Estrangeiro é convidado a passar a folga na fazenda do dr. Fernandes, dono da empresa onde os personagens trabalham. Oscilando entre uma voz onisciente, a voz do Estrangeiro, e um breve trecho narrado por Santa (empregada da fazenda), o que se conta é o modo como a família do dono do banco se relaciona. Nesse espaço, a autoridade do dr. Fernandes, o patriarca, se justifica pela genealogia, e o Estrangeiro se percebe enquanto alteridade diante de uma ordem arbitrariamente justificada.

---

<sup>208</sup> *Pés redondos...*, p. 145.

<sup>209</sup> *Pés redondos...*, p. 145.

<sup>210</sup> *Pés redondos...*, p. 146.

De certo modo, pode-se dizer que o Estrangeiro seria, ali, um corpo estranho, um estrangeiro de fato. A família Fernandes: dr. Fernandes (patriarca); Dona Isadora (matriarca), Maria Manuela (filha), Júnior (filho), Zé Minhoca (irmão de Isadora) e o neto, filho de Jr. A genealogia do sucesso, a inveja de Zé Minhoca e o fracasso de Júnior, ou o sentimento de fracasso, alegorizam o que é apresentado, de certo modo, em relação à família. Mas, como o Estrangeiro chega ali? Ao ser expulso do apartamento onde morava com um jovem ator, ex-noivo de Manuela, ele é convidado pela filha de dr. Fernandes para passar o feriado na fazenda da família. Na mesma noite em que chegam à fazenda, eles iniciam um relacionamento que, ao final, e como tudo na narrativa, não se realiza.

Este é o caminho que se pode realçar, de irrealizações e frustrações de todas e todos da família, principalmente através de Júnior. Em uma noite de jogatina, Manuela e a esposa de Júnior se afastam e o que acontece é um desabafo por parte da cunhada de Maria Manuela:

– Já não aguento mais – a mulher do Júnior falava para trás. Estava se dirigindo a Manuela. – Não sei mais o que faço. Ele virou um peso pra mim. Vive me acusando das piores coisas e bebe. Faz planos e mais planos e nunca resolve nada e bebe. E eu é que sou culpada. Quer sair da casa do pai, quer alugar um apartamento e aí lá vou eu, de jornal na mão, procurar o apartamento. Na hora da decisão, enche a cara e esquece tudo – e eu continuo sendo a culpada. É isso todo dia. Todo santo dia. O Júnior é uma barra. Nunca pude imaginar que ele fosse tão difícil.<sup>211</sup>

Nessa mesma noite, Júnior, banhado em tédio e álcool, pega o carro e vai para o prostíbulo da cidade. Revolta-se contra a família, contra seu pai, contra si mesmo, frustração e desejo por alguma ação que movimentasse a vida. De fato, ele desaparece e enviam Pedrinho, filho de Zé Minhoca, para procurá-lo. Ele encontra Júnior na “zona” da cidade e decidem beber, conversar e dar uma volta com duas garotas. Em um dos momentos da conversa, o primo conta uma memória de quando esteve na guerra, na Terra dos Negros, e descreve uma chacina que ele mesmo iniciara. A bebida estava causando este ressentimento em Pedrinho. Enfim, saem para comer com as mulheres e, no caminho, algo no mínimo cômico é descrito. Ao avistar um grupo de moradores de rua bêbados, Júnior decide participar da festa que estavam fazendo. Em seguida, alguns caras atacaram o grupo com pedras.

Então, toda a esquizofrenia da narrativa do Livro I também se apresenta no segundo Livro. Tudo se desestabiliza: Júnior é internado, dr. Fernandes se sente culpado, Dona Isadora

---

<sup>211</sup> *Pés redondos...*, p. 166.



descobre uma traição, seu marido e outros empresários aliciavam menores, e Maria Manuela e o Estrangeiro se separam. E, de repente, o foco da narrativa também muda. Quem narra, que se descreve como romancista, corta a narração demonstrando dúvidas sobre o que aconteceria com Júnior:

Entre as coisas acontecidas e a lembrança dessas coisas acontecidas, há muito tempo decorrido. O romancista, diante do papel e com muito espaço ainda por preencher, tenta recompor um banqueiro sentado à mesa de sua fazenda, para a primeira refeição do dia. Ele estava calado? Pensativo? Nervoso? Arrume sua trouxa: enganos, desenganos, sonhos, frustrações. Ponha no papel o melhor e o pior de tudo isso, depois carregue o peso de sua própria trouxa. O que é que vai acontecer com o filho do homem? Morrerá? Não morrerá? Se lembra do final de *They shoot horses, don't they?* e da piedade do diretor que liquidou Jane Fonda com um tiro na cabeça. Mato ou não mato esse Júnior? Pobre rapaz. Vê se me ajuda, ô cara. Vê se morre logo, de uma vez para sempre.<sup>212</sup>

Mais do que a dificuldade de um fio condutor “objetivo” que desenrole a trama, o que fratura a organização da narrativa são as próprias personagens, com base nas quais, talvez, a trama deveria se desembaraçar, ou, como quem narra afirma, “*Ação é personagem*”. Parece-nos bem exposto que, de modo geral, o que faz a trama da narrativa é menos a sequência dos acontecimentos, e mais os personagens envolvidos e todo o peso das inconclusões que os acompanham.

No encerramento do Livro II, uma dúvida é lançada a quem lê. O Estrangeiro afirma: “Não há muito mais o que lembrar, dessa Semana Santa, a não ser que me sinto um pouco mudado”<sup>213</sup>. Seria dele, com isso, a onisciência de quem narra? Independentemente do que se pode estipular, esta questão permanecerá. Além disso, e das dúvidas com relação às possibilidades de rever Maria Manuela, o Estrangeiro se lembra de Júnior, agonizando e delirando na cama de um hospital, tentando recitar um poema. Simbólico ou não, isto vem a sua mente quando lembra de Manuela. O poema é o seguinte, “*Se eu morrer muito novo, oiçam isto: / Nunca fui senão uma criança que brincava*. Juro que era este o poema que Júnior estava tentando se lembrar. Pelo menos, eu penso que era este”<sup>214</sup>.

---

<sup>212</sup> *Pés redondos...*, p. 194.

<sup>213</sup> *Pés redondos...*, p. 202.

<sup>214</sup> *Pés redondos...*, p. 203. Poema de Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa.

Assim, o Livro II se encerra e dá início ao terceiro e último Livro, intitulado *Ida sem volta à agonia*. Nessa última parte do romance, a esquizofrenia se intensifica em Lena, pois a narrativa a apresenta estando em uma solitária de uma nave espacial, tendo terráqueos e não-terráqueos a observando e a torturando, ora conversando com um amante, não se sabe se seria ou não o Estrangeiro, sobre Adelino Alves. Esse Livro se inicia com “subtítulos” que são nomeados como: *Descrição da nave dos loucos*, *Descrição da paisagem fora da nave* e *Descrição da paisagem dentro da nave*, sendo que não há definição sobre do que isso se trataria. Talvez, dimensões de sonhos de Lena, ou de uma esquizofrenia própria da narrativa (de quem narra?). Em um desses momentos, é descrita uma visita recebida por Lena:

- Preciso falar com a senhora um instante. Posso entrar?
- O que é que o senhor precisa falar comigo?
- É o seguinte: eu conheci o seu marido. Sei que ele é um homem importante, sei...
- Mas o que o senhor quer, realmente?
- Vim aqui para confortá-la em sua dor.
- Que conforto? Que dor? (Lena desviou o rosto, como se estivesse querendo chamar alguém. “Sai logo do banheiro, sai. Estou em apuros.”) E foi nesse momento que o homem do lado de fora da porta encostou o bico da tesoura em sua garganta. Julgava não haver mais ninguém no apartamento – e estava com essa ideia por causa do silêncio. – Se gritar, morre. Só quero o seu dinheiro. Fica quietinha e passa a grana. – Lena, porém, não pôde reprimir o grito, assim como não pôde evitar o desmaio. O invasor chegou a pensar em tirar partido da situação e ir direto às gavetas da mulher, mas nem sequer teve tempo de saltar sobre o corpo caído logo ali na entrada, porque ouviu os passos de alguém que corria lá de dentro, gritando pelo nome de Lena.<sup>215</sup>

Logo, tudo parece indicar que De Jesus fora atrás de Lena e que o Estrangeiro estava no banho. Devemos reter esta possibilidade. Corte. Uma violência estrutural se faz presente. Agentes do Estado discutem novas formas de tortura, aliás, genuinamente novas. Em um destes momentos quem narra apresenta uma figura, um homem com um desejo assassino incontido, que tem constantes coceiras nas mãos e que, dando voltas em torno de uma mesa em que um advogado e um chefe de repartição conversavam, expõe esse desejo, digamos, orgânico por violência,

---

<sup>215</sup> *Pés redondos...*, p. 214.

- Meu dedo está coçando, chefe. Qual é a ordem, chefe? O senhor sabe que eu não brinco em serviço. Atiro mesmo. Para matar – disse o homem que rondava a mesa.

- Obrigado, chefe – disse o advogado, se retirando.

A aranha vive do que tece: mesmo se procurasse, durante a noite, a cura para essa estranha coceira, no dia seguinte ele haveria de senti-la novamente, como se o diabo tivesse mordido os seus dedos. Tudo o que sabia fazer na vida era matar. Mais tarde, quando deixasse o serviço, iria procurar uma esquina deserta, onde ficaria sentado até esvaziar completamente uma garrafa de cachaça. Depois colocaria uma vela acesa na boca da garrafa, diria uma oração, em silêncio e, também em silêncio, diria que viera ao mundo para cumprir sua sina. Era um condenado.

E porque não sabia como se livrar dessa condição, todas as noites dava uma surra na mulher.

- E aquele velho, chefe? Dou um jeito nele?

(Reconheço que eles são violentos e ignorantes e que, por vezes, vão muito além da própria lei. Reconheço que muitos exageraram no cumprimento do dever, mas, na hora que é preciso pegar um touro à unha, ou mesmo um leão feroz e perigoso, quem é que vai lá, arriscando a sua própria pele? Eu? Você? – O chefe da repartição, numa entrevista que pediu para não ser publicada.)<sup>216</sup>

Corte. Lena liga para o Estrangeiro, mas rejeita a possibilidade de recebê-lo, diz estar muito feia devido a um acidente. O Estrangeiro, abandonado por Maria Manuela e de saco cheio de seu emprego inútil (o desenvolvimento de uma propaganda para uma esponja de aço). Independentemente do que a esposa de Alves disse, o Estrangeiro vai até a casa de Lena, que não o atende. Mais tarde, ao telefonar para Lena, ele é surpreendido, pois ela diz que não tinha sofrido nenhum acidente, que não se lembra de tê-lo ouvido batendo na porta e que Alves está em uma casa de saúde. Corte final, o Estrangeiro diz:

Este ser barroco e extravagante: eu, o Estrangeiro. Talvez tudo tenha sido apenas um sonho, ou não. Também pode ser que tudo tenha acontecido. Agora, depois de uma noite menos agitada e melhor dormida (uma noite de amor?), sóbrio e paciente, até pareço um homem em paz consigo próprio. Até quando essa sensação vai perdurar, até quando? Eis uma coisa de que não faço a menor ideia. O porteiro do hotel me devolve a carteira de identidade e confiro o meu nome. Ainda me chamo Manuel Soares de Jesus. Isso me alegra, de certa maneira. O mínimo que posso exigir é o direito de carregar meu próprio nome comigo pelo resto da vida a fora – já que nasci com ele, sem ter pedido a ninguém. Quanto a esse apelido – o Estrangeiro – acho que é porque eu ando sempre com um passaporte no bolso. Uma

---

<sup>216</sup> *Pés redondos...*, p. 215.

espécie de amuleto, algo assim para dar sorte. Também sou o cabo Emílio e provavelmente já estive numa ilhota bem no calcanhar de Mao Tsé-tung e namorei uma chinesa linda e sensual e fui preso por causa dela. Dei um murro num tenente que queria me roubá-la. Um homem tem muitos sonhos e usa muitas máscaras para se socorrer, no seu dia-a-dia incongruente e psicodélico. Digo isso pensando em Adelino Alves e me ocorre esclarecer que eu sou ele e agora mesmo me encontro num manicômio, correndo entre os loucos, como se tivesse um volante na mão e dirigisse um automóvel. Eta mundo. Eta vida.<sup>217</sup>

E segue-se o romance para o fim com um julgamento no qual o Estrangeiro é acusado de matar Adelino Alves. Depõem Lena, dr. Fernandes, o cabo Emílio e a Velha Ibéria. E, ao final:

Chega mais perto de mim, meu amor, sim? Lá fora está um frio danado. Dias gelados, noites geladas e nós dois. Eu e você à espera de um tempo em que não tenhamos mais medo algum de nos amarmos até à libertação plena das nossas possibilidades, as coisas tantas que nasceram conosco e nos pertencem. Esse tempo se chama primavera, li no jornal – um jornal se queixava do frio e do nevoeiro, certamente porque o seu dono, preocupado com o balanço geral no fim do ano (a questão dos lucros e perdas), não pôde comprar um aquecedor, assim como eu, sozinho, não posso inventar o sol.<sup>218</sup>

### c) **Essa Terra**

*Essa Terra*<sup>219</sup>, de 1976, é um romance dividido em quatro capítulos, e conta a história de uma família do sertão da Bahia oriunda do Junco. Os capítulos são organizados da seguinte maneira: **1. Essa terra me chama; 2. Essa terra me enxota; 3. Essa terra me enlouquece; e 4. Essa terra me ama.** Aproveitaremos essa divisão, ou melhor, os nomes dados a cada um dos capítulos, para tentar compreender as sensibilidades e afetos mobilizados na narrativa, tendo em vista a atmosfera mais geral da obra.

A narrativa é construída a partir e através de um suicídio, o de Nelo. A voz que narra na maior parte do tempo o desenrolar dos acontecimentos é de Totonhim, um dos filhos mais novos da família Cruz, e irmão do suicida. E é aqui que iniciamos nossa abordagem. No primeiro capítulo, em que se desencadeia uma radical mudança no cotidiano do Junco, o retorno de Nelo é tratado como um evento extremamente significativo, como conta o narrador ao ser questionado por um tio se Nelo ainda se lembra do caminho de sua casa:

---

<sup>217</sup> *Pés redondos...*, p. 224.

<sup>218</sup> *Pés redondos...*, p. 231.

<sup>219</sup> TORRES, Antônio. *Essa terra*. 9. ed. São Paulo: Ática 1991. Primeira edição de 1976.

– Não se esqueceu, não, tio – respondi, convencido de que estava fazendo um esclarecimento necessário não apenas a um homem, mas a uma população inteira, para quem a volta do meu irmão parecia ter muito mais significado que quando o dr. Dantas Júnior veio anunciar que havíamos entrado no mapa do mundo, graças a seu empenho e à sua palavra de deputado mais bem votado.<sup>220</sup>

Nelo, que partiu para São Paulo sem ter herdado nada, era “O exemplo vivo de que a nossa terra também podia gerar grandes homens”<sup>221</sup>. Por isso a surpresa de Totonhim ao entrar na casa onde Nelo estava, e ver o pescoço do irmão “pendurado na corda, no armador da rede”<sup>222</sup>. Essa terra me chama... para morrer. Essas terras, Junco e São Paulo, principalmente a cidade do interior baiano, têm papel relevante para toda a trama.

Neste sentido, pode-se apontar que estas espacialidades, São Paulo e o Junco - pois elas não têm caráter fixo - estão sempre em tensão na narrativa. Imagens referentes ao arcaico e ao moderno, esses espaços simbolizam o trânsito idealizado das expectativas das personagens. Mas, mais importante que isso, é o modo como são apresentados: indigestos, lugares fechados às possibilidades.

De um lado, tem-se a crueza e a dureza do Junco, de outro, as imaginações e expectativas sobre São Paulo e em relação àqueles que para lá vão, que se confundem em Nelo enquanto expectativas de sucesso e fracasso. O Junco: terra sofrida, povo sofrido, terra que se deixa. Nem mesmo Lampião quis passar por lá, pois não tinha tempo. Terra de misticismo, assombrado pelo apocalipse representado pela seca, pelo fim da vida, pelo sofrimento.

Tudo o mais é a espera, debaixo deste céu descampado. – Qualquer dia o Anticristo aparece. Será o primeiro aviso. Depois o sol vai crescer, vai virar uma bola do tamanho de uma roda de carro de boi e aí – dizia papai, dizia mamãe, dizia todo mundo.<sup>223</sup>

O encontro com Nelo é carregado de ambiguidades, esse sujeito que também carrega uma áurea mística, aquele que saiu do sertão e teria ganho a vida em São Paulo, que volta ao Junco para se matar. Nelo, aquele que era bonito e com dinheiro, com “dentes de ouro, seu

---

<sup>220</sup> *Essa terra*, p.13.

<sup>221</sup> *Essa terra*, p. 14.

<sup>222</sup> *Essa terra*, p. 15.

<sup>223</sup> *Essa terra*, p. 18.

terno folgado e quente de casimira, seus *ray-bans*, seu rádio de pilha [...]. Um monumento em carne e osso”<sup>224</sup>.

Nelo não era somente esperança e expectativa do que o Junco poderia dar origem, mas, também, significava para Totonhim uma duração, um intervalo pendular, “vinte anos para frente, vinte anos para trás”, que, até então, demarcava um lugar:

Vinte anos para frente, vinte anos para trás. E eu no meio, como dois ponteiros eternamente parados, marcando sempre a metade de alguma coisa - um velho relógio de pêndulo que há muito perdeu o ritmo e o rumo das horas. Eis como me sinto e não apenas agora, agora que já sei como tudo terminou. [...] Era um encontro inesperado e tão estranho quanto qualquer encontro entre dois irmãos. Naquele momento eu ainda não sabia que acabava de atravessar a ponte que ia dar no ponto final de um tempo.<sup>225</sup>

Assim como o Junco, partida e chegada. Logo, essa terra que chama, ao mesmo tempo que força a sair e retornar, carrega o espectro de algo irresolvível e irreconciliável, como cenotáfio com formas de “um lugarejo de sopapo, caibro, telha e cal”<sup>226</sup>. Em Totonhim um rancor pelo resto da família, com pai, mãe, irmãos e irmãs, tanto que deixou a casa em que o restante dos parentes moravam. Não conseguia externar ao irmão as devidas respostas, a desestruturação familiar, o rompimento, a miséria, e pensa:

Ouçã:

- Ninguém faz nada por mim. Ninguém me ajuda em nada.

Reconhece esta voz? Continue ouvindo. Continue:

- Tenho doze filhos e me sinto tão sozinha. Se não fosse por Nelo.

Espera mais um pouco:

- Não vou passar sua roupa. Não sou sua empregada.

E agora, atenção:

- Os incomodados que se retirem.

Eis por que me retirei. Quer um conselho? Vá lá. Viva uns tempos com eles. Assim não precisará das minhas explicações. Tente saber o que é passar a vida dentro de um saco de gatos, com um rombo no fundo. Os gatos entram,

---

<sup>224</sup> *Essa terra*, p. 14.

<sup>225</sup> *Essa terra*, p. 18-19.

<sup>226</sup> *Essa terra*, p. 14.

se arranham e vão descendo pelo fundo do saco. Comi os farelos enquanto pude suportar, agora...<sup>227</sup>

No bar da cidade do Junco, lugar que é casa de todas as queixas, o suicídio de Nelo também causa abalos. O assunto é colocado pelo louco Alcino, que diz, “Mais um condenado foi para o inferno”<sup>228</sup>. Ninguém questionou se era sua loucura, o suicídio era sim uma condenação ao inferno. Assunto logo cortado por brincadeiras e conversas fiadas, mas que é retomado quando um homem sisudo, assim descrito pelo narrador, entra na venda. O que ele diz suprime a euforia e provoca outro tom:

Custa a crer que um homem desses pudesse – nem gosto de pensar.

- Não sei o que têm esses velhos, que só sabem fazer sermão – pensaria o da cachaça, mais afoito. Se o dissesse em voz alta, os outros dariam umas boas risadas. Conteve-se. A venda já não era a mesma.

A tarde, porém, continuava igual, azul como sempre esteve. Daqui a pouco estaria pedrês, de passagem para um vermelho que há de anteceder a noite e o medo. Mais pesado do que o ar não era o sino. Era o coração dos homens. Melhor seria o repique alegre chamando para o enterro de um anjo.

Coro:

- Nelo era um homem sem religião.

Esta desfeita o seu defensor (o velho) não ia levar para casa. Disse:

- Só Deus sabe o que se passa no juízo de uma criatura.

Os outros não disseram nada.<sup>229</sup>

Por toda parte, a atmosfera do ambiente parece se carregar. Além de fazer essas descrições das transformações causadas, ou liberadas, pelo suicídio de Nelo, Totonhim relembra um passeio que fez com seu irmão, antes da morte, em que visitariam a antiga casa da família, na qual todos foram criados. No caminho, Nelo confessa ter dois filhos que não via há um ano, mas se nega a dar maiores explicações. No momento em que o suicida deu de frente com a casa, sua embriaguez passou, “contemplava a casa e os pastos como se estivesse diante do túmulo de alguém que tivesse amado muito” e, a partir daí, ele não quis ir até a casa e seguiu “Calado e fechado: trancado”<sup>230</sup>.

---

<sup>227</sup> *Essa terra*, p. 22.

<sup>228</sup> *Essa terra*, p. 24.

<sup>229</sup> *Essa terra*, p. 28.

<sup>230</sup> *Essa terra*, p. 31.

O que vai sendo apresentado na sequência da narrativa é a disseminação da notícia da morte de Nelo, entrecortada com memórias diversas, principalmente de Totonhim, e realces das transformações ocorridas no Junco durante os vinte anos em que o morto esteve ausente. A chegada, por exemplo, do delegado e a mudança nas maneiras de se divertir, não mais o pagode com muito forró, mas a vitrola tocando Roberto Carlos; não mais as corridas de cavalo, mas os jogos de futebol entre o time dos casados e o time dos solteiros. Mas nem mesmo as novidades se mostram suficientes para tornar o passado distante, tempos que se encurtaram com a presença ausente, espectral e fantasmagórica de Nelo. Como a lembrança da noite do “veado”, quando Pedro Infante, dono do bar no presente da narração, e Nelo violentaram um “veado” que, além disto, arrastava asa para uma irmã de Infante. Pedro colocou toda a culpa em Nelo, e Nelo “ficou de mal com Pedro Infante”<sup>231</sup>.

Em um dos momentos finais do primeiro capítulo, é a voz de Nelo que narra e descreve um acontecimento do período em que estava em São Paulo. Ele conta que fora espancado por um grupo de policiais, dos quais um primo, que conquistara sua esposa, fazia parte. No exato momento das agressões, Nelo pensa no Junco, lembra-se de seu pai:

Cresce logo, menino, pra você ir para São Paulo.

Aqui vivi e morri um pouco todos os dias. No meio da fumaça, no meio do dinheiro.

Não sei se fico ou volto.

Não sei se estou em São Paulo ou no Junco.

- Levanta, corno.

Eles me mandam dançar um xaxado. Não posso, não aguento, não suporto. Voltaram a me bater.

O homem na janela deve ter saído da janela. Apagou a luz. Desapareceu, foi dormir.

São Paulo é uma cidade deserta.

Outra pancada e esqueci tudo.<sup>232</sup>

O capítulo se encerra com o pai montando o caixão do filho. No capítulo seguinte, *Essa terra me enxota*, Totonhim conta a despedida de seu pai do Junco que, após inúmeros problemas, decide-se por ir morar em Feira de Santana, junto com a esposa e os filhos que

---

<sup>231</sup> *Essa terra*, p. 37.

<sup>232</sup> *Essa terra*, p. 47.



restavam. Mestre, como chamavam o patriarca dos Cruz, é assombrado pelo confronto constante entre o tradicional, ou melhor, o habitual, e o novo. Do casamento às partidas dos filhos e em meio à culpa por essa tensão e os problemas que daí se acarretaram, ele joga nas costas da mãe as razões dessas transformações.

Esta é uma constante do pensamento e da sensibilidade de Mestre. Mas, sendo ou não verdade, tendo ou não razão, fato é que a ruína da família se inicia com o desastre do sisal. No primeiro capítulo, é descrito que alguns homens de Jipe foram até o Junco para emprestar dinheiro para aqueles que estivessem dispostos a plantar Sisal, mesmo que ninguém do Junco soubesse como. As promessas dos homens dos bancos aumentaram, utilizaram da fé, através de um padre, para falar em progresso, falaram em maquinaria e todo tipo de ajuda. “Depois o jipe voltou, trazendo as promissórias vencidas. Só então – e pela primeira vez na vida –, alguns homens do Junco começaram a compreender que um padre também podia errar”<sup>233</sup>.

Mas, no caso do mestre, a tragédia foi maior pois, quando chegaram as cobranças, ou ele pagava as dívidas ou suas terras seriam tomadas. Precisava vendê-las imediatamente, mas, assim como ele, os amigos tinham suas dívidas para pagar. Seu irmão, um dos que o incentivaram a aceitar a proposta dos homens do banco, se ofereceu para comprar as terras, o que se tornou a maior humilhação para o Mestre. A isto, misturavam-se outros sentimentos:

- Que mundo é esse onde filho não respeita pai, mulher não respeita marido?  
– A velha pergunta de sempre entalava-se outra vez no pomo-de-adão. Morreria em uma resposta? Palavras que não brotam da garganta goram, como os ovos dos pintos natimortos. Nenhum homem da Terra poderia explicar-lhe isso: por que ele sentia aquele gosto de água podre na boca toda vez que pensava no assunto. Doze filhos no mundo – para quê? Queria um bem danado a todos eles, morria de saudades de um a um, a todo instante. E a paga? O abandono. A solidão.<sup>234</sup>

O que acontece é que, desde o início do capítulo, esta partida está sendo ensaiada e recortada por memórias que se desdobram em diferentes direções, mas que, ao mesmo tempo, nunca chegam a assumir algum tipo de culpa pela possível e mesmo necessária partida. Essa terra que o enxota, se considerarmos o esvaziamento de possibilidades enunciadas desde o primeiro capítulo, se confunde com as próprias impressões e sentimentos do Mestre. Sua partida, também, não significa criação de possibilidades, apenas uma reação às circunstâncias,

---

<sup>233</sup> *Essa terra*, p. 18.

<sup>234</sup> *Essa terra*, p. 59.

o que nos parece ser a forma mais comum de estar-no-mundo no Junco (o espaço e as pessoas).

O capítulo seguinte, *Essa terra me enlouquece*, descreve o enlouquecimento da mãe de Nelo e Totonhim e inúmeras memórias que envolvem as filhas e o marido. Talvez seja neste capítulo que encontramos a maior dose de rancor e ressentimento de toda a obra. Tudo se inicia quando Totonhim é agredido pela mãe e percebe que, além de enterrar o irmão, terá de internar sua mãe. O que nos interessa sobre este capítulo são as memórias mobilizadas pela mãe no trajeto até o hospital e também uma recordação de Nelo.

Começamos então pelo suicida. Totonhim narra uma confissão de Nelo, algo que o suicida havia pensado antes e que, de certo modo, oferece algumas respostas ao irmão sobre como o morto via o Junco. Pensava sobre o pai e o avô, as esperanças depositadas, do gênio difícil de seus pais, da terra seca, da enxada:

E este sol ia secando tudo, secando o coração dos homens, secando suas carnes até aos ossos, secando-os até sumirem – e lá se vai o tempo, manso e selvagem, monótono como a praça velha que faz força para não ir abaixo, como se isso não fosse inevitável, como se depois de um dia não viesse outro com seus dentes afiados, para abocanhar um pedaço das nossas vidas, deixando em cada mordida os germes da morte. E esta é a pior das secas. A pior das viagens.

Pensava para se distrair. Pensava para chamar o sono.

Nascemos numa terra selvagem, onde tudo já estava condenado desde o princípio. Sol selvagem. Chuva selvagem. O sol queima o nosso juízo e a chuva arranca as cercas, deixando apenas o arame farpado, para que os homens tenham de novo todo o trabalho de fazer outra cerca, no mesmo arame farpado. E mal acabam de fazer a cerca têm de arrancar o mata-pasto, desde a raiz. A erva daninha que nasceu com a chuva, que eles tanto pediram a Deus.

Ele repetiu tudo isso para mim, pela manhã. E, me disse mais:

- É por isso que não sei se volto ou fico. Acho que agora tanto faz. Porque o tempo comeu o meu chapéu de palha, agora está comendo o lugar que deixei em São Paulo. Deu para você entender, Totonhim? Respondi direito à sua pergunta?<sup>235</sup>

Na sequência, já no carro que levaria Totonhim e sua mãe à Inhambupe, onde seria internada, o que acontece é uma sucessão de desabafos da mãe: sobre o abandono por parte

---

<sup>235</sup> *Essa terra*, p. 83.

dos filhos, o sofrimento com o marido, o assassinato da filha, a esperança e a perda de Nelo. Essa terra que enlouquece enlouquece, pois o suicídio de Nelo abre espaço para a manifestação de inúmeros medos, anseios e dores latentes. A loucura do prefeito e do delegado, de Alcino, único considerado louco, fazendo uma linda pregação, manifestação mais sensata em meio à confusão:

*Com os meus trapos te agasalho,  
Debaixo do meu massapê.  
Vem, que eu te agasalharei.  
Não sentirás calor nem frio,  
Não sentirás dor nem horror.  
Vem que eu te agasalharei.  
Tua cama tem sete palmos,  
Tua vida ficou mais funda.  
Vem, que eu te agasalharei.  
A chuva chove nas flores,  
Tua coberta é macia.  
Vem que te agasalharei.  
Eu sou a estrada, sou o fim da estrada,  
Vem –<sup>236</sup>*

A liberação dessa louca tensão, escamoteada pela cotidianidade do Junco, torna a narrativa um tanto mais caleidoscópica e desafiadora para uma racionalização do representado. Digo, o balançar desses pêndulos, 20 anos para frente e 20 anos para trás, abre sobre o Junco um universo de simultaneidades descontroladas e desajustadas. O assombro em relação à morte de Nelo se torna o assombro no que tange à possibilidade de um caos sem fim. A narrativa vai se fragmentando de tal modo que se poderia questionar sobre quem teria perdido o juízo: se seria a mãe, Alcino, quem narra ou se, na verdade, seriam todas as outras personagens mais habituadas com a “ordem” anterior ao suicídio. Ao reencontrar o pai, depois de internar sua mãe, Totonhim pensa:

Foi então que comecei a me sentir perdido, desamparado, sozinho. Tudo o que me restava era um imenso absurdo. Mamãe Absurdo. Papai Absurdo. Eu

---

<sup>236</sup>

*Essa terra*, p. 96.

Absurdo. “Vives por um fio de puro acaso.” E te sentes filho desse acaso. A revolta, outra vez e como sempre, mas agora maior, mais perigosa. Não morrerás de susto, bala ou vício. Morrerás atolado em problemas, a doce herança que te legaram.<sup>237</sup>

Como já dito, Junco é o lugar de onde se sai e para onde se volta (para viver ou morrer), como uma condenação, uma expulsão. Neste sentido, a demarcação temporal do antes e depois, algo mais detalhado do que os vinte anos para frente ou para trás, se torna inútil. Pois esse espaço se torna uma grande coisa amorfa e estressada por essas simultaneidades. A atenção a elas indica que não se trata propriamente de um deslocamento espacial que abra o tempo da realização, em uma outra configuração de relações com espaço e tempo, mas sim um realce da dureza que acomete as raízes ao longo do tempo, das ausências presentes que se transmutam em presenças ausentes e estreitam as próprias possibilidades antes enunciadas.

Neste sentido, convém apontar o desfecho, ou melhor, as reticências com as quais (assim como as outras duas obras) a narração é finalizada. Posto isto, boa parte do que aqui se tentou demonstrar pode ser realçado pelo diálogo final da obra, quando Totonhim afirma ao pai que se decidiu por ir para São Paulo, e ouve a seguinte resposta:

– Você faz bem – disse – Siga o exemplo –

Abaixou as vistas, sem completar o que ia dizer.<sup>238</sup>

#### **d) O Árido**

Ao tematizarmos essas três obras de autoria de Antônio Torres, tendo em vista os fins que propomos para este trabalho, tentou-se apresentar tonalidades que se intensificam a partir e através das formas com as quais suas tramas são mobilizadas. Ao destacarmos uma seção para a descrição de como entendemos os movimentos apresentados, propomos, com isso, realçar as afecções que constituem esta atmosfera (*Stimmung*) mais geral, que é melancólica.

Logo, precisamos fazer um movimento constante de retomadas do que escrevemos na abertura deste trabalho, ressaltando algumas dimensões do que fora escrito sobre as relações entre melancolia e temporalidade. Sendo assim, têm-se três narrativas que, em sua diversidade temática, mobilizam o que chamaremos de “aridez”, que entendemos ser parte das

---

<sup>237</sup> *Essa terra*, p. 110.

<sup>238</sup> *Essa terra*, p. 111.

tonalidades-afetivas que se intensificam na possibilidade de uma generalização de uma atmosfera melancólica nos anos 1970. Neste sentido, mais do que uma espécie de conclusão, este tópico indicará as nuances que nos fizeram entrar em confronto e caminhar pelos afetos que nos tocaram.

A aridez que atravessa as três obras, acentua algumas dimensões do que escrevemos sobre a disritmia melancólica. O quadro mais amplo, alegórico, das experiências narradas é perpassado pela confusão melancólica na tentativa, mesmo diante de impedimentos, de (re)organização da temporalidade nas/das obras. É o que vemos no conflito existencial diante das contradições da modernidade, em A; na violência como afeto partilhado entre os relacionamentos em uma ambiência marcada pelo fascismo, repressão e violência enquanto formas, tanto mais gerais quanto individuais, de estar-no-mundo, acarretando em um despedaçar esquizofrênico; e na experiência do desterro, do desencontro com alguma noção de terra, a partir do suicídio de Nelo.

Para entendermos, com isso, o que estamos chamando de *aridez*, e seu lugar na constituição da *Stimmung* melancólica, faz-se necessário apresentar o que consideramos como afecções fundamentais mobilizadas nestas obras. Em *Um cão uivando para a lua*, somos confrontados com um pessimismo radical, articulado entre a nostalgia de viver algo ainda não vivido e um encontro com (im)possibilidades, conectadas às questões das formas de existência em um contexto de naturalização de absurdos e cooptação, que se abrem às personagens, mais ou menos individualmente; em *Os homens dos pés redondos*, somos apresentados e atravessados pela impotência e pelas impossibilidades diante do assombroso eterno retorno que ofusca, no caso da obra, a percepção de alguma dessemelhança naquilo que retorna. Interessante realçarmos que, mesmo despedaçando-se esquizofrenicamente – personagens, narrativa, temporalidade –, os movimentos de tentativa de deslocamentos das situações mais assentadas (fascismo, repressão, guerra, violência “orgânica”) se realizam nas incongruências das ações das personagens, quase sempre fora de controle, lançando-as de volta ao “início” que se quer deixar; *Essa terra*, obra que mais acentua a desestabilização do “tradicional” e do habitual diante das “imposições” da finitude, nos entrega, emoldurando o quadro a ser construído, um movimento de abandono aberto pelo suicídio de Nelo, que é também a morte de esperanças e promessas do progresso e, ao mesmo tempo, a morte

danoção de “lar” como “casa” para onde se retornaria para um acolhimento, tensionando a própria noção de terra, desterrando, assim, suas personagens.

Da esperança com base no progresso, ou da promessa de um progresso que rearticulária possibilidades de existência, até o desencanto diante do nada que se encontra nas frustrações de um tempo vazio, inconsequente e desprovido de justificativas substanciais, passando pela esquizofrenia e as diversas faces de dramas em alguma medida semelhantes, chegando-se ao desterro, o que podemos realçar tendo em vista nossa proposta?

Se a constante mobilização de temporalidades e espacialidades, ou seja, uma diversidade de experiências e expectativas na tentativa de (re)articular passados, presentes e futuros, nos impede de encontrar esperanças mais amplas, no caso das obras, ao menos se destaca um movimento temporal em direção à passados enquanto busca de certa reorganização existencial para o agir, indo-se além de tomadas de decisões individuais ou mesmo de alguma espécie de reconciliação. Em termos melancólicos, é aquela viuvez, da percepção da perda de algo que é incerto se um dia se obteve de fato, sobre a qual escrevemos anteriormente e, também, o face-a-face com a finitude, no sentido amplo do termo, que desvela o assombro de existências absurdas das quais se parte, nas narrativas, para alguma compreensão, mesmo que sem tantas respostas disponíveis.

Sendo assim, as três narrativas aprofundam-se nesta busca através de movimentos mnemônicos e oníricos, no despedaçar esquizofrênico e nos confrontos abertos pela morte presente e, com isso, naquilo que se apresenta mais imediatamente urgente. Em nenhuma delas tem-se alguma resolução, seus encerramentos são reticências que intensificam a suspensão temporal de um fim irrealizado, o que, de toda forma, acompanha a duração, a organização temporal, própria à narração. A revolta melancólica, por mais incômoda que seja, se dá neste atestar sem se resolver, sem apontar uma abertura, sem desafiar, *ao final*, isto que é apresentado quase que como um destino dado, ou que se entendia desse modo até então. Mas, se assim pensarmos, muito pouco do que escrevemos sobre a melancolia poderá ser aproveitado. Tem-se que pensar na *duração*, no embate, na confusão e não em seus desfechos.

As tensões na disritmia melancólica que se abrem no embate entre a temporalidade profunda das personagens (tempo interno; experiências e expectativas; os movimentos oníricos-mnemônicos) e aquilo que as envolvem (tempo externo; onde se busca as

possibilidades de reelaboração de formas de estar-no-mundo) não são de caráter conclusivo, mas de *esgotamento* contra e naquilo com que se confronta. Logo, essas narrativas nos lançam nem tanto para fora e nem tanto para dentro dos dramas de suas personagens, mas sim ao meio da confusão onde reside a disritmia que o (des)encontro entre o tempo interno e externo estabelece.

Com relação às narrativas, não nos é negada a possibilidade de uma catarse, de um expurgo destes dramas que, com maior ou menor intensidade, também existem na recepção. Mas, contiguamente a isto, nada é facilmente entregue pelas narrativas, nas quais alguma solução para as tensões apresentadas seriam encontradas de forma a apaziguar as afetividades despertadas. O jogo na duração das narrativas é formado pelas expectativas que não se realizam; pela complexificação e aprofundamento nas/das experiências; pelas reticências; pelas tensões irresolutas e, ao mesmo tempo, sempre colocadas em movimento. Esse jogo se instaura na limitação da possibilidade de catarse, e se afirma a partir do inconclusivo e deixa com que as frustrações invadam o confronto entre artefato literário e quem lê.

As negociações entre efeitos de sentido e efeitos de presença que envolvem a leitura tendo em vista as atmosferas (*Stimmungen*), em nosso caso, são guiadas pelas “impurezas” (seu caráter do contra e o realce da frágil relação entre “real” e “fictício”) características desta literatura ao destrear noções mais assentadas de determinado “real”. As inconclusões dos dramas narrados diante de um “real” que tenta impor violentamente formas definitivas de se estar-no-mundo, restringindo-se as possibilidades de ação, por mais pessimistas que sejam, abrem a possibilidade do vazio enquanto espaço-tempo para a ação, um horizonte mesmo que mais imediato, para alguma reformulação *através* das reticências.

É esta a confusão melancólica, a tecitura *no/através do* vazio, mesmo que diante de possibilidades cindidas e de esperanças perdidas. Seu caráter é revoltoso, pois entende a dificuldade de proposição de resoluções mais amplas, mas que, ao mesmo tempo, não suprime a busca por possibilidades de caminhos nesta duração conflituosa e de intensas simultaneidades desalinhadas com relação às coisas ao entorno, de um ir adiante, de mover os escombros mesmo que inutilmente. Instiga-se busca.

## 2) Fragmento e Cisão

### a) Fragmento da existência – *Zero*<sup>239</sup>

Na narrativa de Ignácio de Loyola Brandão há uma dissolução das próprias condições de existência no universo exegético da obra, um universo de simultaneidades fragmentadas que se apresentam através do desenrolar da narração. Essa dissolução não pertence “objetivamente” à trajetória de José, mas o atravessa, e vice-versa, em uma espécie de ignorância mútua, em que coexistem diante e envoltos por encerramentos de possibilidades.

O impedimento que os fragmentos impõem ao tempo da narrativa e a temporalidade da narração intensificam um caráter alheio, de despertencimento dos sujeitos com relação à própria existência, e que se tocam na presença de uma inevitabilidade da violência em relação à qual as personagens estão submetidas. Nesse sentido, a mobilização da atmosfera (*Stimmung*) da narrativa e a descrição que faremos se iniciam com algumas notas de quem narra sobre José Gonçalves.

Antes, na abertura da narrativa<sup>240</sup>, somos informados de que o futuro que é apresentado na obra não existe mais e o presente que se narra parece, também, inexistir. Transcrevemos na íntegra:

#### ***HÓRREO***

*As novas gerações nunca ouviram falar da América Latíndia e Alguns Países Africanos. Os livros de história não trazem nenhum registro sobre eles. Os textos foram expurgados.*

*O que era América Latíndia é hoje o Quinto Mundo, região chamada Hórreo, isolada, autônoma, independente.*

*Vastas plantações (extensas áreas de maconha e ópio), hortas gigantescas, abastecem o universo.*

---

<sup>239</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 9. ed. São Paulo: Global 1984. Primeira edição de 1974.

<sup>240</sup> Utilizamos duas edições da obra, a 9ª, de 1984, e a 14ª, de 2019. Para melhor orientação de quem lê, destacamos que utilizaremos a edição mais recente. Caso seja necessário, será demarcado a especificidade da edição.



*Destes lugares (considerados insalubres para o mundo desenvolvido) vêm matérias-primas como carvão, ferro, urânio, petróleo e metais recém-descobertos, além da madeira e alguns animais decorativos, vias de extinção) e homens destinados a experiências científicas. Acrescente-se a exportação, para os países desenvolvidos, de meninas púberes encaminhadas à prostituição infantil. A pedofilia grassa.*

*Ali se desenvolveu em extremo grau de tecnologia a tendência filosófica, tomada ação do cotidiano: quanto me custa você mudar seu conceito de vida, sua ideia política, sua maneira de administrar, fechar os olhos para o que faço e a maneira como faço, ignorar minhas ações perniciosas e minha falta de ética?*

*Esta história se passa pouco antes da Reunião de Divisão, Agrupamentos e Isolamentos de Áreas que aconteceu aqui muitos anos.*<sup>241</sup>

A narrativa se inicia com uma descrição do personagem José, demarcando que não há nada de espetacular sobre este sujeito. “É um homem comum, 28 anos, que come, dorme, mijá, anda, corre, ri, chora, se diverte, se entristece, trepa, enxerga bem dos dois olhos, mas toma melhoral, lê regularmente livros e jornais [...]”<sup>242</sup>. Ele trabalha matando ratos em um cinema e sabe que o dia em que os ratos estiverem todos mortos perderá o emprego, por isso tem consciência de que há uma cota diária de roedores que tem de matar.

Acompanhando essa descrição há, diagramada na lateral direita da página, informações sobre o universo e a terra, o peso, a velocidade, idade, formação e, ao final, em meio aos gigantescos números que apontam estas características da terra e do universo, “José: pesa 70 quilos ou quilogramas”<sup>243</sup>. Esta redução do “valor” físico e existencial da personagem é central, principalmente levando-se em consideração o sentimento de despertencimento com relação à existência já citado e, além disso, a absurdidade que tangencia a forma da narrativa, o grotesco e a própria estória.

Os fragmentos que são lançados ao primeiro plano contribuem e atrapalham, ordenam e desordenam, tem maior ou menor sentido para o entendimento de quem lê. Inevitavelmente, a ordem na desordem da narrativa é um perder-se constante. Memórias afetivas de

---

<sup>241</sup> Edição de 2019.

<sup>242</sup> *Zero*, p. 19.

<sup>243</sup> *Zero*, p. 20.

brincadeiras cruéis de crianças com animais, da família, a descrição dos lugares e das pessoas com quem José convive, a mexicana que transa com todos menos com nosso personagem por ele ser manco (o risco de gerar uma criança com deficiência), os hábitos de Átila, amigo de José, que namora uma imagem de outdoor e fuma maconha “para tirar eu de eu”<sup>244</sup>.

Essa simultaneidade de imagens descritivas de experiências se mistura com uma desordem temporal que não envolve somente a trajetória de José, mas a própria possibilidade de demarcação temporal de uma referencialidade externa à narrativa. A trama acaba por também desafiar quem lê a assentar certa referencialidade cronológica, ou melhor, há, em alguns fragmentos, sobreposições de períodos dos quais se esperaria estar mais distante no tempo. Destacaremos o seguinte:

### **O ANEL DE SANTA BÁRBARA**

Rosa tinha sete anos. Estava brincando num terreno. No bairro Salinas. Pisou numa pedra preta, cortou fundo o pé. A pedra era transparente. O pai de Rosa mandou fazer um anel. Assim que colocou o anel e saiu à rua, Rosa achou dinheiro na calçada. “Nunca mais tira do dedo, isso dá sorte”, disse a mãe dela. Todo mundo passou a procurar pedras no terreno. *Ali, há 50 anos, tinha sido senzala.*<sup>245</sup>

Quem narra deixa em aberto a possibilidade dessa Rosa ser a futura esposa de José, o que se confirma mais adiante. A composição do quadro por onde a narrativa se desenrolará continua: toque de recolher às 21:34, o dono da pensão que se joga em um poço, o que acaba por fazer José ser interrogado, a espetacularização da fome com o Frankil, um faquir que pretende ficar 111 dias sem comer. José, diante da exibição do faquir, foi entrevistado dizendo que Frankil era um besta.

O excesso de fragmentos com que a narrativa é composta nos dá uma sensação constante de uma aceleração das simultaneidades, que se intensificam com a organização sintática, como os pontos de interrogação no início das orações e o constante recurso às onomatopéias. Esse trabalho com a linguagem acentua o estranhamento que afeta quem lê, ao mesmo tempo que parece como uma tentativa, de quem narra, de apreender e explicitar (de alguma forma) os elementos que recortam a existência de José.

---

<sup>244</sup> Zero, p. 22.

<sup>245</sup> Zero, p. 23. [Grifos nosso].

Jag, jag, jii, looco, rorocola, baby, baby, love me baby, tak, tag, tak, buzina, buzina, meu amor, eu te amo, eu sou um negro gato, senhor juiz, pare, meu bem, la, luuuun, aí, eu, ôoooo, píluls de vida, do doutor ross, fazem bem ao fígado e a todos nós, xiquitan, bum, bum, I want hold your hand, beatles, porra, esqueci de falar com Átila sobre as ciganas, me dá um quibe frito, limão, uma Caçula, prato do dia: sopa de grão-de-bico, chinês foi preso porque fritava pastel com óleo diesel, grande liquidação de discos, e que tudo mais vá pro inferno, amor, guarda bem este amor, novelas cada dia mais sensacionais no 9, pô, cada comerciária boa tem esta loja, deixa eu voltar, fingir que compro, que pernas a moreninha de sapatos vermelho (Odete, professora de português, no ginásio, usava sapatos vermelhos, era boa paca, onde será? que ela anda neste mundo, a gente corria atrás dela na escada, e todo mundo ficou com inveja do Quebradinho que dançou com ela num baile do Municipal), larali, grofrgst hgtfyuj, 7869504, bum, bum, vai te.<sup>246</sup>

A narrativa é cortada pelo discurso do presidente, que anuncia a necessidade de mudança de costumes, determinando um policiamento maior com relação às vestimentas e à prostituição. Tudo acatado e aplaudido pelo povo. Quem narra demonstra um José constantemente em dúvida: a personagem não vê sentido nas ordens dos números, nem da matemática. Na verdade o que o impressiona é a arbitrariedade dos significados dos símbolos. José e Átila duvidam se o faquir come ou não, querem colocar isso à prova.

Átila sugere a José irem até onde ficam os sermoneiros, onde poderiam saber sobre si mesmos e o futuro. Na verdade, Átila trabalhava dirigindo um ônibus que levava passageiros até a colina onde ficavam os sermoneiros. José, por sugestão do amigo, se consulta com um sermoneiro que é chamado de “Homem”. O que acontece quando o “Homem” aceita José como cliente é uma espécie de reconstrução espiritual de José, conjunção de memórias, corpo e alma. “Homem” e José, ao final, se amam violentamente. José se sente ajudado, mas há algo que não passa, um arame farpado na garganta.

De volta à pensão, José é acordado pelo barulho que a tal mexicanazinha e dois homens faziam ao transar. Quando os três terminaram, José questionou os motivos que faziam com que ela não quisesse transar com ele, mesmo já sabendo da resposta. Após responder dizendo que não queria um filho manco, José a agride, mas é impedido pelos dois

---

<sup>246</sup> Zero, p. 26.

companheiros de quarto que estavam com ela. Reagindo, a mexicana tenta sufocar José com um travesseiro.

Diagramada à direita da página, uma nota descreve a morte do pai de Rosa Maria Lopes quando ela tinha sete anos. Uma briga generalizada em um campo de várzea. José é levado para um hospital por um desconhecido. Após inúmeras tentativas, um desconhecido larga José na porta de um hospital que o aceita por uma permuta, José faria o tratamento ali, mas passaria um tempo trabalhando para o hospital. José tinha sido atropelado. José descobre que o pai morreu de sífilis e também que tem uma saúde impressionante. José consegue fugir do hospital através de um buraco feito por uma dentadura gigante. Dormindo, José sonhou que dormia, eram 5 sonhos, um dentro do outro; o último culminava com a sua morte.

Um Superesqueleto é desenvolvido para a busca de Gê, líder de uma organização chamada de Comuns. Mais adiante, as trajetórias de José e Gê se cruzarão. Descrição de um ambiente ultracatólico onde José crescera e de onde é expulso. Mais um cientista consegue sair do país, pois havia uma campanha do Estado com relação a uma ciência “subversiva”.

Quando são retomados os acontecimentos que envolvem José, ele está sendo asfixiado pela mexicana e sonha. Enquanto sonhava, a mexicaninha abaixou as calças de José, olhou para seu pinto e disse “Bueno, muito bueno”<sup>247</sup> e deu um soco no pênis de José. Após ter largado o emprego, José se muda para um depósito de livros onde Átila morava. Ninguém tinha conseguido provar que o faquir comia, 70 dias tinham se passado. Inicia-se a odisseia de Carlos Lopes e a busca pela internação de seu filho adoecido. Um tiroteio, um homem que precisava dar tiros para expelir uma pedra do intestino. 90 dias e ninguém provou se o faquir se alimentava.

Aos 16 anos, Rosa Maria ganhou o concurso de Miss Armando Prestes. José, no depósito, lia um livro por dia. Apático, foi ao cinema e ficou admirado com Raquel Welch. Cortes no filme com propagandas políticas, os protestos e os sucessos da visita de Rockefeller à América Latíndia. No ônibus, voltando para casa, lembrou que estava sem dinheiro e emprego. Demorou a chegar em casa, deixava os pontos de desembarque passar. Em casa, pegou uma revista que tinha um folheto sobre uma agência matrimonial. José consegue um

---

<sup>247</sup> Zero, p. 51.

emprego em uma firma de representações comerciais. O trabalho retira a densidade e profundidade dos dias que passam, talvez por isso José se sentisse tão ansioso quando não trabalhava.

### **UMA SEMANA COM JOSÉ GONÇALVES**

funcionário, paletó e gravata, sapatos engrax(ç)ados.

#### *Segunda-feira:*

Eu me levanto às sete. Escovo os dentes, lavo o rosto e faço a barba. Átila trouxe um balde de plástico, toda noite enchemos de água no bar. A privada do depósito está sem água. Vou ao bar tomar média, pão com manteiga. Ando dois quarteirões, espero o ônibus. Desço no Largo. Subo ao escritório e bato o ponto 8:30 exato. Vou à minha mesa, tiro a capa da máquina, abro as gavetas, começo a trabalhar. Os rostos no elevador, no escritório, na rua, são os mesmos, trabalho sozinho, com um milhão de espelhos.

#### *Terça-feira:*

Eu me levanto às sete horas. Escovo os dentes, lavo o rosto e faço a barba. Vou ao bar tomar café, média, pão com manteiga. Ando dois quarteirões, espero o ônibus. Desço no largo. Subo ao escritório e bato o ponto, 8:30 exato. Vou à minha mesa, tiro a capa da máquina, abro as gavetas, pego os cartões começo a trabalhar.

#### *Quarta-feira:*

Eu me levanto. Ando dois quarteirões. Subo ao escritório. Tiro a capa da máquina. Começo a trabalhar.

#### *Quinta-feira:*

Eu me levanto, ando, entro no escritório, trabalho.

#### *Sexta-feira:*

Levanto, ando, entro no escritório, trabalho.

#### *Sábado:*

Todo sábado eu pego uma puta.<sup>248</sup>

O fragmento que trata de Carlos Lopes aparece. Foi com o filho doente ao ambulatório do Instituto Nacional de Previdência. O estômago do filho recusou água e café com leite e o ambulatório só abriria em 30 minutos.

---

<sup>248</sup> Zero, p. 54-55.

Quem narra, em outro fragmento, enuncia: “José, alguma coisa acontece no mundo e você não sabe o que é.”<sup>249</sup>. Constantes assaltos a bancos são divulgados, encabeçados por um japonês. José é interrogado sobre um tal Walter que morava na pensão. José apanhou durante o interrogatório, prática para obtenção de confissões. José não tinha o que confessar, não encontraram nenhuma ligação entre eles através dos documentos confiscados. José foi liberado e não devolveram seus pertences.

José passa a trabalhar em uma agência de empregos na qual estrangeiros buscam oportunidades. O pagamento é o do terçomínino, ou seja, 1/3 do salário mínimo. José decide colocar um anúncio no jornal para encontrar uma parceira. Quem narra alerta José sobre os livros políticos do depósito, sucatas que, se encontradas, poderiam trazer problemas, dentre os quais o seu desaparecimento, como muitos naquele tempo.

É aberta uma boate em frente ao depósito, onde conhecem Pedro, mais um desempregado, migrante e nascido no norte do país que não consegue emprego, especialmente por ter participado do sindicato e de greves. José desperta na casa do Astrônomo, sem saber há quanto tempo estaria ali, pois além de bêbado não sabia há quanto tempo tinha saído de casa. Ali também estava El Matador, que também não sabia onde estava. Desejava ser toureiro, não deu certo, então seguiu um circo, e em Jacó se apaixonou e não deu certo. Em função disso, quer morrer nos chifres de uma novilha. Parece que ninguém controla bem o tempo, não sabem bem há quanto tempo tudo isso começou, há quanto tempo estão “na rua” e/ou onde estão, também não controlam bem o espaço. E, no mais, parece que tudo é muito mais simultaneidades que se sobrepõem na impossibilidade de se apreender alguma ordem na desordem.

Perdido no quintal daquela casa desconhecida, José encontra o Astrônomo na varanda dos fundos. José vê um retrato do Grande Ditador, adorado pelo Astrônomo, que afirma que o mestre espera um sacrifício, ao som do discurso do “líder” nos alto-falantes. Sobre o Grande Ditador, o Astrônomo diz:

Eu acho, eu penso, eu julgo, eu acredito que ele precise de sangue. Dizem, eu não sei, eu não vi, eu não sofri embaixo do regime dele, mas dizem que ele precisava de sangue. Não garanto. Se me apertarem, eu desminto. Mas eu

---

<sup>249</sup> Zero, p. 56.

acho que se ele precisava de sangue, continua precisando. Ele não morreu. Morreu o corpo, a alma continua. Eu sou católico, meu amigo. Apostólico, romano. Obedeço à Santa Sé, vou à missa todos os domingos, comungo ao menos uma vez cada ano, tenho minhas devoções. O Grande Ditador continua precisando de sangue. Daqueles que acreditavam nele, que o seguiam. Eu segui. Orgulhosamente pertencia aos seus quadros da polícia. Uma organização perfeita, amigo. Ali era: escreveu, não leu, pau comeu. Tudo andava nos Eixos. Eu fiquei sabendo, mas não tenho certeza, não posso assegurar nada, que quando ele morreu, pediu que fizessem sacrifícios em sua homenagem. Ele era um deus, meu amigo. Um deus bondoso, paternal, que gostava dos pobres. Era quase um pai para eles. Deixou muita coisa para os pobres. Era quase um pai para elas. Deixou muita coisa para os pobres. Tudo que tinha. Se foi entregue, eu não sei, parece que sua família meteu a mão em tudo. Sabe como são as famílias. [...] Era um homem maravilhoso. Ele não tinha o mínimo de respeito pela condição humana. Para ele, nenhum homem tinha direitos. Só deveres. Não existiam coisas tolas, era tudo no pau da goiaba. Ferro em todo mundo. Era um homem, meu amigo. Era um macho que desprezou as convenções. Era maravilhoso viver sob o seu regime, pois não havia liberdade, nem licenciosidade, nem amoralidade. Dizem, eu não sei, eu não posso dizer nada, não conheço o mundo lá fora, conheço os que vêm de fora me visitar. Dizem que há um novo regime, bom, duro, cruel. Se não for cruel, não fazer sofrer, não arrebentar com o que o homem tenha de bom por dentro, não é um regime que se deva levar em consideração.<sup>250</sup>

Esse delírio amoroso pela autoridade que o Astrônomo sentia, a atração pela força *macha* de organizar, controlar e punir, essa intensificação das restrições de liberdades fetichizadas na imagem do Grande Ditador se dilui no cotidiano das personagens do romance. Se a figura repressiva não tem um rosto no presente da narrativa, esses impedimentos se cristalizam nas próprias dimensões de organização da vida mais cotidiana. Mais à frente, essas dimensões mais habituais de partilha da repressão e violência se intensificarão através de um poder controlador dos corpos e de restrição à amplitude (possibilidades, contradições, paradoxos e ambiguidades) do pensamento diante do mundo.

José consegue mais um emprego no qual estaria encarregado de escrever curiosidades nas tampinhas de coca-cola. Mais uma cena de Carlos Lopes. Mesmo com o filho doente, não permitem sua entrada no ambulatório, que ainda não está completamente aberto. O argumento é que somente uma das portas do ambulatório tinha sido aberta, e, segundo o funcionário, isso não caracterizaria funcionamento (impedimentos impostos pela burocracia).

---

<sup>250</sup>

Zero, p. 68-69.

O Homem, aquele com que José se consultou, começou a aparecer na tv. Com os protestos da igreja, que não queria perder o dinheiro que ganhava pela tv, sua aparição fora proibida, mas o realocaram em uma esquina. Multidões passaram a ir ao lugar para ver esse sujeito. Esse fenômeno fez com que aparecessem pessoas, digamos, singulares para se exibir e fazer dinheiro: “*Museu da Esmola. Exposição das curiosidades da vida da minhoca. O cachorro trepador. A mulher e a mula. O homem que goza sozinho sem pôr a mão no pinto e sem ter mulher. Briga de galos. Briga entre pombos e bezerras*”<sup>251</sup>, além de outras como *Os monstros da Natureza* (galinha de três pés – porcos com duas cabeças – cabritos com cabeça de cachorro – etc.) e *Raridades da Vida* (a mulher barbada – o homem que só tem o tronco e passa o dia numa bandeja em cima de uma coluna – etc.). A espetacularização de aberrações.

Pela agência matrimonial, José conhece Rosa. Uma série de entrevistas de emprego são descritas e o foco eram especificidades espetaculares: um homem que tem 18 anos e parece ter 90, mas que foi recusado por haver um menino de 8 anos que aparenta ter 100; um adolescente de 14 anos que não tem “zoio”; um homem sem perna nem pé que corre; um analfabeto que sabe ler; um mexicano que pode ficar até dois meses sem beber água; quatro que são, na verdade, um; bolas (pessoas) rolantes para um espetáculo patrocinado pela Firestone.

A absurdidade e o grotesco vão se reconfigurando em habitual e perdendo seu próprio caráter de deslocamento do comum na narrativa, mas não em seu efeito possível. O entrevistador era nosso personagem José. A dentadura gigante, aquela que possibilitou a fuga de José do hospital, continua roendo edifícios. Uma cientista que pesquisa essas estranhas aparições de pessoas singulares, chamada Mara, diz que é por causa da poluição.

José vai conhecer a família de Rosa no município Filhoda. Na cidade, José é abordado por um grupo de jovens que querem agredi-lo. O motivo é o noivado com Rosa. Esse grupo e algumas outras pessoas ligavam para José contando as aventuras sexuais de Rosa na cidade. O que os deixava com raiva era a pouca importância dada por José, que, na verdade, se sentia incomodado, apesar de não verbalizar, ao saber daquelas novidades. No ambulatório, pedem a Carlos Lopes uma série de documentos para que o seu filho seja atendido, não importando a

---

<sup>251</sup> Zero, p. 75.



condição da criança. Mais um cientista deixa o país para trabalhar em uma universidade estrangeira.

Inicia-se a campanha oficial do governo contra os Comuns. Rosa está insatisfeita com o trabalho de José (fazendo entrevistas de emprego), e diz que quando se casar não trabalhará mais. O governo intensifica as proibições. Passa a ser proibido: hora-extra; mulheres nuas ou seminuas em órgãos da imprensa; usar cores do pavilhão nacional em vestidos, casas, automóveis; tocar na mão de mulheres, independentemente do tipo de relacionamento; o uso de mocassim, salvo amarelos em marrom ou preto. É estabelecida, também, uma pena de 6 a 12 meses para quem for pego dando beijos, abraços ou qualquer coisa do tipo. “Com estas sobem a 114 as proibições oficiais: de grão em grão a galinha enche o papo”<sup>252</sup>.

O governo passa a delimitar as cores a serem usadas pelas pessoas a partir de suas categorias sociais. Casas e roupas também deveriam respeitar determinado modelo – havia somente dois modelos de roupa e sem qualquer outra possibilidade de escolha.

Carlos Lopes continua com sua Odisseia. Com todos os documentos requisitados à mão ele é passado de guichê em guichê, engolido por uma burocracia que não chega a lugar algum. Rosa, mesmo tendo confessado a José que era verdade o que os meninos lhe disseram, afirma em pensamento que estava mentindo. Nada daquilo era verdade. Rosa se mostra desapontada com a indiferença de José.

O Governo desejava acabar com as exposições que começaram com o “Homem”, no Boqueirão, com a justificativa de que o povo estava se divertindo demais. José contrata, para as exposições no Boqueirão, um homem normal, saudável e honesto que se torna a maior atração a ser exibida. A odisseia de Carlos Lopes continua de guichê em guichê. Caminhando, agora, com um esqueleto de seu filho nas mãos. Por isso, o mandam ir para um outro guichê. Pedem o documento e não se importam com a criança já morta. Carlos descobre que não tem mais direitos, largou o emprego há dois anos para cuidar da criança. No último guichê é acusado de ter matado seu filho. Será julgado e dificilmente não pegará prisão perpétua.

Rosa presenteia José com um bilhete de loteria. Se casaram sem avisar a ninguém. José não encontrou outro emprego e retornou ao Boqueirão para trabalhar com Átila e o

---

<sup>252</sup> Zero, p. 95.

Herói, um novo companheiro. O secretário de Segurança do governo pede para que, diante da onda de assaltos, a população se esforce para gravar a face dos ladrões, fazendo de cada cidadão um policial.

Lua de mel, José e Rosa finalmente, como demonstram ansiosamente, transariam. A narrativa é entrecortada pela descrição do ato e do detalhamento fisiológico dos corpos e dos órgãos genitais masculino e feminino. Rosa, em dúvida se deve ou não gozar, pensando no que isso a tornaria, controla os desejos, oscila entre o gozo e o recalque. Vontade de se permitir gozar e gostar, fazer tudo, falar tudo, as maiores sacanagens. Mas se retém, a medida do gostar em Rosa, pelas imagens mnemônicas sobre os prazeres e as frustrações que vem à tona no momento, é não se realiza, ou não se permitir realizar o gozo.

Onomatopéias sem sentido: “Laregueduva, trgogfr tocococo, prumprumprum, deguereíde, gdreuiijui, juuuiooio, gracinha, fodinha, viuvufg, bocetinha, bocetona, fofinha, fodona, nafodo, grun, grun, grun, [...]”<sup>253</sup>. E José em dúvida, sobre Rosa ter ou não gozado. Ela desconversa, então começam as agressões. José bateu em Rosa, ambos riam, e continuavam a transar, Rosa gosta mas não goza, José continua em dúvidas. José pede para que ela responda Ora pro nobis: “. Membro viril/ .Ora pro bonis/ .Membro da procriação/ .Ora pro bonis/ .Membro indômito/ .Ora pro bonis/ .Membro Libertador/ .Ora pro bonis/ .Membro excitador/ .Ora pro bonis/ .Membro fodedor/ .Ora pro bonis/ .Ez Soddame/ .Ora pro bonis[...]”<sup>254</sup>

Continuam nesse ritmo. José decide não ir ao trabalho, diz que prefere ficar ali e trepar. Rosa pede para que ele não use essa palavra, ela ainda sentia a enxurrada de moralismo que a atravessou ao longo da vida.

Rosa, meio dia, estendida, uma hora, José entre as coxas, às duas rolando os dois, às três, se beijando – se mordendo, às quatro, às línguas na boca, às cinco, a bunda morena, o buraquinho rosa, às seis, uma laranjada, bolachas, às sete, ele beija o pé de Rosa, ela beija o pé de José, às oito, ovos quentes, às nove, José por baixo, José por cima, Rosa de lado, Rosa de costas, às dez, e mais dez, vinte, vinte e quatro horas, chá mate Leão usado e abusado e sanduíches de queijo e uma ligeira dor de cabeça, os músculos da barriga de José doendo, língua, coxa, cacete, bocetinha ardendo, as mãos, as bocas os

---

<sup>253</sup> Zero, p. 114

<sup>254</sup> Zero, p. 115.

dedos dos pés, cansaço, e vinte e quatro somadas a mais vinte e quatro, e se repetindo, chega, já fazemos por toda a vida, não, não fizemos nada ainda, você vai ver o que vem depois, o que pode vir depois se já houve tudo (e sou uma puta, igual às outras, eu não presto, você vai me deixar porque eu deixei fazer tudo, mas eu queria tudo, eu sabia que tudo isso existe, eu li, ouvi, eu fiz, não, eu não fiz, era tudo mentira, eu sei que essas coisas se fazem, coisas de homem).

Seis dias e seis noites permaneceram deitados. José queria se levantar e colocar uma placa na porta:

RECORDE MUNDIAL DE TREPADAS

VENHAM ASSISTIR ÀS NOITES DE NÚPCIAS

PREÇO ESPECIAL PARA NOIVOS E RECÉM-CASADOS

120 DIAS SEM SAIR DA CAMA.<sup>255</sup>

José passa a ter convulsões. Na descrição do cotidiano do casal ainda em lua de mel, quem narra mostra os dias de sábado no Clube 23, entre conversas de classe média alta, dramas familiares supérfluos e jantares ricos para a semana mundial do pobre. O que se mostra é uma ansiedade geral, nada parecia ser o que um casamento deveria ser. Atmosfera de tédio.

Uma milícia institucionalizada fecha o Boqueirão. Milícia ligada ao Esquadrão Punitivo. Pegaram quem trabalhava no lugar, exigiram documentos. José foi preso, assim como Rosa, por não terem o documento que comprovaria a frequência escolar dos filhos. Ao ser questionado pelo miliciano, José afirmou que ainda não tiveram tempo de ter filhos e que Rosa tomava a pílula anticoncepcional, o que era proibido. Ficaram presos por dois anos.

Na penitenciária, José conhece um homem que pegou perpétua por matar o filho. Em nota, quem narra se questiona sobre ser ou não aquele Carlos Lopes engolido e tendo o filho assassinado pela burocracia. Após o período presos, José busca Rosa na penitenciária feminina. Rosa afirma que, enquanto estava presa, trepou enquanto com outra mulher, o que foi mentira, pois Rosa bateu na mulher que tentou seduzi-la. José apenas perguntou se ela tinha gostado.

---

<sup>255</sup> Zero, p. 118.

Rosa questiona, novamente, sobre o emprego de José. Diz que não pode nem contar para as amigas o trabalho do marido. O casal discute, se batem. José diz que continuará no emprego, que gosta das pessoas do lugar. Rosa diz que é ela ou eles. José opta por eles, e Rosa diz: “Então ficamos todos, juntos./ Se bateram por mais duas horas. Cansados, dormiram”<sup>256</sup>.

Jantar oficial, reunião com os donos e testas de ferro de agências. Ao final, após a continência exigida pelo presidente, beijaram os pés de um comandante. Foi proclamado por esse arauto que, para acabar com o ódio e a inveja entre irmãos e estabelecer a igualdade geral, só estaria disponível um tipo de sapato masculino e feminino, fechado e recatadamente preto.

José, que volta a trabalhar no Boqueirão, e Rosa vão a um desfile oficial, como todo mundo ia, pois era obrigatório, sob o risco de perder para sempre as cadernetas de frequência em desfiles. Ocorre uma confusão, e a repressão recolhe as cadernetas. José foge, espera Rosa em casa e ela não chega. Rosa está grávida, pergunta a José se ele pensou em algum nome para a criança. O casal convive com Ermelinda e Malevil, que moram no quarto em frente ao seu. José sugere que não nomeiem a criança para que, quando adulta, ela possa escolher o próprio nome. José e Rosa continuam se batendo, continuam se divertindo com as agressões. “José e Rosa são apaixonados.”<sup>257</sup>

O casal passa a conviver com dúvidas sobre o que sentem um pelo outro, o que farão da vida juntos. O Boqueirão ganha grandes proporções; agora, não somente anormais iam para lá. Desde a exibição do homem normal e saudável, a região passa a ser ocupada por pessoas comuns, de modo que os anormais foram obrigados a sair, assim como são denunciados nos lugares que acabam se assentando.

José ouve falar que os Comuns apareceram em um bairro assaltando carros blindados, indústrias e bancos. Escuta, também, que o grupo ajuda pessoas e que Gê, líder da organização, anda curando pessoas doentes pelo mundo. José decidiu comprar uma casa dividindo o valor em parcelas, pensou em dinheiro e não tinha. Na burocracia do financiamento, ainda faltaria uma fase para a avaliação com várias entrevistas. José pensa que

---

<sup>256</sup> Zero, p. 129.

<sup>257</sup> Zero, p. 135.

não tem dinheiro, mas há dinheiro, em algum lugar, só que não para ele. Se não tem dinheiro, se não tem emprego, José começa a roubar. A situação era crítica.

As filas no serviço social, crescendo. Brigas todas as noites diante dos albergues, debaixo dos viadutos, pontes, nas portas de prédio, portas de igreja / os mais fortes tomando o lugar e vendendo aos mais fracos por um cigarro, um dar a bunda, uma pinga e padres surgindo com a política: fora, fora da casa de deus, ó vendilhões /, um lugar para dormir.

Mendigos, vagabundos, desempregados, hordas revirando os lixos da cidade, de todas as cidades. As casas invadidas, ladrões presos ao roubar despensas, armazéns e supermercados protegidos por contingentes policiais. Todo mundo querendo ir para a cadeia onde, ao menos, não se morre de fome.

Casal que pastava nas margens do riacho atacou a dentadas companheiros de pastagem.

Empregados demitidos. E demitidos matando patrões.

Os padres rezando e pedindo: Filhos meus, confiem em Deus e deus vos alimentará.<sup>258</sup>

José passa a assaltar, registra métodos, quantias, tipos de assalto e de comportamentos a depender das vítimas. O alto número de assaltos gera concorrência, as pessoas ou andam sem dinheiro ou não têm dinheiro. A situação precária em um cortiço, não se sabe se é ali que José mora agora. José sente o peso de sua própria existência, a linguagem de quem narra se deforma, transfigura, intensifica a desordem do espaço, do tempo e de José...

[...] José subiu a escada. Lavada a mijó, vômito, cachaça. Sem luzes. Os cômodos todos abertos-tentativa de ventilação. Crianças choram, galinhas cacarejam na escada. Gente se amontoa – vieram todos os vizinhos – num cômodo vendo televisão (VIA SATÉLITE): Os astronautas chegando na lua-a-terra solta no espaço-os pés do módulo: aranha de prata-andar lento – a poeira-pedras da lua-a marca dos astronautas na poeira da lua-o silêncio – as roupas prateadas – a ausência de arvento-as imagens sem nitidez-no céu rodava o outro astronauta.

*José parado na porta*

(Estou num ponto dessa terra que aparece na tela. Que enorme mentira, a Terra não existe, não existo, nada existe, é imaginação. Perdi a vontade de roubar, perdi todas as vontades, quero vomitar tudo de dentro, o estômago,

coração, pulmão, baço, fígado, intestinos, rins, bexiga, pâncreas, glândulas, esvaziar inteiro e engolir aquela lua seca, árida, de gesso)

### **O ASTRONAUTA ESTÁ LENDO A BÍBLIA**

(Não dá para ver com nitidez, há duas áreas, uma negra outra branca, a branca é o solo da Lua, negra é o céu, e esses dois homens sozinhos andando aos pulinhos e a gente aqui embaixo custou pouco imaginar que os dois estão a milhares de quilômetros, num outro mundo. Estou ficando com uma coisa esquisita como se nada tivesse importância. Ou que tudo tivesse uma importância maior. Esses homens não estão sozinhos, eles falam com a terra, estão sendo seguidos por um bilhão de pares de olhos. A imensidão, sem ninguém. Agora sei que alguma coisa está acontecendo. Mudando. Precisa estar, não é possível.)<sup>259</sup>

Terminada a transmissão da ida dos astronautas à lua, José subiu ao último andar do cortiço, tinha de buscar alguma coisa, um pacote de dinheiro. José sente vontade de roubar; mais do que isso, sente vontade de explodir a terra inteira, matar, deixar o planeta em cacos de terra e gente, “[...]entrando em órbita e mesmo que a terra se despedace, nos seus pedaços vai sobrar gente, ou pedaços de gente, e essa gente, ou pedaço de gente, vai se reproduzir e haverá não uma, mas mil terras azuis povoadas com gente, ou pedaços de gente.”<sup>260</sup>.

Quatro homens aparecem na porta do cortiço, questionando o “mocó” do José. Não se sabe quem são. Uma bunda perdida em um táxi (a cor destes automóveis passam a indicar o gênero de quem poderia usá-los: preto para homens e amarelo para mulheres), o anúncio diz para quem achá-la não comê-la. El Matador e Átila se apresentam para capturar um jumento louco. Rosa e José conhecem a casa que compraram, a esposa está extremamente satisfeita.

A partir daí, nesse novo espaço, a narrativa acelera o ritmo: um bombardeiro de produtos inúteis, as casas do novo bairro exatamente iguais, donas de casa se perdem à procura de sua residência (Rosa é uma delas), o governo torna obrigatório assistir ou escutar os comunicados oficiais sob o risco de algum agente do governo prender os moradores, com pena de 1 a 6 anos, se, ao passar pela casa no momento do comunicado, não ouvir o barulho da tv. Confeririam, também, as fitas da televisão, para saber se ela estava ligada na hora dos comunicados. O governo oferece uma carteira onde se marcarão pontos para prioridades futuras em serviços oferecidos, para quem denunciar terroristas ou subversivos. O Ministério

---

<sup>259</sup> Zero, p. 149-150.

<sup>260</sup> Zero, p. 150.

do Bem-Estar Social passa a prender e fuzilar prostitutas, como meio de contenção de vícios; em caso de aceitação de conversão, essas mulheres passariam a trabalhar como enfermeiras ou assistentes sociais.

José continua a ser bombardeado por produtos, “compre tudo que não tiver utilidade nenhuma.”<sup>261</sup> Revela-se que o apelido do Herói, amigo de José e Átila, foi assim atribuído pois tinha sido fuzilado e sobrevivido, e as pessoas passaram a considerá-lo um mártir. Então, quando retornou, percebeu que não era herói algum, nem de nada, pois as coisas não mudaram, e sentiu que sua resistência ao golpe foi inútil e o seu pessoal todo tinha desaparecido. De homem criativo e engajado, se tornou violento e, em seus surtos, descarregava em qualquer pessoa suas dores.

Um agente da Polícia Política bate à porta de José, e diz para Rosa entregar cópias de documentos e das chaves, pois a qualquer momento eles estariam autorizados a entrar na casa, após bater e requerer um mandado. Em caso de perda do mandado, a punição era a reclusão por três meses. José e Rosa estavam felizes (mentira, os dois não se suportavam), passeavam e se amavam e juntos se sentiam alheios aos problemas externos.

O Governo anunciou a construção de uma base norte-americana na América Latíndia. Em um documentário, uma pessoa que roubou uma loja, na verdade que chegou após o roubo da loja e pegou algumas coisas, diz que tomou o que era seu, pois, após comprar um liquidificador e uma TV no crédito, perdeu o emprego e sem conseguir pagar, tomaram os objetos comprados, mas não devolveram os oito meses que já tinham sido pagos.

Toque de recolher a partir das onze, com isso multiplicam-se bares, casas de jogos e prostíbulos em residências comuns, onde as pessoas iam e tinham lugar para dormir até o fim do toque de recolher. Estas medidas foram decretadas após uma série de ataques e ameaças feitas pelos Comuns, liderados por Gê.

O arauto anunciou que, para a manutenção das forças armadas, haveria um aumento no valor da contribuição de cada cidadão de dois para dez dólares. O aumento do controle, repressão e vigilância. Rosa, uma costureira e um responsável por fiscalizar o cumprimento

---

<sup>261</sup> *Zero*, p. 162.

das medidas que regulam os tamanhos de saias são levados para o Recolhimento 145, pois a saia de Rosa media dois centímetros a menos do que era exigido por lei.

José assassina duas pessoas, sem razão aparente. Nosso personagem se afasta de Rosa, fica pouco em casa, sai durante a noite toda, mas não se lembra. O governo, em sua política radical de controle, passará a controlar o número de filhos dependendo das condições sociais, sob pena de prisão. Retomaram o desmonte do Boqueirão e a perseguição aos anormais que se espalharam pela cidade buscando esmolas. José passa a sentir que perdeu o controle (se é que um dia teve) de sua vida, principalmente após os assassinatos, desconfiado de tudo e de todos (dele mesmo também). Por toda cidade continuam a queima de livros ao som de hinos religiosos, em caso de prática de aborto condenação perpétua e médicos fuzilados. O carnaval será controlado pelo governo e pela igreja.

Rosa adoece, as vizinhas alardeadas avisam José, que não sabe o que fazer. 31 dias sem água em casa, cheiro de podridão e decomposição dos restos de comida do casal se alastraram pela residência. Bateram à porta, era a preta velha, com quem José se encontrava, aleatoriamente, por todo o romance. Ela diz que foi ELE, e José não faz a mínima ideia de quem é ELE. José abre a porta, Gê entra, dorme por dois dias. Ao primeiro contato, José fica impressionado com o olhar corajoso e firme de Gê. Ele pega as mãos de Rosa, diz que ela sofre de abulia, que deveria ir ao médico e ao psiquiatra. José, mesmo que incerto sobre como achar os Comuns ou se seria aceito, os procurou. Em uma manhã, um símbolo estava desenhado em sua porta, um desenho tendo na base um risco na horizontal com outros quatro que saíam dele (como a cabeça de um garfo).

José continua matando e procurando Gê, o governo intensifica a procura pelos comuns com crucificações em campos. Em um dos momentos em que José está à procura de Gê, ele é capturado e deixado sem comer e beber, sem lugar apropriado para as suas necessidades fisiológicas. José foi levado para outra sala, onde foi espancado e torturado por homens vestidos com o uniforme da INRI (Instituição Nacional de Repressão e Inquirição). Na verdade, José não sabia se eram agentes do estado ou pessoas de Gê desconfiadas de sua busca.



José e Gê se encontram em uma sala subterrânea construída pelos Comuns. Gê demonstra que sabe dos assassinatos e roubos realizados por José, e que, talvez, José fosse um deles. José pensa ter medo de ser um deles.

Então, Gê dizia: “Pois eu invejava os arrogantes, ao ver a prosperidade dos perversos. Para eles não há preocupações, o seu corpo é sadio e médio. Não partilham das canseiras dos mortais, nem são afligidos como os outros homens. Daí a soberba que os cinge como um colar, e a violência que os envolve como manto. Os olhos saltam-lhes da gordura: do coração brotam-lhes fantasias. Motejam e falam maliciosamente; da opressão falam com altivez. Contra os céus desandam a boca e sua língua percorre a terra. Por isso o seu povo se volta contra os ímpios; e sempre tranquilos aumentam suas riquezas. Com efeito, inutilmente conservei puro o coração e lavei as mãos na inocência. Pois de contínuo sou afligido a cada manhã castigado.”<sup>1</sup> [1 O livro dos Salmos, 73, 3 a 14.]

E José referindo-se a si mesmo, respondeu para Gê:

“Não lhe encontrareis no fundo nem rancor, nem azedume, nem despeito. Os maus só lhe inspiram tristeza e piedade. Só o mal é o que o inflama em ódio. Porque o ódio ao mal é amor do bem, e a ira contra o mal, entusiasmo divino.”<sup>2</sup> [2 *Oração dos moços*, Ruy Barbosa]

E Gê, também se referindo a si mesmo, neste monólogo a dois:

“Nest’alma, tantas vezes ferida e transpassada tantas vezes, nem de agressões, nem de infamações, nem de preterições, nem de ingratidões, nem de perseguições, nem de traições, nem de expatriações perdura o menor rasto, a menor ideia de revindita. Deus me é testemunha de que tudo tenho perdoado.”<sup>1</sup> [1 *Oração aos moços*, Ruy Barbosa]

Finalizou José, quase convencido:

“Não há nada mais trágico do que a fatalidade inexorável deste destino, cuja rapidez ainda lhe agrava a severidade.”<sup>2</sup> [2 *Idem*]<sup>262</sup>

Esse início de envolvimento entre José e Gê, mobilizado pela desconfiança de José com relação às intenções dos Comuns, continuará a mobilizar outras discussões. José fica de tocaia, de olho em um hotel onde homens do alto escalão do exército estão. José passa a viver com raiva, pura raiva contra tudo e todos. Rosa continua internada e doente. Sob pena de detenção, se torna obrigatório o uso de símbolos nacionalistas nos automóveis.

---

<sup>262</sup> Zero, p. 191-192.

José e Gê tinham marcado de se encontrar em um prédio, mas uma confusão se armava, pois um atirador solitário, Adamastor, estava atirando nos policiais. Gê e José conseguem se encontrar. A mesma discussão sobre a efetividade do agir solitário e raivoso de José, ou a importância da organização. Todas as pessoas que estavam próximas ao perímetro da praça, onde ficava o monumento em que Adamastor se protegia das ofensivas da polícia, foram retiradas. Um avião solta uma bomba onde Adamastor estava escondido. Descobre-se que o atirador só queria ter tido a chance de ser alguém na vida.

José e Gê continuam a conversar, em momentos diferentes, sobre como a vida se organiza quando se é um dos Comuns. Um homem, que estava assistindo a um filme nacional com a sua esposa, um filme sobre o faquir do início da narrativa, reconhece José na cena em que ele comia um sanduíche em provocação ao sujeito que tentava bater o recorde de dias sem comer. As imagens de José são divulgadas.

Uma ação em um banco dá errado e, por algum motivo, quem narra decide prorrogar a revelação das razões do erro, pois um dos companheiros de José (que agora age pelos Comuns) não agiu como combinado no assalto. Com a divulgação da imagem, José passa a fazer experiências. Ao lado de sua foto, em uma banca de jornal, José diz a um guarda que viu um cara que parecia com o que estava no cartaz. José não foi reconhecido. Em uma segunda experiência, José pergunta a um guarda onde ficava a rua Maria Antônia, pois precisava chegar lá para avisar um suposto amigo sobre a morte da mãe. A Radiopatrulha deu uma carona ao José e nenhum dos guardas no carro conseguiu identificá-lo. Em uma delegacia, alguém diz ter uma informação de que José e outros Comuns estariam em Vila Branca para descobrir o que aconteceu com o menino com música na barriga, suposto filho de Gê. O delegado desconfia da informação e da importância de José.

José desorientado, civis demonstram apoio ao acirramento da repressão devido aos atos dos Comuns, delegados, chefes de segurança nacional, homens encarregados de liderarem os setores de segurança, controle e repressão não sabem como agir, desconfiam de todos. José é anunciado, por quem narra, como um infra-herói: “Vocês repararam que até

agora José não levou um tiro, não se machucou. Não porque seja um super-herói. Ao contrário, é um infra-herói e passa despercebido, inatacado, desprezado.”<sup>263</sup>

Rosa quase morre, devido a uma hemorragia ocasionada por um aborto. A narrativa destaca a burocratização da responsabilidade pela violência generalizada e arbitrária, que se justifica pela consideração de um inimigo comum (Gê e os Comuns):

O chefe da Política informou

o chefe da Federal, e o chefe da federal informou

o chefe da Supersegurança, e o chefe da Supersegurança informou

o chefe do Conselho Repressivo Político do Terror e da Subversão Para a Manutenção Coesa da Ordem no País (CRPTSPMCOP) que, por sua vez informou

o chefe da Ordem Geral Nacional que, por sua vez, informou

o chefe das Milícias Repressivas que, por sua vez, informou

o Presidente do Governo que, por sua vez, informou

a quem de direito.

E então, quem de direito decidiu. E após decidir, consultou seu Conselho. Consultou, por consultar, porque de direito tinha ideias próprias, imutáveis, seguras, definitivas.

Ratificada a decisão, o Presidente do Governo foi informado e ordenou:

“Matem todas as crianças de Vila Branca, no domingo. Entre elas está o filho de Gê”.<sup>1</sup> [‘O que prova: a história se repete’]<sup>264</sup>

José, Rosa, Átila, El Matador e Malevil vão para a Vila. O desenrolar da procura pelo menino com música na barriga se realiza e temos acontecimentos desconexos, e a procura acaba não dando em nada. De um homem que se acha um cavalo, uma casa de prostitutas idosas, a busca pela família que cuidava do possível filho de Gê, o anúncio de que o governo autorizou o uso de guilhotina e forca, até a história de um personagem chamado Vampiro que os levaria até esta “família”, nada se organiza. Ao final da perambulação das personagens, a

---

<sup>263</sup> Zero, p. 220.

<sup>264</sup> Zero, p. 221.

milícia (Esquadrão) cerca a Vila, mata as crianças e descobre-se que quem havia denunciado o grupo era Malevil. José se perde em si mesmo.

Correndo, José tem os olhos amarelos e o gosto de sal na boca. Correndo ele percebe que as vielas e becos da Vila são seu corpo, assim como o viu projetado aquela tarde, na barraca do Homem. Vielas onde ele não consegue entrar, apesar de estar dentro, e não conseguir sair, apesar de querer. Ruelas, becos, vielas, atalhos que ele não consegue compreender. Um labirinto. Dentro, querendo sair. Como aquele dia em que entrou / na porta proibida / e se viu saindo. Porque esse, sou eu, José. Dois. Um, eu mesmo, saindo de mim. Outro, eu mesmo, entrando em mim. Um e outro coabitando. Um, recusando o outro. Divorciados. Camas separadas, mesmo quando vou, me encontro voltando. O que volta, quer impedir o que sai, de sair. O que sai, não quer que o que vai, entre. Eu queria me sentir um instante sem Um e o Outro. Vazio. Esse instante pode ser o de minha morte. Não que um e outro sejam opostos.<sup>265</sup> (249)

José é preso, torturado, porém não revela nada e também não é questionado. Rosa, a escolhida, desde o anel que seu pai fez com a pedra da senzala que cortou-lhe o pé. Ela é levada a um ritual de Ebó do capeta, organizado pela velha, espécie de exorcismo, tanto de Rosa quanto de uma outra participante. Rosa vê o pai e José, imagens que lhe mostram verdades, movimentos que a preenchem e a esvaziam. Até que Rosa, gota amarela engolida por uma semente, se prepara para germinar <sup>266</sup>.

Diante das denúncias de tortura e violência nas operações antiterroristas e anti-Comuns, o governo responde dizendo que não houve, desde o início do governo, torturas em celas. Mas havia salas especiais para isso, assim ninguém mentiu. Recomenda-se aos agentes da polícia que, com relação aos presos, pratiquem a violência em “fogo lento”.

José está livre, agora incorporado ao grupo de Gê. Gê não acredita que José está preparado, por isso o coloca em treinamento. Quem treinará José é Carlos Lopes (será aquele que, no início da narrativa, perde seu filho em uma odisséia burocrática?). José novamente dissolvido no ambiente, com raiva, revolta; os assassinatos e roubos que o levaram até ali ganham faces de algo inevitável e fora de controle. Em conversa com José, Carlos Lopes testemunha sobre um prisioneiro.

---

<sup>265</sup> Zero, p. 249.

<sup>266</sup> Zero, p. 252-258.

Ele estava na mesma cela, e me contava. Contava, só no começo. Depois, comeu um pedaço da língua. Ele me dizia: os choques doem no começo. Eles puxam os músculos do corpo inteiro. Depois, os músculos se acostumam. A gente, só tem que aguentar e não ficar louco, antes que o corpo se habitue. Eu admirava, o cara. Fosse eu, tava morto, enlouquecido, suicidado como aquele padre<sup>1</sup> [1 Há um engano em Carlos Lopes. O padre só tentou suicídio, não morreu.]. Eu nunca podia imaginar que um dia essas coisas acontecessem. Eu tenho esperança de pôr a mão num daqueles caras. O sujeito nunca me disse o nome. Tratavam ele por Crato. Era de lá, um nordestino mirrado, filhodaputa valente. Da peste. Tiravam ele da cela, à noite, ele voltava de manhã, sem dentes, ensanguentado. Não podia andar, tinha as solas dos pés em carne viva. Picada de agulhas. Não dava o serviço. Passava o dia na cela, apavorado com o que viria à noite. Cada dia, inventavam uma. Inventavam não. Aplicavam. Eram profissionais. Um dos interrogadores, o pior de todos, dizia: ‘Eu deixo meu estômago em casa, porque meu estômago não aguenta comunista e eu posso vomitar. De noite, beijo minha mulher e venho trabalhar. De manhã, quando volto, me lavo muito, lavo a boca, desinfeto, escovo os dentes. Porque falei com comunistas e minha boca ficou contaminada. Eu quero pôr nesse pau de arara todos os filhosdaputa de terrorista, cada subversivo, cada Comum que eu encontrar. Só assim posso olhar meus filhos, minha mulher, meus amigos. Só assim posso comungar no domingo’. Esse interrogador foi o que provocou o suicídio do padre. Aquele que abafaram. Depois saiu. A carta contrabandeada do padre saiu nos jornais estrangeiros. Um dia, levaram o sujeito para o pau de arara. ‘Dá o serviço: nomes, aparelhos, planos. Dá, que é a tua última chance’. O interrogador tinha as mãos postas, e suplicava. O Crato, quieto, nu, dependurado, os fios elétricos no saco. O saco, o pinto, a bunda, tudo dele era a carne viva. Passaram a navalha no corpo dele, fizeram cortes finos como fios de cabelo, o sangue brotou. Jogaram salmoura, depois água gelada. O interrogador chorava: ‘Pelo amor de Deus, eu tenho dó, você não tem direito’. Trouxeram para a sala, a mulher e os três filhos do sujeito. O mais novo tinha quatro meses. ‘Diz, nomes, aparelhos, planos’. Crato, quieto. Nem podia falar, não tinha língua. Tiraram a roupa da mulher dele. Comeram ela, ali. Seis caras marrudos. Enrabaram, gozaram na cara dela, bateram. ‘Diz, vai dizer, agora vai’. Crato não disse, ligaram todos os fios possíveis, na orelha, nariz, dentro da boca, dedos, enfiaram no canal da uretra. Estavam encapetados, gritavam, como quem goza na mulher. Pegaram o menino de quatro meses, deram um choque, o menino chorou. Deram outro, o menino morreu, pretinho. A mulher gritou, enlouqueceu naquela hora mesmo. ‘Nós matamos sua família e você não diz nada. É mesmo filhodaputa’. ‘Bateram nos outros filhos. Então, ligaram os fios. Eletrocutaram Crato. Nem que tivesse passado num fio de alta tensão. Quase desintegrou. Sumiram com a mulher, com os filhos, com tudo.’”

NÃO TREMA ASSIM, JOSÉ.

? QUANTO VOCÊ VAI SUPORTAR.

PORQUE AGORA NÃO SE BRINCA MAIS.<sup>267</sup>

José e Gê continuam dialogando sobre a vida na resistência, e sobre o poder. Gê diz que não quer poder, mas quer que Eles sintam o terror, o medo da resistência e, para isso, começariam uma grande escalada. Rosa reaparece, o Ebó do capeta, reescrito, se realiza em um ritual de canibalismo, Rosa é despedaçada e comida.

Átila é capturado. Personagem que somente acompanhou José, sem questionar e somente interessado em fazer algo, pois era desempregado, é capturado e torturado continuamente, até ser libertado em troca de um embaixador. O presidente exige que o Supremo Comandante das Forças Armadas limpe as celas das prisões, encontre presos políticos que poderiam contribuir assinando e confirmando as declarações do governo. As portas das prisões estariam, então, abertas para uma visita da ONU.

Gê, José e outros comuns estão em uma chácara, pintando caminhões roubados da mesma cor que os caminhões oficiais do exército. Planejavam alguma ação. Um garoto, que vivia nas redondezas do lugar, ficou curioso e queria observar o trabalho dos Comuns (a criança não sabia quem eram). Um dos homens pediu para que a criança se afastasse, coisa que o garoto não fez. Então o homem deu uns tapas na criança, a qual saiu correndo para chamar a mãe que, com isso, descobriu que algo estranho estava acontecendo, pois além dos caminhões sendo pintados, havia muitos homens armados. Dona Osvaldina, a mãe do garoto, contou o que tinha visto a um cabo chamado Omar, que denunciou e o local foi invadido pelo exército.

José é capturado. Outro que morre na trama é El Matador, que foi encontrado em meio ao asfalto seco. O que está descrito é que, provavelmente drogado ou bêbado, El Matador deitou para dormir sem perceber que no chão havia piche mole. Seu corpo foi encontrado no outro dia. José é levado em um helicóptero, ao que parece ser uma floresta.

Entrevista com o pai de José, que era considerado como morto. A única ligação de pai e filho é que ambos, como afirmado pelo pai, são putos com a vida. José é jogado pelo

---

<sup>267</sup> Zero, p. 269-270.

helicóptero em uma praia de Miami. Quem narra descreve uma espécie de retorno, algo como uma repetição da situação de opressão marcante na história da América-Latíndia.

Acabava naquele momento verdeamarelo um ciclo, o judaico, para se iniciar outro, o latíndio-americano. Passavam para nós as dores e o desespero do mundo. Nós, pior: subdesenvolvidos, subnutridos, miseráveis, doentes. Talvez dentro de mil anos curtidos, sejamos como eles, uma coisa difícil de destruir, e em mil anos sejamos substituídos por um novo ciclo. Enquanto isso, estendemos as mãos, latíndio-americanos, africanos, asiáticos. Não para chorar-gemer, mas compreender-organizar. Irmãos, sangue, pele-pele, negros – não negros, brancos, – não brancos, quem tiver uma pedra no intestino.<sup>268</sup>

José, sabe-se lá ao certo onde, estaria pensando no final que seus antigos companheiros poderiam ter tido e na incerteza de um futuro que mobilize a organização e a luta.

E então, inverter.

E reinverter.

Quem está certo estará errado.

Quem está errado estará certo.

Quem depois – estiver errado hoje-certo-incerto e quem estiver certo-errado.

Depois certo ou errado.

E a placa mais quente, a bola de fogo.

A terra fechada dentro e a bola disparada.<sup>269</sup>

## **b) Cisão e a inevitabilidade do movimento – *Não verás país nenhum*<sup>270</sup>**

Narrativa sobre a (im)possibilidade de existir, *Não verás país nenhum* nos entrega uma atmosfera claustrofóbica de impedimento, uma *Stimmung* de suspensão temporal em um Brasil desrealizado, ou seja, um projeto equivocados. Na convergência entre a tecnocracia, uma sociedade alheia às mudanças de poder, a intensificação de controle e vigilância – por civis e milícias –, a ordenação da existência através da restrição da liberdade de escolha, a

---

<sup>268</sup> Zero, p. 297.

<sup>269</sup> Zero, p. 300.

<sup>270</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*. [28. ed.]. - São Paulo : Global, 2019. Primeira edição de 1981. A partir de agora as notas serão referenciadas como “*País nenhum*”

maquinação dos hábitos, o colapso ambiental e a necropolítica, encontramos Souza e sua trajetória em busca da revolta.

Sendo um relato descritivo sobre o que estaria por vir, Souza é narrador, personagem e o mobilizador da atmosfera da obra. Neste sentido, pouco se ganha se tentarmos movimentar a narração em um sentido muito bem delimitado no que se refere a determinados presentes e passados de Brasília, ou mesmo buscarmos encerrar em uma narrativa ou descrição harmônica do contexto no qual a obra é publicada. É o que atesta Souza: “Atentem: não só meu tempo não existirá, como nem sequer vou nascer. Não nascendo, como poderia transcrescer esse relato? O problema, concreto e impenetrável, é: o relato está feito, entro em circulação. Se vocês conseguirem eliminar meu tempo, o que serão destes fatos?”<sup>271</sup>

Logo, mais do que descrever negativamente, distopicamente, o que poderia se desenrolar pós-70, Ignácio de Loyola Brandão suspende a própria historicidade diacronicamente orientada, nos lançando em possibilidades (ir)reais, intensificando o que se refrata do real – e esse real, na obra, ecoa em camadas profundas –, criando na recepção identificações e estranhamentos assombrosos com as experiências de Souza. Estas identificações, ou o próprio processo mimético operado pela obra, é menos temporal e mais profundo no que tange ao que nos formaria enquanto Brasil. Ou seja, quase uma condição de existência em meio ao mormaço, ao árido.

Mas o que se conta na narrativa? O relato de Souza se movimenta como uma “desdissolução” de sua existência diante e dentro das espacialidades recortadas pelo contexto político, social e existencial que é apresentado na obra. Desde seu passado, da inevitabilidade do tempo que se desdobrou de lá – a cooptação, a aposentadoria compulsória e seu casamento – até a potência do movimento para além do humano, o que se narra é a degradação através e a partir da impossibilidade do agir frente às transformações do contexto mais geral, apresentado pela obra, e frente as perturbações que tocam na vida de Souza.

Interessante realçar que, para além do descrito acima, pormenorizar os acontecimentos da narrativa sem ceder ao próprio movimento incerto que ela impõe é retirar da narração seus efeitos possíveis. A estória se inicia com a descrição do cotidiano de Souza e Adelaide, uma

---

<sup>271</sup> *País nenhum*, p. 330.



rotina mecânica e “imperturbável”, que é atravessada pelo universo no qual vivem a partir de um sonho de Adelaide, no qual crianças são colocadas em um navio onde suas cabeças explodem.

Mais do que isso, o que Souza nos conta é a dimensão, já apontada e agora demonstrada, da suspensão do tempo exegético da narrativa, na qual Adelaide demarca a passagem do tempo uma vez por ano, no dia 5 de janeiro. Esse tempo em suspensão, em função de haver poucas chances de transformação do contexto mais geral, acrescido ao exíguo espaço de atuação, intensificam a sensação de incerteza de que se vive.

O espaço: “Forma-se uma atmosfera pestilencial que uma bateria de ventiladores possantes procura inutilmente expulsar. Para longe dos limites dos oikoumenê, palavra que os sociólogos, ociosos recuperam da antiguidade, a fim de designar o espaço exíguo que vivemos. Vivemos?”<sup>272</sup>

O tempo: “Instantes despidos daquilo que faltava. Algo que necessitávamos e não íamos procurar. Ficávamos na expectativa de que acontecesse. Havia uma falta. Não somente dentro do tempo. Porém um vazio real, concreto. Lancinante. Em cada canto da casa se projetava a sua sombra. Compacta.”<sup>273</sup>

É na conjunção destas dimensões, dentro e fora do espaço doméstico de Souza e Adelaide, que a temporalidade da obra se desenrola. Esse quadro vai sendo montado e preenchido com os alimentos factícios, sem gosto e cheiro, com a constante repetição da rotina, a presença constante da vigilância e o controle quase total daquilo que se consome e do próprio ir e vir, através das fichas.

Se bem que não é fácil. Para cada homem em circulação, existe praticamente um Civiltar ao seu lado. Eles andam girando a cabeça para todos os lados e se assemelham a robôs. O treinamento intensivo desperta neles, compulsivo, o faro, o instinto. Não sei como, enxergam tudo. Verdade.<sup>274</sup>

A distensão da conformidade ocasionada por uma coceira. A percepção de Souza começa a se distender quando sente uma coceira, repentina e irresistível, na palma da mão. A

---

<sup>272</sup> *País nenhum*, p. 14.

<sup>273</sup> *País nenhum*, p. 17.

<sup>274</sup> *País nenhum*, p. 22.

caminho do trabalho, Souza passa pela Casa dos Vidros de Água, espécie de museu hidrográfico que guarda as águas de rios já secos, onde o personagem se refresca pela climatização do ambiente. Modo de permanecer lúcido, maneira de não esquecer o desconhecimento geral que se tem dos desdobramentos da Época da Grande Locupletação, forma de estabilizar a memória dos tempos de professor universitário de história, as censuras impostas pelo regime.

Ali, na Casa dos Vidros de Água, Souza é abordado por seu sobrinho, Dominginhos, um Militecno – ou Tecnocrata Avançado da Nova Geração – que está em ascensão dentro do Esquema (nome do atual regime) e que anuncia uma promoção para capitão do Novo Exército. Mas há a coceira: Souza percebe um afundamento na mão coçava. O anúncio do pensamento Absurdo. “Para mim, a realidade é este afundamento, sem dor, coceira. Inexplicável como tudo hoje em dia”<sup>275</sup>. Desnecessário ir ao médico, muita burocracia e propina a ser paga.

O trabalho inútil e o tempo morto, a presença dos carecas – pessoas brancas, avermelhadas pelo excesso de sol, sem pelo algum, sem unhas –, água de mijo reciclada para o consumo, a distribuição das regiões por zonas de trânsito restrito, o silenciamento forçado dos cientistas, a existência regida pelo controle. Tudo efeito da Grande Locupletação e dos que Se Locupletaram ou Homens dos Tempos Presentes. E a lembrança do ato irrealizado:

Dos anos setenta em diante, fomos conduzidos dentro de indefinições. Rodeados por coordenadas paradoxais. Sistemas duros, ares democráticos. Repressões justificadas e justificativas aceitas. Democracias em clima de ditadura. Regimes amorfos que não sabíamos avaliar.

Nunca nos ocorreu que era uma nova forma de sistema. Sem contornos definidos. O nosso erro foi procurar na própria história os moldes. Esquecidos de que os tempos e os homens tinham se modificado substancialmente. Como poderíamos chamar a essa nova fórmula? Sistemas dissimuladores?

Assemelham-se, porém não são. São, mas não se assemelham. Um jogo de esconde. Como se entrássemos num labirinto de espelhos e perdêssemos a imagem verdadeira. Ou todas as imagens à nossa volta dadas como

---

<sup>275</sup> *País nenhum*, p. 28.

verdadeiras. Aceitar todas, admitindo a multiplicidade, ou permanecer em busca da única?<sup>276</sup>

O afundamento que se torna um furo e deixa Adelaide atormentada, mas que desperta em Souza toda a sensação de uma vida perdida, ou do início de um radical desprendimento que se realiza em uma busca pela compreensão de algum sentido. Além disso, ele vive uma grande crise com sua esposa.

Que fraqueza, reconheço. Mas não sou forte. Sou apenas um homem comum que tenta viver seu dia a dia, quer ser feliz, realizar alguma coisa na vida. Mas, de repente, esse realizar não tem sentido. Porque não há para onde ir. Mas não posso me sentar e esperar a morte. [...] Minha indiferença serviu para torná-la, aos poucos, mulher amarga e desesperançada. Sem horizontes, nenhuma promessa de futuro. Agora, sem nenhum apoio. Ela tentou construir um lar dentro dessa casa. Jamais participei dele, me isolava, parece que não queria me comprometer, me assumir.

Para estar em disponibilidade, poder largar tudo a qualquer hora e fugir. Desde moço tenho essa necessidade. Estar pronto para partir. Não querer nunca o mesmo lugar, renovar-se incessantemente. Escapar de tudo, desprender-se, me atirar. Para longe, encontrar um lugar onde ninguém me encontrasse.

Não penso mais. Sei. Não há mais o longe, o perto. Não há fuga, nem refúgios, tudo foi devassado. Sinto em mim estranha nostalgia. Antiga, muito antiga. Não dos tempos em que meus bisavós furavam o sertão do Mato Grosso, ou do Paraná. Mais para trás. Muito mais. De tempos em que eu ainda não era.

O que faço com a disponibilidade? Sei apenas que, se não fosse o furo na mão e toda essa situação, eu jamais fugiria. Estaria ali, vendo televisão. Olhando Adelaide a costurar um tapete, a limpar o pó dos móveis, a embrulhar calendários, e reclamando dos carecas que batem pedindo comida, água.<sup>277</sup>

E a partir disso, pouco resta além da própria experiência absurda de um tempo presente, uma vida de concessões e cooptações e um mundo, um país, que inexistente para além do pior tipo de reconciliação com si mesmo. “Uma roda girando sem sair do lugar. Moto-

---

<sup>276</sup> *País nenhum*, p. 68.

<sup>277</sup> *País nenhum*, p. 87-89.

contínuo. Funcionaria a vida inteira, sem parar. A menos que alguém interrompesse. Se ninguém impede, as coisas continuam, eternizadas”<sup>278</sup>.

Como se pode perceber, a batalha que Souza instaura a partir e através de seu relato se relaciona (se confronta) com uma temporalidade mais profunda e rica em experiências, que não se restringe ao presente no qual ele existe, mas que ressoa passados, presentes e futuros (im)possíveis (relativamente improváveis à recepção). E é esse o caminho para essa espécie de desrealização pessoal diante de um tempo que se basta (ou bastaria) a si mesmo e dá (ou daria) o tom da constituição da própria temporalidade da narrativa.

Por aí perpassa a suspensão temporal, tensionando as experiências que formavam aquele Brasil que estaria em progresso. Sendo um relato de um tempo que já passou, pois somos nós que sabemos o que está por vir, a narrativa ganha tons de uma distopia de um futuro-presente (?), ou passado-futuro (?), ou futuro-passado(?), ou passado-presente(?), ou presente-futuramente-passado (?), os neologismos podem ser infinitos neste caso! Lembremos-nos: “Atentem: não só meu tempo não existirá, como nem sequer vou nascer. Não nascendo, como poderia transcrever esse relato? O problema, concreto e impenetrável, é: o relato está feito, entro em circulação. Se vocês conseguirem eliminar meu tempo, o que serão destes fatos?”

De toda forma, menos do que uma espécie de premonição, ou mesmo de radicalização de possibilidades “apocalípticas” distópicas do presente, é o próprio estado-de-espírito, ou melhor, a intensificação de determinadas tonalidades-afetivas que colocam a atmosfera da obra em movimento pela presença de determinados passados até então mais ou menos obscurecidos. Ou seja, algo como um relato do futuro de um passado ainda por realizar-se (?).

O encontro entre Souza e Tadeu Pereira, seu amigo e também ex-professor e militante, realça a culpa de Souza pela impossibilidade de um agir nos anos sessenta e setenta, os quais, na obra corresponde aos períodos anteriores aos Abertos Oitenta e à Grande Locupletação e à posterior instauração do Esquema. A diacronia que apresentamos é *instável* devido a outros períodos que os recortam como a Grande Esterilidade. O imprevisto encontro entre os amigos

---

<sup>278</sup> *País nenhum*, p. 103.

desperta felicidade e, ao mesmo tempo, angústia e ressentimento pelo desenrolar dos acontecimentos.

O buraco na mão, o encontro com Tadeu, o afastamento da casa, a presença do sobrinho e de três homens desconhecidos em sua casa e a ausência de Adelaide desestabilizam a sequência narrativa do relato de Souza. O sobrinho passaria a utilizar o apartamento como uma espécie de depósito para o desvio de produtos factícios, e os três homens ficariam ali por tempo indeterminado.

Sendo um relato, a narrativa não é organizada propriamente em capítulos, mas em divisões, como tópicos, nos quais os títulos descrevem brevemente algo que acontecerá na sequência. Após três dias fora e a presença de pessoas estranhas em sua casa, Souza reencontra Tadeu para uma viagem que fazem andando, pois eram proibidos veículos, para uma reserva em Sorocaba onde existiam animais – que eram dados como extintos –, se fazia pesquisa e havia verduras frescas; uma espécie de foco de resistência.

Ali, Souza encontra vestígios de mato e troncos de árvore, nenhum factício, todos naturais. Ao passar as mãos por um pedaço de madeira, lembra-se de seu avô, cortador de árvores, e se lembrou da admiração e da culpa que sentia quando o acompanhava no trabalho. Mas esses sentimentos eram, também, equilibrados pela consciência de que se tratava de trabalhadores buscando seu ganha-pão, e de que se instaurava uma luta entre eles e as árvores, o contrário do destroçamento operado pelas máquinas. “Homem contra a árvore era um sistema lento, dava à floresta chance de reposição”<sup>279</sup>

Lembrava-se, também, das falas e anotações de seu pai sobre um possível sistema que organizava a natureza, pois seu pai, no momento do relato, estava no Isolamento por ser surdo. O pai dizia:

Debaixo da terra é a treva, repousa o escuro profundo. Como antes da criação do mundo, dizia meu pai. Acima da terra é a luz. A árvore é a união desses dois mundos. Leva a luz ao vazio tenebroso. Leva para o fundo da terra o ar que ele necessita para se refazer e fornecer a vida.

Portanto, junto com a água, a árvore é o símbolo da criação. Nenhuma outra forma representa a vida tanto quanto ela. As raízes aspiram húmus. O tronco

---

<sup>279</sup> *País nenhum*, p. 142.

é o eixo. Os galhos são a expansão, o domínio da esfera terrestre. Folhas e flores solidárias à luz são forças imponderáveis.<sup>280</sup>

Souza e Tadeu encontraram na pequena reserva um homem à beira da morte que deixa a entender que a destruição ocorrida ali fora realizada por pessoas dos Acampamentos, pessoas que vivem fora das zonas de controle do Esquema. Com o homem já morto, decidem ir embora e Souza retorna ao apartamento onde estão os homens levados por seu sobrinho.

As dúvidas de Souza, sobre quem são aquelas pessoas em sua casa, se confundem com o estado em que a casa está, bagunçada, suja e esvaziada de substância. A vizinhança fica curiosa sobre aquelas novas presenças naquele apartamento e a ausência de Adelaide. Souza fica preocupado com uma das vizinhas que, para ele, era odiada por Adelaide, a qual, imaginava nosso narrador, não suportava ver o filho da vizinha, por ser uma pessoa com deficiência.

Neste momento, sabemos de outras demarcações temporais que vão mostrando, ao longo da narrativa, sua relevância para Souza e Adelaide, principalmente tendo em mente o sonho do início do romance.

Claro que tudo se passou antes da Grande Esterilidade, o movimento que resultou no Tempo das Crianças Exterminadas, dentro do qual vivemos até hoje. Meus pensamentos se atropelam. Se fosse contar essa história a alguém, não conseguiria ordená-la cronologicamente com exatidão.

Nem chego, às vezes, a saber quantos anos carrego. Também pode ser qualquer idade. O tempo agora é regido por duração própria, a contagem não mais por dias, semanas, meses e anos, e sim por etapas vencidas. As etapas têm significado e temporalidade relativas a cada um.<sup>281</sup>

A imagem da temporalidade exposta por Souza é reproduzida, como já escrito, pela forma que as “etapas”, e não capítulos, do romance organizam a narrativa. Os momentos da Grande Esterilidade e do Tempo das Crianças Exterminadas interferem na forma como Adelaide e Souza se relacionam e, principalmente, com aquilo que no início do romance era o sonho da esposa. Falando sobre esses momentos, Souza faz uma grande descrição sobre como ele e a esposa se afastaram, o que recortava o relacionamento do casal, e a espera de Adelaide por uma carta.

---

<sup>280</sup> *País nenhum*, p. 142.

<sup>281</sup> *País nenhum*, p. 152.

As deficiências com as quais as crianças já nasciam eram mais gerais, e remetem ao início da Grande Esterilidade. Descobriu-se que se tratava de Anomalias Ligadas à Ingestão de Alimentos Contaminados por Mercúrio. Silêncio total. Nem médicos, nem políticos, nem empresas alimentícias tocaram no assunto. Ninguém falou, fala ou falará. Segundo Souza, “Pura subversão”<sup>282</sup>.

Apesar das lembranças, o que Souza encontra é um terrível estranhamento com relação ao seu apartamento, um estrangeiro. Um espaço que se descobre, se (des)conhece, um lugar constituído mais pela sua ausência do que por sua participação na constituição de um lar.

Que vida? Esta memória nunca consultada que vai ser atirada ao lixo assim que eu morrer. Que sou nada na ordem das coisas. Papéis, fotos, contas, anotações. Que importância têm? Documentos do quê? De um homem comum. Ora, a história jamais se interessou pelo homem comum? E por que havia de?

Lembranças. Nem lembranças tais papéis reativavam, não me reencontro através deles. O que significa um recibo de uma chupeta? Sim, claro, significa que existiu uma criança. A questão é saber: havia uma criança nesta casa, ou compramos para dar de presente? Chupeta de presente? Ridículo.

Então houve uma criança, mas na minha cabeça os registros estão apagados. Prefiro não pensar. Por isso evito gavetas e armários. Esta casa. O escritório. Encerraram o meu mundo por longo tempo. Nada existia além destas paredes. E eu de olhos fechados. Abertos, inexplicavelmente, com o furo na mão.<sup>283</sup>

Souza desperta com a campainha. Ao abrir a porta, dois daqueles carecas despelados invadiram o apartamento, sedentos por água, que lhes foi negada pelos três homens que trabalhavam para o sobrinho. Souza se nega a rejeitar água, e, logo que pega um copo, os carecas despelados vão para cima dele, derrubam a água e passam a brigar pelo líquido jogado ao chão. Lambendo e sem forças para se levantarem, terminam exaustos.

Souza e os três estranhos colocam os dois no quarto de empregada, no fundo do apartamento, quando a campainha toca de novo. Souza desliga o fusível e a porta passa a ser esmurrada. Um dos três homens que residiam em seu apartamento deu dois tiros na direção da

---

<sup>282</sup> *País nenhum*, p. 156.

<sup>283</sup> *País nenhum*, p. 157.

porta, a mando de Dominginhos. Um dos possíveis invasores está morto. Decidem colocar seu corpo junto dos outros dois carecas sedentos por água.

A partir daí, Souza inicia uma espécie de montagem do que era Adelaide, do relacionamento dos dois. Ele se viu como um impedimento para ela realizar seus desejos ou, se realizava, seria escondido. Souza, apático demais para fomentar e incentivar os desejos de sua esposa, vive como um completo desconhecimento da própria companheira.

Quando a vizinha (aquela que Adelaide supostamente odiaria) bate a sua porta, questiona sobre os três homens que ali estão e o desaparecimento de Adelaide, Souza percebe que sua própria presença esvaziava sua parceira de existência. A vizinha diz que, ao contrário do que Souza imaginava, elas eram grandes amigas, que tomavam café com bolo todas as tardes.

A vizinha apareceu com um grupo de moradores que eram da comissão do prédio. Na revolta, devido aos questionamentos, Souza ferve água e atira em direção aos comissionários. A soma do desconhecimento sobre sua esposa e de seus efeitos sobre ela com o desconhecimento sobre os homens que ocupam sua casa faz com que Souza se sinta desorientado, mesmo diante do que, supostamente, parecia ser estável em sua vida.

Então, tem-se esse constante retorno de lembranças, das feridas e dos impedimentos que o próprio Souza era mobilizador. As memórias de Adelaide se intensificam. O baú, o intocado baú onde sua esposa guardava algo que ele mesmo desconhecia. Souza procura e não encontra. Em sua própria e, agora, desconhecida casa, não sabia onde estava o baú de sua esposa que ele mesmo havia guardado a seu pedido.

Procurando o baú de Adelaide, Souza pensa na possibilidade de encontrá-lo no quarto dos fundos, onde estariam os dois carecas sedentos e o corpo baleado. Ao abrir a porta encontra, além dos outros que já se esperava que estivessem ali, o corpo esfaqueado do barbeiro que trabalhava na rua do prédio onde vivia (um total de quatro mortos, pois os carecas morreram também). Ele se assusta e acredita que quem assassinou o barbeiro foram os três homens que trabalhavam para seu sobrinho.

Desde o início do romance, Souza é atacado por uma espécie de crise. Seu corpo se paralisa e ele vê uma figura amarronzada, uma mancha, dentro da qual outra, esverdeada, se



movimenta. Não adiantaria procurar um médico, a burocracia e o conflito com o Esquema atrapalhariam qualquer diagnóstico. Pensando nisso, Souza é tomado por um desespero e a vontade de sair daquela situação se intensifica.

A minha vontade agora era sair correndo, gritando, pulando. De horror desse homem esfaqueado, largado em minha casa. Ah, Adelaide, você fez bem em sumir, não aguentaria tais cenas. Nem fomos feitos para suportá-las, mas temos de carregá-las, enfrentá-las, são o cotidiano, feijão com arroz.

Há quantos anos penso assim: este é o meu cotidiano, tenho de vivê-lo o melhor possível, as coisas andam como andam. Imaginei, muito tempo atrás, que, se eu conseguisse estabelecer reformas dentro do grupo, seria possível uma revolução geral.

Cada um agindo no seu grupo. Então somaríamos tais reformas e teríamos uma modificação. Claro que haveria uma tendência geral, uma linha a seguir, que desse unidade a tais mudanças. Pensei, mas não fiz. Fiquei preocupado com a sobrevivência da minha família, a casa.

Lutei para pagar a casa, aceitei a troca pelo apartamento, briguei para arranjar emprego, aceitei o que me deram, apavorado pela perspectiva do não futuro. E foi exatamente ao não presente que cheguei. Olhando para trás, vejo que vivi dentro de um não passado. E a conclusão é simplesmente terrível.

Sim, porque um homem que atravessou um não passado e caiu dentro de um não presente, esse homem não existe. Que ideia mais engraçada e louca. Não existo. Aqui estou, posso me tocar, me pegar. Penso, reflito, concluo. Me vejo inteiro, mas não me reflito, não há imagem.

Então olha só que coisa mais maluca que me ocorre: porque consegui pensar, não existo, não sou. Não fui e não serei. E, no entanto, aqui estou. [...] <sup>284</sup>

Há, nesses momentos, uma intensificação da sensação de perda e de deslocamento no exercício da leitura, devido às oscilações entre os pensamentos e memórias de Souza e a desestabilização de um ordem da narrativa. Os movimentos de suspensão da sequência da narrativa não são bruscos mas, ao mesmo tempo, não são bem demarcados. Simplesmente atropelam uns aos outros, como em um movimento mnemônico no qual presente, passado e futuro existem em um mesmo plano. Não seria isso, então, um não-passado, um não-presente e um não-futuro deste relato que é, como exposto por quem narra, de um tempo que *ainda* é um não-acontecido?

Ao questionar seus “hóspedes” sobre o corpo do barbeiro, não há nenhuma resposta satisfatória, além de certa sátira e ironia por parte deles. Diante do nervosismo de Souza, um dos homens propõe uma ida ao terraço do prédio, que tem o acesso proibido desde que tenham se tornado propriedade do Estado para o uso de atiradores de elite. À medida que se aproximam do topo, Souza consegue escutar explosões que parecem ser comuns aos ouvidos de todos. Entre um barulho e outro, Souza pensa:

Considero um mistério essas faixas de silêncio. Como se fossem combinadas, longamente ensaiadas, articuladas por um plano preciso, milimétrico. Cessa tudo. Vozes, passos, gritos de orgasmos, berros, batidas, explosões, tosses, pigarros, música, raspados, choques, apitos murmúrios, gargalhadas.

Como se a própria vida humana tivesse deixado de existir. Cessasse. E flutuamos, soltos, do mesmo modo que os astronautas antigos, aqueles homens que na década de sessenta percorrem inutilmente o espaço. Semelhante aos dois que na Lua pisaram pó depositado por milênios.

Aqui, neste terraço, sinto a Lua, planeta a vagar, e eu, isolado da terra, do mundo, pronto para recomeçar. À minha frente o deserto, e daqui a pouco, do meio deste terra seca e calcinada que recobre o prédio, surgirão larvas, casulões, amebas, novas espécies, adaptadas ao sol, ao calor, à *secura*.<sup>285</sup>

E, diante do varal que existia no terraço:

Toquei na camisola, nem dava pra saber que era de seda, náilon, algodão. Roupa fossilizada, imaginei. Há quantos anos estaria aqui, exposta ao tempo? O pano era quebradiço, se diluía como areia, manchava os dedos. O passado nos legou peixes, pássaros, animais fossilizados.

Árvores petrificadas, também. Por meio delas foi possível estudar a história, reconstituir as épocas. Nós estamos legando ao futuro bens de consumo fossilizados. Roupas, carros, aparelhos eletrônicos, e milhares de outros produtos, úteis e inúteis, que marcam esta civilização.

Nossa história se resume nesse varal. Toda a inanidade desta época vai poder ser estudada com o que restar em terraços, terrenos, caves dos metrô, porões, apartamentos abandonados, supermercados em ruínas, templos vazios. Ah, se as lavadeiras antigas me vissem delirando.<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> *País nenhum*, p. 196.

<sup>286</sup> *País nenhum*, p. 198.

No terraço, debaixo de sol escaldante, Souza e o homem que o acompanhou iniciam uma conversa. O homem explica como foi parar em São Paulo e fala sobre alguns fenômenos no nordeste, de onde saiu. Destaca-se, na fala do homem, a presença dos bolsões de calor, áreas que devido a buracos na atmosfera queimavam as pessoas que passavam por eles. Esse fenômeno acompanhará Souza pelo restante da narrativa.

Após a conversa, Souza vai para o quarto se deitar e vê o baú de Adelaide na parte superior do armário. Cortado por lembranças nostálgicas de como se conheceram e como se perderam do tempo naquele apartamento, Souza decide não abrir o baú por medo ou respeito ao pacto silencioso com sua esposa, reservando um espaço à individualidade dela.

Foi rápido o movimento de percepção do despertencimento à casa, através das lembranças, até, sem querer, chamar a casa que construiu com a esposa - mesmo que em pensamento - de casa do sobrinho. O confuso esquema de Dominginhos continuava. Souza foi informado de que precisariam de mais espaço na casa e, por isso, ele deveria escolher o que poderia ser dispensado e o que ele gostaria de manter. Além disso, seu primo informou que mais quatro pessoas iriam para o apartamento. Souza começou a quebrar e a jogar as coisas pela janela, especialmente um conjunto de xícaras que o casal ganhara de presente no casamento.

Devido ao barulho, um vizinho idoso, que tocava piano, bateu à porta, questionando sobre a confusão e sobre a ausência de Adelaide. Nesse momento, assim como acontecera com a vizinha, Souza descobre que sua esposa tinha outra amizade e que ela não abrisse mão de tocar piano, pois ela ia até a casa deste velho tocar o instrumento.

O velho comenta sobre o talento de Adelaide, que para Souza sempre fora algo questionável. Interrogado pelo velho sobre aquelas presenças estranhas no apartamento, Souza diz que são amigos de seu sobrinho. Dominginhos faz uma proposta ao velho, de deixar que algumas outras pessoas se alojassem no apartamento dele. Tudo certo, desde que ninguém tocasse no piano e mantivessem o pijama do velho dobrado.

Dali para frente, uma grandiosa confusão se iniciaria. A situação era: esvaziar o apartamento e se livrar dos corpos sem que fossem pegos pelos Civiltares. Após o velho concordar com Dominginhos em emprestar o seu apartamento, desde que ninguém tocasse o

piano e que dobrassem seus pijamas, um helicóptero passa a rondar o prédio. O que, de início, parecia ser um sucesso para o esquema do sobrinho de Souza, se torna em uma possibilidade de tocaia, uma armação de inimigos de dentro do esquema contra Dominginhos.

Com isso, Dominginhos pede para Souza ir falar com os pilotos do helicóptero, para saber o que estava acontecendo. Souza diz para os pilotos que o sobrinho planejava matá-los, pois estavam desconfiados de que foram traídos por alguém, o que faz com que o helicóptero deixe o local. Assim, todos eles começam a encher um caminhão com as coisas do apartamento de Souza e com os corpos.

Souza ainda não havia sido informado sobre o que estava acontecendo, logo, não sabia da rede de influências e a dimensão do poder exercido pelo sobrinho na estrutura de poder do Esquema. Todavia, pouco adiantaria se soubesse. Neste momento, Souza relembra de um momento anterior à radicalização do Esquema, no período em que a fome era tão grande e generalizada que se faziam filas para conseguir feijão. A falta era tamanha que o pai de Adelaide, ignorando qualquer outra qualidade de Souza, colocou como espécie de condição para autorizar o casamento: conseguir algum feijão, principalmente burlando a fila. Souza e Adelaide conseguiram oito quilos de feijão respeitando a fila, o que foi tratado como atitude corajosa pelo pai de Adelaide, o qual morreu imaginando que Souza tivesse obtido contatos para burlar a fila.

Segundo Souza, naquele período, o Esquema, que já estava no poder, ainda se importava com as condições mínimas para a existência das pessoas. Após esse corte mnemônico, a desconfiança sobre uma possível emboscada contra Dominginhos se torna certeza, o que leva o sobrinho e seus comparsas a terminar de encher o caminhão e partir. Souza, durante toda a viagem, desconhecia o destino. Mas, próximo ao local, Souza fica sabendo que estão indo ao lixão.

O que o personagem vê ao chegar ao local é uma cena de degradação espetacular das pessoas que ali vivem: pessoas catando lixo, pessoas deformadas, cheiro de decomposição e doenças. Homens com olhos pendurados, buracos nos corpos feitos por desodorantes altamente tóxicos. Ao ver homens com olhos pendurados, Souza lembra de sua infância, das guerras entre gangues de bairros que se dissolviam quando estavam todos na escola, uma espécie de ética, um pacto silencioso que não precisava de acordos. Até que, em uma dessas

guerras, a polícia se envolveu e as crianças reagiram. Um policial deu um tiro, que quebrou um osso próximo aos olhos de uma criança e Souza viu que o globo ocular escorria pela cara da outra criança. Nada foi resolvido e as crianças foram impedidas pelos pais de se rebelar. O único arrependimento de Souza foi aceitar a resignação.

Então, retornando, Souza viu que quem recolhia as coisas que eram despejadas do caminhão as utilizava para manutenção do fogo em fogueiras. Souza percebeu um grupo de homens que brigavam pelo baú de Adelaide a ponto de a tampa se abrir. Souza percebeu que a vizinha, o velho pianista e o sobrinho, que em uma discussão disse que ele nunca havia se importado realmente com a esposa, estavam corretos. Roupas coloridas sem o recato das que ela usava diante de Souza. Ali se demarcava a distância de sua esposa, da vida construída, intensificando a sensação de uma vida resignada e, em certa medida, rompida, pouco revoltosa em suas dimensões relevantes.

De repente, o mundo acabou de se desequilibrar. O ritmo foi todo quebrado. As peças, com os dentes comidos, não se ajustaram. Necessário refazer tudo, reatar conversas não havidas, recuperar milhares de carinhos não feitos. A mulher que amei nunca existiu. Veio um vácuo.

Amei sim. Ao meu modo. Pode ter sido uma forma errada, no entanto era o meu jeito. De que adianta teorizar agora sobre as formas de amar? Dentro de mim só existe uma pergunta: ainda tenho tempo, ou o meu se esgotou? Quantas chances o homem tem na sua vida?<sup>287</sup>

E, então, um enunciado absurdista e melancólico:

Viver na dependência do se. Se tivesse sido, se tivesse procurado, se tivesse tentado. Existir confinado numa hipótese passada. Certa vez, li num jornal uma frase que me pareceu sem sentido: *a salvação sem amanhã*. Acho que agora penetrei, compreendi, o significado.<sup>288</sup>

Entre lembranças e lembranças, a dúvida de onde estava, a escalada no monte de lixo, Souza percebe que o sobrinho e seus acólitos, como Souza passou a chamá-los, descarregavam cinco corpos cobertos por lençóis bordados por Adelaide. Desespero, pois em sua lembrança eram quatro – os carecas sedentos e o barbeiro. Ao ser questionado, o sobrinho revela que o quinto corpo era do velho professor de piano, como desconfiava Souza.

---

<sup>287</sup> *País nenhum*, p. 253.

<sup>288</sup> *País nenhum*, p. 254.

A narrativa é cortada por uma notícia sobre os Campos de Descarregamento. Esses eram espaços baseados em uma experiência japonesa, para o alívio terapêutico de tensões, nos quais poderiam agredir, xingar, ou seja, violentar bonecos para alívio de tensões reprimidas. Haveria até salas privativas para atirar em bonecos e, além disso, em caso de esfaqueamento, bonecos que sangram.

Retomando a situação do lixão, um helicóptero, que procurava Dominginhos e seus conchavos, aparece e inicia um alvejamento, durante o qual um dos três acólitos é morto. Souza sente a paralisia, desta vez antes de perceber a mancha. O verde fixo e o marrom se movimentando. A imagem toma conta de Souza e se realiza em uma paisagem de vegetação, mas não importa, ainda é tudo muito inconstante e o personagem não consegue fixar a imagem.

Um dos homens de seu sobrinho tem a cabeça explodida. Souza, que observava o que acontecia, ficou sem entender a lógica do movimento que acompanhou a explosão da cabeça. A lembrança de por quês sem respostas. Quando tudo se acalma, Dominginhos justifica o assassinato do barbeiro explicando um possível envolvimento com roubo de água e a tentativa de se envolver com o capitão do Novo Exército para obter facilidades do Esquema. Já o velho professor de música foi morto sem nenhuma justificativa.

Ao fim do alvejamento, todos decidem retornar para a casa de Souza, que ainda permanece sem saber as razões daquilo tudo. Um dos acólitos se mostra preocupado com o amanhecer, com o aumento dos bolsões de calor e a solução do dito guarda-chuva de seda preta que, supostamente, impediria a combustão instantânea das pessoas.

Souza cai, ou é jogado do caminhão. Em outro momento, ele diz que foi um soco. De qualquer forma, ele se apresenta jogado e sozinho. Decide procurar fichas de circulação no bolso do homem que sempre ouvia rádio (um dos três acólitos de Dominginhos, o que teve a cabeça explodida). Não encontra as fichas de circulação, mas algum dinheiro e fichas telefônicas. Ao olhar em volta, percebe que, mesmo em meio ao calor, casais dançam de forma vagarosa ao som da música mundial. Quem anda, anda quase que parado, e tem a sensação de que o sol fica cada vez mais próximo.

Então, a música é interrompida por uma mensagem do Esquema sobre a gravidade da oscilação dos Índices de Otimismo, que já foram os melhores do mundo. Informa que será incrementado mais um tipo de imposto, este para o financiamento de uma campanha promocional para o aumento dos Índices de Otimismo, “Ou seja, trata-se de um empreendimento em seu próprio benefício, uma vez que o Pessimismo gera descontentamento, tristeza, depressão, compulsões maniáco-suicidas, derrotismo. Não queira se sentir um derrotado, colabore para o Otimismo coletivo.”<sup>289</sup>

Ao se lembrar de Tadeu, Souza considera fazer uma ligação para que o amigo fosse até ele. Calor e ar quente. O personagem descreve uma barragem que tem as comportas abertas, mas a água se evapora antes de alcançar as pessoas. Nesse momento, Souza observa uma mulher que gira sozinha ao redor do próprio eixo. Ela se mostra completamente indiferente a Souza, mas, ao ser questionada, diz que conhece Tadeu. Souza se sente atraído por ela, talvez o primeiro instante de desejo sincero de nosso personagem.

A narrativa é cortada por um anúncio, “A solução está nas marquises extensas. Aguardem”. Existe uma campanha de divulgação sobre elas e Souza se questiona se elas já estariam prontas. Souza entra em um bar, reflete sobre as transformações que envolveram a radicalização da segurança, a disponibilidade de crédito possibilitado pelo Esquema, o que deixa a entender que os financiamentos deram a base para a manutenção do regime. Pede o catálogo de telefone e um copo com água. Não tem ficha, mas, segundo o garçom e o dono do bar, uma boa conversa poderia resolver. Água reciclada, mijo tornado potável. Mesmo com resistência, Souza cede. Encontra dois Tadeus Pereiras no catálogo e tenta contatá-lo. Na segunda tentativa, consegue resposta. Quem atende diz que Tadeu não está, que se suicidou no dia anterior. A cunhada de Tadeu, ao telefone, diz que havia um envelope para Souza e, em seguida, a ligação cai.

Souza decide tomar um conhaque, mesmo com tanto calor. Diz que é para equilibrar a temperatura, estar quente por dentro e por fora. A moça que ele viu girando entra no bar, pede sanduíche e o dono do estabelecimento quer expulsá-la. Sem um motivo aparente, ou pelo desconhecimento de Souza que faz o relato, uma discussão se inicia. A dentadura do homem que quer expulsá-la ameaça cair enquanto ele fala. Souza e a moça começam a rir e nosso

---

<sup>289</sup> *País nenhum*, p. 276.

personagem sente uma espécie de serenidade que, segundo ele, não sentia há tempos. Uma briga se inicia, pancadaria mesmo. Souza e a moça conseguem sair mas, na surpresa de Souza por reagir e na da moça em ser defendida, tardam a perceber que estão rodeados por civiltares.

Os dois foram presos e colocados em um porta-malas de uma viatura. Apresentam-se “formalmente” e passam a conversar e a se conhecer melhor. O nome da moça é Elisa. Fazem amor. Souza redescobre o desejo no corpo, na fala e no cheiro da anárquica Elisa. Encontra o desamparo: “Há neste aprisionar um desamparo e, num relance, vejo que estamos os dois muito sós. E não existe nada que possa solucionar, uma vez que faz parte de nossa condição. O corpo humano dividido em cabeça, tronco, membros e solidão. Ela é física, parte integrante do corpo.”<sup>290</sup>

Devido à fome, Souza tem alucinações: vê Adelaide numa praia, ondas de conchas e mariscos intoxicados. Pede para Adelaide não comê-los, diz a ela que, de fato, as crianças morreram na praia (parte daquele sonho do início do romance), vê um carteiro, que entregaria notícias de uma possível criança que Souza e Adelaide tiveram. É Tadeu, a cavalo, no elevador, alto. Retorno da mancha, é marrom com gelatina verde. Vê caminhões com toras de madeira, o marrom são os caminhões. Vê seu avô observando tudo, com ódio, mas não tem certeza de ser ele.

Elisa bate em sua cara para despertar. Homens chegam, abrem o porta-malas, veem os dois pelados e recomendam um banho. Elisa implora que não, porém eles são levados por um corredor com celas, cujo cheiro é pior do que podridão e morte. Na parede está escrito “*Produza, o trabalho liberta*”. Separam os dois. Em uma cela sozinho, um sujeito desenrola uma mangueira e inicia o banho, jatos de água violentos na barriga de Souza que o faz defecar nas próprias pernas.

Nesse momento, a narrativa é recortada por fragmentos de pensamentos de Souza, como se ele só conseguisse perceber o que acontecia por breves momentos de lucidez, alucinações e desmaios. Souza desperta com um homem dizendo que irá transferi-lo, que sabe que ele é professor, pois seu chefe fora seu aluno. Após algumas voltas, Souza é

---

<sup>290</sup> *País nenhum*, p. 301.



simplesmente abandonado, sem muita explicação, em um lugar que ele não conhece e sem fichas.

Fato é que aquela situação de abandono, distensão e distanciamento de sua própria vida se realiza neste momento em que não há absolutamente nada em que Souza poderia se apegar.

Tenho de me assumir, o homem refletido na porta é uma possibilidade sempre presente em cada um de nós. Ela se realizou comigo. O meu problema é: por enquanto ainda mantenho um afastamento desse outro homem, posso me ver a distância, conviver razoavelmente com ele.

À medida que eu me incorporar a esse novo figurino, estarei quebrando o selo. Ele é desconhecido para mim, mas não vejo como recusá-lo. Porque o homem que o vidro reflete é o ponto inicial do conhecimento. É o princípio da mutação de alguém que se chamou Souza.

Recusá-lo significa interromper o processo de revelação. A existência desse outro é parte da descoberta. Qualquer mudança tem de começar necessariamente dentro do homem. Para depois atingir o todo. A modificação externa, a alteração da sociedade vem da transformação interior.

De modo que exista um equilíbrio harmônico entre forças internas e pressões externas. Caso contrário, o homem fica esmagado, flutuando na incompreensão, na inadaptação. Boiando num salva-vidas precário, lata de cerveja vazia em mar encapelado, ameaçada de afundar logo que a água penetrar.<sup>291</sup>

Então, Souza caminha, lembrando-se da fala de seu avô, de que, em caso de se perder deveria, deveria seguir em frente, sempre, evitando dar voltas. Estava na zona da Superquadra Climatizada, onde viviam os Funcionários Secretos. Um guarda o aborda, enquanto estava encostado em uma das paredes da Superquadra, refrescando-se, e em meio à conversa, Souza deixa escapar um segredo. O guarda, ao ser questionado por Souza, afirma que os Funcionários eram brancos, como maria-mole. Souza diz que indicaria um local em São Paulo onde se faziam as melhores, produzidas com leite materno (o segredo). O guarda se mostra desconfiado pois, desde a Grande Esterilização, era impossível gerar crianças.

Souza arruma alguma desculpa esdrúxula, mas sua fala é escutada através de um rádio pelo chefe do guarda, um Naturalmente Desconfiado. Souza, então, agride o guarda e

---

<sup>291</sup> *País nenhum*, p. 314-315.

consegue fazê-lo ficar inconsciente. Rouba fichas de circulação e bolachinhas pretas. Mais à frente, o personagem é abordado novamente, desta vez por um segurança. Souza se atrapalha e tem de dar uma bolachinha preta para poder prosseguir.

Ir em frente. Tanto faz. Voltar para trás. Faz menos ainda. Ficar parado. Zero é igual a zero. Quero andar, cair de cansaço no final da tarde, a fim de poder dormir em qualquer parte. Se eu sobreviver até a tarde. Manhã ainda, o chão queima, meus pés ardem, vão estourar de bolhas.<sup>292</sup>

Em meio a esse calor, Souza se sente fraco e escuta uma voz que sai de um cano dizendo para o cidadão ir andando. Os paralelepípedos amolecendo e Souza, ao olhar, vê uma espécie de mecanismo, pequeno, que se movimentava e era percebido por uma fresta aberta entre as pedras. Um moto-contínuo, ou melhor, uma caixinha na qual havia rodinhas se movimentando sozinhas. Souza se lembra de um parente, Sebastião Nogueira que, sem nenhum conhecimento de física, desenvolveu um aparelho com rodas que, ao menos se esperava, fosse capaz de se movimentar sem ser impulsionado por um elemento externo. Souza era criança, entendeu que somente ele e aquele parente tinham imaginação suficiente para tal coisa.

Essa energia autônoma, esse movimento que se desperta, essa espécie de energia incompreensível é um elemento relevante para Souza, quer quando se sentia pressionado por todos os lados a seguir uma vida formatada por escolhas predefinidas, quer neste momento de radical abertura ao vazio e ao desconhecimento do futuro e de seu presente. Para Souza, o estranho em Sebastião era a espera, uma paciência de uma vida inteira, a fé de que o aparelho ia se movimentar autonomamente.

Porque cheguei à conclusão, ainda nebulosa, de que o verdadeiro impulso inicial era o próprio Sebastião. O seu toque, a energia passando de seu corpo para o mecanismo. Uma transferência. Porque na verdade houve um só impulso inicial. A partir daí, um gerou o outro, sucessivamente.

Do mesmo modo que as rodinhas deste mecanismo maluco se impulsionam através de dentes comunicantes. Um se alimentando do outro, e o último realimentando o primeiro. Infelizmente eu era criança e Sebastião sonhador para sabermos que não passávamos também de um elo comunicante.<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> *País nenhum*, p. 323.

<sup>293</sup> *País nenhum*, p. 327-328.

Estavam avisando, naqueles canos dos quais saíam vozes, que era para todos se retirarem, pois abririam os respiradouros. Na verdade, estavam estragados; este tipo de mensagem era utilizada para dispersar manifestações. Os respiradouros ficavam nas calçadas e soltavam gases para acabar com as manifestações. Após a liberação, sobravam corpos que eram retirados por civiltares, operações chamadas de rescaldo.

Souza continua sua caminhada observando a mudança na arquitetura dos prédios e o que elas significavam, tendo em vista as transformações no que tange às necessidades da sociedade. Nesse momento, Souza revela que está fazendo um relato de um futuro incerto, uma mensagem que talvez não chegue a ninguém.

Temos de convir. Vocês são felizes conhecendo coisas que estão por vir. Nem todo mundo tem o privilégio. Não me perguntem: o que podemos fazer para evitar que tal época venha a existir? Se moverem um parafuso dentro da ordem das coisas, o que estou vivendo não acontecerá.

Atentem: não só meu tempo não existirá, como nem sequer vou nascer. Não nascendo, como poderia transcrever este relato? O problema, concreto e impenetrável, é: o relato está feito, entro em circulação. Se vocês conseguirem eliminar meu tempo, o que serão destes fatos?<sup>294</sup>

Souza se vê em meio a inúmeras pessoas, próximo a um posto de Civiltares. Uma “fila” de pessoas esperando os tais guarda-chuvas de seda preta.

Pelo meio daquela gente, meio sentada, meio de pé, circulavam vendedores de sanduíches, refrigerante mundial, balas, guloseimas. Como? Aqui não se precisa de fichas, permissões? Descubro que não tenho dinheiro, identidade, permissão, nada. Não existo, sou ninguém. Finalmente.<sup>295</sup>

Pessoas dançando, diversão em uma situação extremamente controversa. Isso dá esperança a Souza. Nosso personagem adormece e acorda com barulho de caminhões e oficiais organizando a situação. Paralisa de novo, a mancha era a imagem de seu avô tentando deter um caminhão carregado de madeira. O combate impossível, o velho entregou tudo de si, a vida. Gritos de Civiltares, as filas organizadas. Souza pensa, considera um delírio, nos judeus caminhando para os fornos crematórios.

---

<sup>294</sup> *País nenhum*, p. 330.

<sup>295</sup> *País nenhum*, p. 334.

Inicia-se uma entrevista para validar a viagem de Souza para as Marquises extensas, que supostamente resolveriam os problemas do calor. Segundo quem está entrevistando Souza, esse seria o maior plano social do país, o deslocamento de uns para as marquises e de outros para os Acampamentos Paupérrimos.

A entrevista continua, e o que se passa, na verdade, um psiquiatra tenta convencer Souza da normalidade da situação, para que, convencido da trivialidade da situação, ele possa viver em sociedade. Fizeram testes, provas, passaram filmes e etc. Souza foi para as Marquises.

Ao pensar nas divulgações feitas pela Intensa Propaganda Oficial (IPO) sobre as marquises, Souza se lembra dos períodos de grande falação, no qual tentavam reorganizar a sociedade a partir das falas convincentes e de bombardeamento de informações. No período em que vivia, Souza diz que todo mundo acreditava em tudo. No período de setenta, até os Abertos Oitenta (períodos anteriores ao presente do relato), Souza fala sobre um movimento para-oficial, milicianos que se perturbavam com uma sociedade mais livre e, por isso, apoiavam a repressão. Disfarçou-se de legalidade os atos dos milicianos e a falação, distorcida para justificar os atos para-militares, ganhava tons de esperanças, pois buscavam a vitória através da violência e/ou do cansaço gerado pelo bombardeio de propagandas sobre os inimigos comuns e/ou do sucesso da administração feita pelo Esquema.

A questão que se apresenta no pensamento do personagem, agora mais ou menos consciente dos movimentos que tornaram possível a instauração do Esquema é: tendo uma melhor percepção de tudo, o que fazer com essa compreensão? Tal pergunta vaporiza-se por toda a narração, principalmente nas lembranças sobre as condições que tornaram tal situação possível. As Marquises, em Souza, se tornam a realização de uma situação da espera que também o persegue, mas sem saber bem do que se tratava.

Nas Marquises, de um jeito ou de outro, as coisas se reproduziam: esquemas para favorecimentos e proibições emitidas por alto-falantes. Lugares próximos a bebedouros que ninguém sabia se realmente existiam, e os riscos de se aproximarem das beiradas das Marquises e serem queimados pelo calor que perpassava os bolsões. Souza percebe um arbusto fora da proteção das Marquises, sem nenhuma explicação de como uma planta

poderia surgir e crescer em tal ambiente. O personagem vê nisso uma espécie de vitória, liberdade.

Que engraçado. Me ocorreu que isso é a liberdade. A capacidade de ressurgir continuamente, sob novas formas, revigorado. O processo de se recompor, tombar e erguer nada mais é que tática, dissimulação. Um jeito de enganar a morte, derrotá-la. Que a morte é simples estágio superável.

Atinge individualmente, jamais o conjunto. A permanência do homem é a prova da derrota da morte. Reaparecer restaurada é a vitória desta planta. Sobreviver, sua vingança. Porque estamos num jogo que há batalhas ganhas e perdas. Jamais a guerra total, o fim, o extermínio.

Levo um susto quando percebo as distorções. Chegamos ao ponto de nos alegrarmos com uma liberdade que nasce do estéril, que vem do destruído. A menos que esteja aí nossa vitória, a permanente possibilidade de reconstrução. Nosso conceito de viver tem que ser modificado, para nos adaptarmos.

Para que nos ajustemos num estágio inferior, pouco acima da pré-história. Lutando por um não viver. Reduzidos não a viver, mas a um não morrer. A vida restrita a sua batalha diária. Cada ciclo encerrado ao pôr do sol, contendo a conotação de tempo perdido e tempo ganho à morte.

Lá estou eu, outra vez, fazendo dramas. Por que não inverter? Admitir que este mero viver nos levará a um novo sentido de vida, novamente humano. A nossa essência reconquistada, retomada. Para anular o ter, valorizando o ser. Demolir o tenho, logo existo. Ah, minhas utopias.

Por incrível que pareça, minha cabeça se abre. Não vejo mistério neste broto que nasce do estéril. Existe nele uma energia desconhecida que o homem vai pesquisar. Procurar saber se pode utilizá-la também. A natureza se regenerando e o homem copiando dela. *Xi, todo o processo de novo!*<sup>296</sup>

Aquilo com que Souza se defronta, a planta, é, então, a própria possibilidade na impossibilidade, mesmo que com o assombroso risco da repetição do mesmo (“Xi, todo o processo de novo!”). Como agir? Mais adiante seu sobrinho aparece, também nas Marquises, e oferecendo água. Antes disso, Souza reflete sobre as coisas no mundo real se darem ao nível da aparência, sem sentidos ocultos ou representações enigmáticas, e sobre a perda da confiança nessas percepções. Chega à conclusão de que sua vida é uma série de

---

<sup>296</sup> *País nenhum*, p. 352-353. [Grifos nossos]

renascimentos, sem que tenha ocorrido sua morte, momentos que se somam e se incorporam ao momento anterior, rejuvenesce, “um homem em permanente duplicata”<sup>297</sup>.

Ao beber a água, Souza se lembra do sonho de Adelaide, que já nem parece um sonho. As cabeças de criança explodindo, o navio afundando, a carta que daria notícias sobre as crianças que não chega. Souza confessa que amava Adelaide, que se sustentavam diante da realidade. Inventaram cartas de resposta, para não acatar a possibilidade de morte do possível filho (não se confirma a existência da criança).

Tudo era meio estranho, silencioso, passando pelo Grande Ciclo de Esterilidade, provocado por uma catástrofe nuclear. Pais e mães se reuniram, fizeram um plano. O navio se chamava *France* e levaria as crianças para algum lugar em que fosse possível crescer com alguma normalidade, do qual ninguém, nem crianças nem parentes sabia onde era. Afinal, o navio afundou ou chegou em algum lugar? O relato de Souza não nos diz, além do registro dos constantes sonhos de Adelaide.

Souza aceita a água, o sobrinho se aproxima e explica algumas coisas ao tio. Sua justificativa para os atos ocorridos anteriormente era a incansável busca por uma vida melhor, leia-se dinheiro. Dominginhos diz que, provavelmente, não ficará nas Marquises por muito tempo e que levaria o tio pelo valor certo. Souza se sente observado, vê que quem o observa também tem um furo na mão. Acena. De repente, Souza percebe, o furo na mão se fechou.

Souza se atormenta com a possibilidade de o furo nunca ter existido, a dúvida persiste, mas se lembra que o orifício era um dos motivos pelo qual Adelaide partiu. Ao se lembrar da esposa, Souza se vê arrependido de ter criado uma imagem da esposa passiva, anímica, que o abandonou na hora que precisava. Assume que, na verdade, ela deveria pensar em partir há tempos, e que, apesar das tentativas de conversa com Souza, nosso personagem ignorou os sinais. Assume, novamente, que a ama e que deseja que ela encontre o relato um dia, mesmo que seja através de nós.

O homem que o observava consegue se aproximar de Souza, enquanto este olhava o tal aparelhinho moto-contínuo. Souza pergunta ao homem se sabe o que significa o furo, sem resposta, mas o homem explica que aquele aparelho funciona com energia solar, a qual faz

---

<sup>297</sup> *País nenhum*, p. 361.

com que as rodinhas se movimentem, porém sem uma função específica. Ambos concordam que se encontram em uma situação ridícula. Souza percebe na voz desse homem uma força, uma firmeza, que o surpreende. O homem sugere que se organizem para pensar em algum modo de sair das Marquises, mesmo sabendo os riscos por desconhecerem onde estão e como escapar dos bolsões de calor.

Durante a noite, Souza escuta um barulho, pensa que é barulho de vento. Não acredita, mas existe um vento, mesmo que um vento parado. Souza acorda o homem com quem conversava antes; ele confirma que sente o vento e, também, cheiro de chuva. Souza se entrega, pois não importava mais se era apenas um delírio, precisava acreditar no que sentia.

Não dormi, fiquei alerta, elétrico à espera dessa chuva prometida. Era certeza que viria. Mais hora, menos hora. Viria. Pode ser que estivesse ainda longe, mas caminhava em nossa direção. Com a atmosfera rarefeita, os sons e os cheiros chegam mais rápido, são espantosamente velozes.

Como a luz das estrelas. Quando ela nos atinge, brilhava há muito tempo, às vezes há milhares de anos. Pode ser que este cheiro molhado venha de um ponto tão remoto que vai demorar muito a chegar. Aposto tudo que é chuva. Alguém sabe se está chovendo por aí?<sup>298</sup>

**E PUR SI MUOVE**

**“Entretanto move-se”**

**[a terra]**

**Galileu**

### **C) Fragmento e Cisão**

As duas distopias de Ignácio de Loyola Brandão nos lançam a dois Brasis que, de forma geral, existem sob o signo da irrealização, construídos a partir e através da radicalização de estruturas de poder sustentadas por mecanismos de controle, vigilância e repressão incorporadas ao cotidiano. Entregar-se a ambas as narrativas é ser mergulhado em simultaneidades mais ou menos caóticas, pedaços de vida que existem em si mesmos (o ambiente externo é excessivamente hostil), sem o direito ao conhecimento certo, se é que existem, de suas razões e fins.

---

<sup>298</sup> *País nenhum*, p. 381.

Nos intensos e velozes movimentos que vêm à superfície, paradoxalmente nos vemos imersos em uma temporalidade fechada, que é circunscrita pela imposição da violência como mediadora das partilhas afetivas do político e do social. Tempo vazio e fechado, espaços semelhantes a um labirinto que ressalta a desorientação dos caminhos, os quais parecem sempre os mesmos, e que só permite alguma tranquilidade quando se aceita o desespero de não haver rotas de fuga... entretanto, há algum movimento.

O melancólico oxímoro existencial se desvela: uma busca aprisionada. O que envolve essa percepção está ligado aos tons que elegemos, que nos confrontaram, no contato com essas obras, *fragmento* e *cisão*. Em *Zero*, a constante mobilização de fragmentos dispersos no tempo e no espaço, que apontam para a ordem na desordem regida pela violência enquanto *topoi* da experiência no tempo, intensifica, de um lado, a absurdidade que se apresenta nos relacionamentos que se constituem na narrativa, e, de outro, a dúvida sobre a naturalização de certas formas de se estar-no-mundo que, em alguma medida, reproduz dimensões dessa violenta desordem.

Em *Não Verás País Nenhum*, encontramos uma busca impossível que se coloca na/pela cisão com relação às experiências e expectativas. Impossível, pois, de início, há uma tentativa de reconciliação com relação à resignação nos momentos em que o Esquema começava a se implantar e, ao fim, a percepção de que, mesmo com os impedimentos à agência mais imediata, há “forças” que atuam de formas menos óbvias, como o pequeno arbusto que insiste em nascer ou o vento que se sente tocar. Mesmo que tímida, ainda haveria alguma esperança.

De toda forma, as personagens dos romances perpassam temporalidades marcadas pela fragmentação e pela tentativa ou percepção de uma cisão das experiências e expectativas. A desrealização do tempo e do espaço, tanto das próprias personagens quanto do universo exegético das narrativas, se dá na percepção de uma nostalgia de algo também irrealizado, mas que ainda guardava alguma potência protensiva possível.

Fato é que, apesar do desenrolar inevitável de um tempo do “progresso”, as personagens principais das obras ainda buscam algo, mesmo que incertos e pessimistas. Ainda que não possamos dizer muito sobre um encontro com possibilidades abertas e de uma reconfiguração da temporalidade, ao fazerem movimentos introspectivos e se perceberem



duplos (ambiguidades) de si mesmos, as personagens colocam em questão, por um lado, a ordem das coisas e/ou, por outro, se defrontam com a dificuldade de se deslocarem através dos circuitos afetivos de seus universos.

Nesse sentido, a disritmia melancólica nas obras de Loyola Brandão se intensifica nos deslocamentos das narrativas por entre essas confusas temporalidades em sua superfície. Há, com isso, uma conformidade mais geral de um modo de agir diante do absurdo, entretanto e contiguamente, a confusão melancólica se coloca como tentativa de (re)formulação de experiências e expectativas. Tanto José quanto Souza, personagens aos quais demos maior enfoque, se movimentam para dentro e para fora desse quadro mais geral. Sendo assim, ao realçarmos a fragmentação e a cisão das experiências e dos horizontes como tons fundamentais que as narrativas incorporam, intensificam e entregam, estamos tocando na dimensão absurda da existência que a melancolia coloca em primeiro plano, em que a ruptura com algum sentido exige das personagens ou um salto reconciliatório ou o se entregar à confusão.

Entendemos que a atmosfera (*Stimmung*) das obras, mobilizadas na dissimetria entre conformidade e confusão, realça um condicionamento autoritário, em que os dados que orientam o agir estariam mais ou menos “pré-determinados” pela forma com que se reproduzem e se generalizam as afecções que medeiam os relacionamentos, tanto nas esferas de poder quanto entre as personagens. O que queremos dizer com isso é que os tons que entendemos ser centrais nas obras são conduzidos pela privação violenta de horizontes, sendo isso reproduzido nas esferas mais pragmáticas da vida das personagens.

É nessa percepção que acomete as personagens, na insensatez da organização mais geral do universo construído nas obras e, também, em suas escolhas e enfrentamentos mais pessoais, que a *necessidade* e *exigência* de algum movimento dentro da confusão melancólica se instaura. O desacordo, a dissimetria entre tempo externo e interno, se dá, com isso, na compreensão de que a ruptura com o mundo, ou com os sentidos que se percebe incoerentes, é um enfrentamento “espelhar” (o face-a-face), ou seja, um encarar o que emerge na duração entre o que se observa e o olhar devolvido pelas ruínas com que se confronta.

Não à toa o enfrentamento violento no qual as narrativas nos lançam, utilizando-se da ironia, da sátira e mesmo de um humor trágico que instaura a disritmia melancólica, é

realçado, parafraseando Jackie Pigeaud, no terrível drama interior diante da desordem externa na qual se esperava alguma ordem orientadora do agir. O próprio recurso às onomatopéias, principalmente em *Zero*, na tentativa de captar mais elementos do caos que se refrata do “real”, destaca a busca (im)possível de sentidos em qualquer “pedaço” de experiência que se encontra.

Poder-se-ia considerar, com isso, que seria a violência, e não a melancolia, a atmosfera (*Stimmung*) que é mobilizada na obra. Mas, na verdade, o violentar se constitui enquanto uma afecção que intensifica a relação melancólica com o tempo. Nesse sentido, o deslocamento e a mobilização, ou a impossibilidade de organização de horizontes e experiências, ainda que fraturados, fragmentados e irrealizados por impedimentos diversos, se dão através de fragmentos de tempos futuros já passados, como o relato de um tempo futuro ainda não ocorrido para quem lê, como afirma Souza em *Não Verás País Nenhum*, e uma história que aconteceu daqui a muitos anos (o passado de um futuro que ainda não se conhece), em *Zero*. Assim, os presentes, tanto da obra quanto da recepção, se tornam, no ato de leitura, espaços de confronto com as tensões apresentadas.

Com isso, a ausência de futuros possíveis, ou mesmo a estreiteza da possibilidade de futuro, não esvaziam completamente a possibilidade de horizontes. Na verdade, ao mobilizarem tal tipo de fissura, na simultaneidade de fragmentos, e a inevitável cisão existencial, o que essas narrativas trazem a campo é o enfrentamento, no presente, de questões urgentes, de caráter ético e político em meio às ambiguidades, contradições e paradoxos que envolvem o próprio agir em um contexto de complexa orientação para o agir protensivo, temporalmente orientado para o futuro. Desse modo, o realce e, com isso, o aprofundamento de questões, tanto mais “concretas” quanto “imaginadas” sobre o contexto da publicação das obras, que envolvem a constituição de horizontes e experiências refratadas pelas narrativas, instiga uma imersão no que, em um primeiro momento, se apresenta como impossibilidade mas se (re)configura como o único caminho possível. Entretanto, move-se!

### **“EXISTIR, APESAR DE...”: UMA POSTURA MELANCÓLICA**

Nossa proposta de descrição, acompanhamento e análise de atmosferas específicas, contiguamente ao aprofundamento das formas de tematização das *Stimmungen* para a abordagem histórica, foi construída a partir da consideração de especificidades da literatura

tematizada. Nesse sentido, os “anos 1970” foram confrontados, assim como nós, em dimensões nas quais os contextos político, cultural, social e artístico do Brasil no período se tocam através das mutações estéticas que realçamos na primeira parte deste trabalho.

Logo, o movimento inicial de leitura de determinadas perspectivas sobre a literatura realista brasileira do período se configura enquanto uma aproximação, digamos assim, das experiências e expectativas que perpassam a composição e recepção das obras. Como escreve Tânia Pellegrini, o recurso ao realismo na literatura brasileira dos anos 1970 não pode ser tematizado somente a partir do conteúdo narrado e, por isso, como tentativa de constituição reconciliatória de certa identidade, pois, as narrativas são constituídas a partir dos negativos de fotografias que poderiam afirmar tal reconciliação, de retratos dispersos...

O retrato em negativo revela, contra a vontade oficial, o lado escuro, apagado, oculto, que é na sua própria essência uma mancha indelével sobre a face do país em “franco desenvolvimento”. A integridade da foto perde-se na substituição da luz pela sombra, pois os contornos se esbatem, as linhas se esfumam e os traços tornam-se assustadoramente irreconhecíveis.<sup>299</sup>

É nesse jogo de realce das sombras, no tensionamento da ideia de um país em ordem (e progresso) que a “realidade” referenciada é refratada e sua imitação ganha profundidade nas ambiguidades, contradições e paradoxos que movimentam narrativas e personagens, intensificando o próprio processo mimético. Portanto, a acentuação de tons que destacam fraturas identitárias, experiências frustradas e expectativas irrealizadas carregam dimensões afetivas constituintes das formas de se relacionar com a temporalidade no período.

Com isso, dão início às nossas inquietações, como sublinhado por Pellegrini, os traços, ou, da forma que lemos, os destreços que se apresentam nas narrativas como assustadoramente irreconhecíveis (mais por serem silenciados do que por serem desconhecidos). Os seus efeitos de presença se dão nessa surpresa, partindo-se da mobilização de tonalidades menos óbvias no horizonte de semelhanças. Não se pode dizer que os dramas pessoais, as estruturas repressivas, as desigualdades sociais, os preconceitos e seus desdobramentos nas narrativas seriam imperceptíveis no “real”. Entretanto, é na constituição das narrativas a partir dos contornos das sombras que a reelaboração ficcional do “real” (re)cria confusos efeitos de sentidos.

---

<sup>299</sup> PELLEGRINI, 1996, p. 20-21.

O que queremos dizer é que a composição da “realidade” pelo “ficcional” nessas narrativas recria a distância (a mimesis do passado, como escreve Ludmer) entre representação e recepção; não estabiliza nem efeitos de sentido nem de presença, pois movimentam-se entre semelhanças e diferenças (movimento de desidentificação constante nas imagens apresentadas) do imaginário sobre/da experiência histórica. É por isso que, mesmo sendo intencionalmente alegórica, as narrativas não apresentam uma reorganização das paisagens que apresentam, pois tocam onde a possibilidade de estabilização de sentidos é precária (sombrias) e nos parece que sua tentativa é menos se encerrar na denúncia que buscar alguma travessia pelos absurdos que se confronta.

Todo esse complexo movimento de reelaborações constantes do espaço do literário, as ambivalências que fazem com que Josefina Ludmer considere o fim do ciclo da autonomia literária, já indicam a instabilidade de apreensão das experiências que se acumulavam simultaneamente e, com e por isso, a problemática percepção de sentidos estáveis para a constituição de horizontes mais sólidos. Nesse sentido, pode-se mesmo dizer que as tonalidades que constituem a atmosfera (*Stimmungen*) melancólica são presentes, também, nas reformulações que visam a compreensão da temporalidade em 70.

Nossa leitura sobre os anos 1970, com isso, esbarrou no momento aberrante e carregado de anacronia que nos trouxe por este caminho no encontro com um esvaziamento radical de sentidos para horizontes mais sólidos, o que inaugurou uma confusão temporal que se desdobrou através de comunicabilidades que dizem sobre formas de relacionamento com o tempo, tanto do que nos confrontou com os anos 70 quanto no que se refere às possibilidades analíticas. Ainda assim, percebemos que havia mais dimensões mobilizadas nesses horizontes e experiências fraturadas, cindidas e áridas, movimentos que, se não encontram saídas, intensificam o aprofundamento nos próprios impedimentos tendo em vista a constituição de algum horizonte<sup>300</sup>.

Mas, considerando o que escrevemos, qual a relevância dos movimentos citados acima para a reflexão e o confronto com a *Stimmung* melancólica? A própria forma com que o

---

<sup>300</sup> Interessante notar que na diversidade de trabalhos, objetos e análises políticas, artísticas e culturais da conjuntura de 1970, encontramos estes tons com maior ou menor realce em que, mesmo diante de um quadro extremamente desfavorável, há mobilização criativa de busca por reformulação das formas de existências e de modos de apreensão e experimentação daquele “real” em diferentes esferas. Ver: CRUZ, 1999; FAVARETTO, 2019; JARDIM, 2017; VIEIRA, 2007.

“espectro imaginativo”, como escreve Marshall Berman, é deslocado através de um trabalho com o “real” pelo “fictício”, e vice-versa, nos direciona a questões que envolvem experiências e expectativas que constituem a temporalidade de 1970. De uma forma ou de outra, entendemos que há uma força de deslocamento, de caráter destrutivo, em meio às experiências e expectativas tão dramáticas para o ato criativo.

Nesse sentido, uma espécie de frustração acompanha nossa leitura diante do quadro apresentado. No caso, a frustração se dá pelas afecções que acompanham a constituição da atmosfera (*Stimmung*) melancólica, com maior destaque para horizontes constituídos através de impossibilidades e de tons pessimistas. Contudo, como insistimos em realçar ao longo da dissertação, essas dimensões “negativas” são próprias da melancolia e, também, das experiências narradas nas obras apresentadas.

Nossa tentativa, com isso, foi compreender, no movimento de confronto afetivo com a atmosfera (*Stimmung*) melancólica, a afetividade que nos abre a uma forma específica de se relacionar com o tempo, que é mobilizada nas narrativas através do realce de estranhamentos nas semelhanças com o contexto do qual as obras surgem. Nos movimentos em que as *Stimmungen* nos colocam é que entendemos ser possível a percepção de (re)configurações de modos de se ler passados e presentes. Sendo assim, esse constante estar-em-contra com formas de estar-no-mundo que se manifesta na imediatez de passados-tornados-presentes que nos fez inferir que em 1970 no Brasil, apesar das restrições ao devir, a produção literária que trabalhamos atua criticamente na busca por alternativas de compreensão e aprofundamento nas/das complexidades com as quais se defrontavam.

Se, como escrevemos, as narrativas nos colocaram diante de tons que intervinham na constituição dos horizontes, das expectativas e, também, das partilhas afetivas do período, ou que ali se intensificaram, destacamos que, em nossa leitura, estas questões se configuraram como uma questão de temporalidade. O contato com essas publicações despertou nuances de sentido e de presença que, mais do que propriamente efeitos, entregavam índices afetivos de orientação temporal partilhadas, com maior ou menor intensidade, em nosso presente e em nossa busca pela elaboração de horizontes.

De outra forma, o que possibilita um passado-tornado-presente só acontece ao corpo, pois, de forma geral, atravessa, retrospectivamente, o futuro (nosso presente) daquele passado

(anos 1970). Há, portanto, uma tecitura mais complexa nas tensões entre efeitos de sentido e efeitos de presença que nos acontecem no confronto com essas afetividades que nos parecem, em alguma medida e intensidade, compor os ritmos e tons de nosso agir protensivo, tendo em vista as possibilidades de futuro lançadas ao horizontes (a contemporaneidade do não-contemporâneo).

Pode-se, com isso, entender esse movimento como um contato com rastos que, ao mesmo tempo que não demarcam uma continuidade diacrônica, também não esvaziam de sentido nossa percepção de uma atividade em sincrônica anacronia. Metaforicamente, tons que ainda não se decompueram no/do tempo. Somente assim, considerando-se este afã de forma contraintuitiva, podemos tentar esta leitura que propomos sem esquecer que somos o futuro daquele passado, o que significa dizer que somos a realização das expectativas daquele tempo. Mesmo assim, não nos interessa a afirmação de um continuum, destacar causas e consequências de difícil apreensão, mas sim o sussurro que nos diz sobre um futuro – nosso presente – irrealizado, tendo em vista o que se esperava.

Como o toque, “ser tocado, como que de dentro”, em sua violência ou suavidade, nem sempre a compreensão se dispõe, mas sei que aquilo que toca está acontecendo na duração que coloca as afetividades em cinesia e reformula a noção de distância pela quentura, pelo prazer, desprazer ou tédio. O passado que assim chega até nós, eis a grande questão que nos envolveu, diz menos sobre ele ou sobre o presente onde se-faz-presente, mas sobre essa confusa duração, nesse intervalo que rearticula formas de leitura de passados, e de experiências e expectativas no presente.

Essa é a comunicabilidade, a negociação, o desafio mimético que a leitura voltada às atmosferas (*Stimmungen*) impõe, como campo aberto de afecções que (des)orientam e (re)articulam o agir. A “novidade” desses movimentos nos anos 1970 não é, em um primeiro momento, propriamente novidade. O mesmo podendo ser dito sobre a melancolia como postura crítica aos riscos do tempo vazio do progresso ou mesmo à urgência de ação diante da absurdidade da existência. Mas uma coisa não pode ser deixada de lado, que é a reorganização da forma com a qual se busca as possibilidades de orientação protensiva, de perceber as dificuldades e o drama de organizar o agir diante de um quadro desfavorável mas, ainda sim, arriscar o enfrentamento radical contra essas experiências.

A desordem melancólica, o enfrentamento que se instaura diante do espelho que expõe uma identidade irreconhecida e desprovida de possibilidades de outra realização, lança o horizonte às experiências e às expectativas ao espaço pragmático do mundo-da-vida, enquanto busca por alguma resolução de urgências que não podem estar restritas ao tempo vindouro, mas sim, ao tempo presente enquanto campo de conflitos. Entendemos ser esse o compromisso acentuado pelas obras que abordamos e, também, o que intensificou as mutações estéticas próprias à literatura realista brasileira de 1970. Diante da impossibilidade de saída, do problemático deslocamento de um horizonte catastrófico e de dimensões já desgastadas de vitalidade *pele* tempo vazio do progresso, do qual poucas promessas ainda se sustentam, se destacam o caráter destrutivo da postura e atividade melancólica destas literaturas, apontando para a busca por caminhos de alguma compreensão através dos destroços que se encontra.

De um futuro imaginado (as distopias de Brandão), ecoam catástrofes políticas e ambientais, sejam elas radicais ou disfarçadas de “bem-estar social”. Do passado (na simultaneidade de experiências que se desvelam e cobram resoluções urgentes, como nas narrativas de Torres), mais-que-fantasmagorias assombrosas de ausências-mais-que-presentes. Talvez, não seja simplesmente uma dilatação do presente que podemos identificar, mas o atestar da reivindicação do futuro por resoluções de experiências passadas permanentes que, conseqüentemente, interferem na (re)elaboração de horizontes de possibilidades outras.

A tarefa sisífica e melancólica de carregar o próprio fardo é aberta ao presente enquanto urgência ética, enunciada no Brasil por sua literatura realista de 1970. Trata-se, finalmente, de não realizar o “salto” para a conciliação enquanto movimento eucrônico, mas sim, felizes como imaginamos ser Sísifo, executar o pecado de negar o deus vazio do progresso, considerando-se seus êxitos mas sem negar a responsabilidade de seus vencedores pelos absurdos passados, presentes e futuros. Resta-nos o pecado do avesso!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTÔNIO, João. Corpo-a-corpo com a vida. In: ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

ARRIGUCCI JR., D.; VOGT, C.; AGUIAR, F.; WISNIK, L. T.; LAFETÁ, J. L. Jornal, Realismo, Alegoria (Romance brasileiro recente). *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 1, p. 11-50, 2012. DOI: 10.20396/remate.v1i0.8636424. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636424>. Acesso em: 11 nov. 2020.

AUERBACH, Erich; SPERBER, Suzi Frankl. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva EDUSP 1971.

BARRETO, Lima. *O cemitério dos vivos: [memórias]*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional São Paulo: Planeta do Brasil [2009].

BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas*. Edição e tradução de João Barreto. – 1. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2013. – (Coleção Filô/Benjamin; 4); p. 97.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1986

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 9. ed. São Paulo: Global 1984.

\_\_\_\_\_. *Não verás país nenhum*. [28. ed.]. - São Paulo : Global, 2019.

BREIDENBACH, Birgit. *Stimmung and modernity: the aesthetic philosophy of mood in Dostoevsky, Beckett and Bernhard*. PhD thesis, University of Warwick. (2017). Disponível em: <http://wrap.warwick.ac.uk/95560/>

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo* / Albert Camus; tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. – 11º ed. – Rio de Janeiro: Record, 2014.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8 (1970). Disponível em <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638>.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 199.

\_\_\_\_\_. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 13.

CHAGAS, Pedro Dolabela. *“1970”: arte e pensamento* / Pedro Dolabela Chagas. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

CIORAN, Emil. Melancolia. In: CIORAN, Emil. *Nos cumes do desespero*. / Emil Cioran. Tradução do romeno por Fernando Kablin. Apresentação de José Thomaz Brum. – São Paulo: Hedra, 2011. p. 43.

COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. / Rildo Cosson. – Brasília : Editora Universidade de Brasília : São Paulo : Imprensa Oficial do Estado, 2001.



CRUZ, Denise Rollemberg. *Exílio: entre raízes e radares* / Denise Rollemberg Cruz. – Rio de Janeiro: Record, 1999

DERRIDA, Jacques, and F. C. T. Moore. White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy. *New Literary History*, vol. 6, no. 1, 1974.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca* / Lucy Dias. – São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2003

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo : história da arte e anacronismo das imagens* / Georges Didi-Huberman ; tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015.

FAVARETTO, Celso. *Contracultura, entre a curtição e o experimental* / Celso Favaretto. – São Paulo : N-1 edições, 2019.

FRITZSCHE, Peter. *Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History*. By Peter Fritzsche (Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2004. pp. 268.)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Filosofia é, na verdade, saudade (Heimweh). In: *O trágico, o sublime e a melancolia* / Organização Verlaine Freitas, Rachel Costa, Debora Pazzeto – Volume 1. – Belo Horizonte, MG : Relicário Edições, 2016. p. 235.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura* / Elio Gaspari, Heloisa Buarque de Hollanda, Zuenir Ventura. - Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. 1. Cascatas de modernidade In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 9.

\_\_\_\_\_. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. / Hans Ulrich Gumbrecht; tradução de Luciano Trigo. - Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. A paixão pelo inominável: história e dimensão estética na obra de Luiz Costa Lima. / In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro. *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999a. p. 139.

\_\_\_\_\_. *Atmosfera, ambiência, Stimmung : sobre um potencial oculto da literatura* / Hans Ulrich Gumbrecht ; tradução Ana Isabel Soares – 1. Ed. – Rio de Janeiro : Contraponto : Editora PUC Rio, 2014.

\_\_\_\_\_. *Depois de 1945: latência como origem do presente* / Hans Ulrich Gumbrecht; Tradução Ana Isabel Soares. – 1. Ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2014a.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem : CPC, vanguarda e desbunde : 1960-1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980;

JARDIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura* / Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão : a atualidade das depressões* / Maria Rita Kehl. – São Paulo : Boitempo, 2009.

KLEIN, K. S. Fabricação do presente em Juan Rodolfo Wilcock. *Landa*, v. 1 nº 2, p. 57-70, 2013.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art.* KRAUS REPRINT. Nendeln/Liechtenstein, 1979.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “Horizonte de expectativas”: duas categorias históricas. In: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado : contribuição à semântica dos tempos históricos* / Reinhart Koselleck ; tradução do original alemão Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira ; revisão da tradução César Benjamin.- Rio de Janeiro : Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2006. p. 305.

\_\_\_\_\_. A temporalização da utopia. In: KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo : estudos sobre a história* / Reinhart Koselleck ; tradução Markus Hediger. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2014. p. 121.

KRISTEVA *Estrangeiros para nós mesmos* / Julia Kristeva; tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. – Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. *Sol negro: depressão e melancolia* / Julia Kristeva; tradução de Carlota Gomes. – Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras.* Rio de Janeiro: Edições Graal 1980.

\_\_\_\_\_. O cão pop e a alegoria cobradora. In: LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria* / Luiz Costa Lima. - Rio de Janeiro: F. Alves, 1981. p. 144.

\_\_\_\_\_. *O controle do imaginário : razão e imaginação nos tempos modernos* / 2.ed. Luiz Costa Lima – Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1989.

\_\_\_\_\_. *Melancolia: Literatura.* / Luiz Costa Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. Tradução de Flavia Cera. *Sopro 20. Panfleto político-cultural.* Desterro, janeiro de 2010. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>>. Acesso em: 12/nov/2020.

NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade.* [Rio de Janeiro]: Aeroplano, SENAC RIO, 2005;

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70.*/ Tânia Pellegrini – São Carlos, SP : EDUFScar – Mercado de Letras, 1996;

\_\_\_\_\_. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea* / Tânia Pellegrini. – Campinas, SP : Mercado de Letras; São Paulo : Fapesp, 1999;

\_\_\_\_\_. *Realismo e realidade na literatura : um modo de ver o Brasil* / Tânia Pellegrini. – 1. Ed. –São Paulo : Alameda, 2018.

PIGEAUD, Jackie. *Metáfora e melancolia: ensaios médico-filosóficos.* Rio de Janeiro: PUC Rio/Contraponto, 2009.

RUNIA, Eelco. Presence. *History and Theory* 45 (February 2006), 1-29. Wesleyan University 2006 ISSN: 0018-2656.

RANGEL, Marcelo de Mello. Rehistoricização da história, melancolia e ódio. In: BENTIVOGLIO, Júlio.; CARVALHO, Augusto de. (Orgs.) *Walter Benjamin: testemunho e melancolia* / Júlio Bentivoglio, Augusto de Carvalho (organizadores). Serra: Editora Milfontes, 2019. p. 99.

\_\_\_\_\_. Melancolia e história em Walter Benjamin. In.: *Ensaaios Filosóficos, Volume XIV–Dezembro/2016*, disponível em [http://www.ensaaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo14/11\\_RANGEL\\_Ensaios\\_Filosoficos\\_Volume\\_XIV.pdf](http://www.ensaaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo14/11_RANGEL_Ensaios_Filosoficos_Volume_XIV.pdf) ;

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In.: *Texto/contexto I*. 5.ed. Anatol Rosenfeld. São Paulo: Perspectiva 1996. p. 75.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. – 2ª ed. – Rio de Janeiro, Rocco, 2000. p. 9.

\_\_\_\_\_. Intensidades Discursivas. In.: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2004. p. 45.

SCHWAB, Gabriele. “Criando irrealidades”: a mimesis como produção da diferença. In.: Hans Ulrich Gumbrecht; João Cezar de Castro Rocha (Orgs.). *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 115.

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Brasília: INL 1978;

\_\_\_\_\_. *Protesto e o novo romance brasileiro*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2000.

SONTAG, Susan. Sob o signo de saturno. In: SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Porto Alegre: L&PM c1980.

\_\_\_\_\_. A estética do silêncio; “Pensar contra si próprio”: reflexões sobre Cioran. In: SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos* / Susan Sontag; tradução João Roberto Martins Filho. - São Paulo : Companhia das Letras, 2015. p. 10; p. 94.

\_\_\_\_\_. Contra a interpretação; Sobre o estilo. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação : e outros ensaios* / Susan Sontag; tradução Denise Bottmann – 1ª ed. - São Paulo : Companhia das Letras, 2020. p. 15; p. 30.

SOARES, Luiz Eduardo. *O Brasil e seu duplo* : Luiz Eduardo Soares. São Paulo: Todavia, 1ª ed., 2019.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza* – 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? : uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

\_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos* / Flora Süssekind. – Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1985.

TORRES, Antônio. *Essa terra*. 9. ed. São Paulo: Ática 1991;

\_\_\_\_\_. *Os homens dos pés redondos*. CÍRCULO DO LIVRO S.A.

\_\_\_\_\_. *Um cão uivando para a lua* / Antônio Torres. – 3º ed. – São Paulo : Ática, 1982.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970* / Beatriz Moraes Vieira. – 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2007.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou* / Zuenir Ventura. - Rio de Janeiro : Objetiva, 2013.

WHITE, Hayden. 12. O momento absurdista na teoria literária contemporânea. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. – (Ensaios de Cultura; vol. 6); p. 285.

ZIZEK, Slavoj. Melancholy and the Act. *Critical Inquiry* Vol. 26, No. 4 (Summer, 2000). The University of Chicago Press. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/448987>.