

U F S M

Tese de Doutorado

**A LITERATURA CONTRA O AUTORITARISMO: A DESORDEM
SOCIAL COMO PRINCÍPIO DA FRAGMENTAÇÃO NA FICÇÃO
BRASILEIRA PÓS-64**

Lizandro Carlos Calegari

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2008

**A LITERATURA CONTRA O AUTORITARISMO: A DESORDEM
SOCIAL COMO PRINCÍPIO DA FRAGMENTAÇÃO NA FICÇÃO
BRASILEIRA PÓS-64**

por

Lizandro Carlos Calegari

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de
Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM – RS), como requisito parcial para a obtenção do título e do grau de
Doutor em Letras.

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2008

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Curso de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Tese de Doutorado

**A LITERATURA CONTRA O AUTORITARISMO: A DESORDEM
SOCIAL COMO PRINCÍPIO DA FRAGMENTAÇÃO NA FICÇÃO
BRASILEIRA PÓS-64**

elaborada por

Lizandro Carlos Calegari

como requisito parcial para a obtenção do grau de

Doutor em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach – UFSM
(Orientadora/Presidente)

Prof. Dr. Jaime Ginzburg – USP
(1.º argüidor)

Profa. Dra. Gilda Neves da Silva Bittencourt – UFRGS
(2.ª argüidora)

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva – UFRGS
(3.ª argüidora)

Profa. Dra. Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva – UFSM
(4.ª argüidora)

Santa Maria, 28 de janeiro de 2008

Sabe o que é ficção? É quase a mesma coisa que realidade. É uma realidade sem visões falsas. É isso que atrapalha. A ficção parece absurda porque é a realidade despojada de todas as mentiras. Portanto, todas as verdades são ficções e todas as realidades são mentirosas. Daí, tira-se uma conclusão ou várias. Depende do gosto.

(**Bolero**, Victor Giudice)

Aos meus pais, que, embora não tenham me ditado uma única frase contida neste trabalho, me ensinaram, através do exemplo, o verdadeiro sentido das palavras amor, respeito, ética e humildade...

AGRADECIMENTOS

O processo de elaboração desta tese contou com oportunas e criteriosas contribuições. Registra-se, aqui, um sincero agradecimento àqueles que compartilharam esse percurso:

À Profa. Dra. Rosani Úrsula Ketzner Umbach, pelo estímulo constante, pela atenção, pelo apoio nos momentos difíceis, pela paciência, pelo jeito sempre humano de tratar as pessoas e por ter acreditado nessa proposta de trabalho;

Ao Prof. Dr. Jaime Ginzburg, por ter me iniciado nesta trajetória, por ter me acompanhado nos estudos, por ter confiado em meu potencial e, principalmente, por sempre ter acreditado que me esforçaria ao máximo para obter os melhores resultados no desenvolvimento de um estudo sério;

Ao Prof. Dr. David William Foster, que, mesmo do outro lado do hemisfério, nos Estados Unidos, contribuiu para a pesquisa, mandando material, dando sugestões e melhorando o ânimo;

Ao Prof. Dr. Flávio Wolf Aguiar e à Profa. Dra. Gilda Neves Bittencourt, pela leitura e observações atentas do trabalho e pelas sugestões no exame de qualificação;

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Jr., pela atenção e pelo material enviado pelo correio, importante para a pesquisa;

À Profa. Dra. Edilene Gasparini Fernandes, pela gentileza em enviar a sua dissertação de mestrado sobre Antonio Callado, o que abriu novos caminhos para se pensar a obra do autor;

À Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva e à Profa. Dra. Vera Lúcia Lenz Vianna, pelas conversas e pelo estímulo. À Profa. Dra. Cláudia Perrone e ao Prof. Dr. Vitor Biasoli, pela leitura do trabalho;

Aos participantes do Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo, pelas contribuições constantes. Um agradecimento especial ao colega João Luís Pereira Ourique, pela amizade, incentivo constante, interesse e sugestões;

À coordenação, aos professores e aos funcionários do Programa de Pós-graduação em Letras da UFSM, pela atenção, pelos ensinamentos e profissionalismo manifestados;

Aos autênticos e fraternos amigos que acompanharam de perto esta jornada, em particular, a Márcio José Coutinho, Kátia Luisa Seckler, Vitor Hugo Chaves Costa, Saulo Felin, Elvadir Guimarães, David Sanmartin, Cosme Pegoraro, Joel Kleinpaul, Diamar Ruoso, Máisa Borin, Raquel Lima da Costa, Vanderlene Rolim e Fabiane Raquel Canton;

Aos demais amigos que, embora não estivessem por perto, torceram pela concretização deste trabalho. Um agradecimento especial a Ana Paula e a Luana Teixeira Porto;

Aos meus irmãos e irmãs, pela ajuda, incentivo e reconhecimento. Um agradecimento especial à Elenir, por sempre ter estado por perto. A meus primos e tios de Porto Alegre;

Ao CNPq, pelos recursos financeiros viabilizados, indispensáveis para a realização da pesquisa.

SUMÁRIO

RESUMO	10
ABSTRACT	11
RESUMEN	12
INTRODUÇÃO	13
1 A PROPÓSITO DA FRAGMENTAÇÃO: APONTAMENTOS EM TORNO DA TEORIA DO ROMANCE	20
1.1 Pressupostos iniciais: Hegel, Lukács e Goldmann	20
1.2 Desdobramentos: Bakhtin, Kristeva e Barthes	31
1.3 O romance moderno e a forma da escrita como resistência	41
2 PRINCÍPIOS E FUNÇÕES DA FRAGMENTAÇÃO: O OLHAR FRANKFURTIANO	53
2.1 A desordem social no Brasil pós-64	53
2.2 A fragmentação enquanto resposta a um processo histórico autoritário	61
2.3 A representação em tempos sombrios: a questão da mímese na modernidade.	70
2.4 Forma como resistência: fragmentação e humanização	79
3 DESORDEM E FRAGMENTAÇÃO EM IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, IVAN ÂNGELO, ANTONIO CALLADO E RENATO POMPEU	89
3.1 A situação de desenvolvimento do romance no Brasil	89

3.1.1	O romance brasileiro: do romantismo ao modernismo	89
3.1.2	O romance brasileiro na contemporaneidade	98
3.2	Sujeito, carnavalização e fragmentação em Zero , de Ignácio de Loyola Brandão	109
3.2.1	A questão do sujeito em Zero : descentramento e aniquilação	109
3.2.2	A carnavalização na narrativa de Ignácio de Loyola: a perturbação da ordem social	125
3.2.3	A estética fragmentária em Zero : subversão e crítica social	141
3.3	Desordem social, polifonia e fragmentação em A festa , de Ivan Ângelo	156
3.3.1	Retratos do Brasil: a propósito de A festa	156
3.3.2	Dialogismo e polifonia em A festa	171
3.3.3	A fragmentação no romance de Ivan Ângelo	188
3.4	Sociedade autoritária, comicidade e fragmentação em Reflexos do baile , de Antonio Callado	202
3.4.1	A sociedade em Reflexos do baile : história e histórias	202
3.4.2	O paródico, o satírico e o cômico no romance de Callado	217
3.4.3	A fragmentação em Reflexos do baile : descontinuidades e enlaces ...	232
3.5	Memória, melancolia e fragmentação em Quatro-olhos , de Renato Pompeu ..	246
3.5.1	O apagamento da história como estratégia de controle social: uma leitura de Quatro-olhos	246
3.5.2	Elementos melancólicos na ficção de Renato Pompeu: desconforto e crítica social	261
3.5.3	Uma leitura de fragmentos: as ruínas da história em Quatro-olhos	276
	CONSIDERAÇÕES FINAIS – ZERO, A FESTA, REFLEXOS DO BAILE, QUATRO-OLHOS: FRAGMENTOS DE UMA ÉPOCA	291
	BIBLIOGRAFIA	302

RESUMO

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

A LITERATURA CONTRA O AUTORITARISMO: A DESORDEM SOCIAL COMO PRINCÍPIO DA FRAGMENTAÇÃO NA FICÇÃO BRASILEIRA PÓS-64

Autor: Lizandro Carlos Calegari

Orientadora: Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Local e data da defesa: Santa Maria, RS, 28 de janeiro de 2008

O propósito da presente pesquisa é refletir acerca da fragmentação nas diferentes obras produzidas no curso do período ditatorial brasileiro (1964-1985): **Zero**, de Ignácio de Loyola Brandão; **A festa**, de Ivan Ângelo; **Reflexos do baile**, de Antonio Callado; e **Quatro-olhos**, de Renato Pompeu. O primeiro romance foi concluído em 1969 e editado em 1975, os outros três foram publicados em 1976. O objetivo geral do trabalho consiste em demonstrar que a fragmentação formal está, de diferentes formas, vinculada à desordem social do referido momento histórico. Aliás, essa desordem no plano sócio-histórico – considerada, aqui, de uma perspectiva ampla – dialoga com um fundo alicerçado por uma prática e/ou por uma ideologia autoritária. Assim, dentre os diversos aspectos de estudo, é dada ênfase às teorias do romance bem como a pontos teóricos e temáticos que estão em comunhão com o aludido problema da pesquisa. Nesse sentido, no livro de Brandão, são analisados tópicos como a constituição do sujeito e a carnavalização literária; em Ivan Ângelo, as discussões estão por conta das marcas do autoritarismo na sociedade brasileira e da polifonia do texto; em Callado, ponderam-se as marcas históricas bem como elementos satíricos, paródicos e cômicos no texto do autor; em Pompeu, privilegia-se a questão do apagamento e do esquecimento bem como a da melancolia. A matéria em questão é importante porque, no momento atual, estão se concretizando os pesadelos formulados nos anos 30 e 40 acerca da desumanização. Para dar conta dos referidos assuntos, busca-se respaldo em referenciais sobre as teorias do romance, da História Social e da Sociologia da Literatura, tendo em vista autores consagrados pela Escola de Frankfurt. Além disso, levam-se em conta elementos de Teoria Literária a partir da Literatura Comparada, agregando, para tanto, perspectivas interdisciplinares com outras áreas do conhecimento.

ABSTRACT

Doctoral Dissertation
 Postgraduate Program in Letters
 Universidade Federal de Santa Maria

LITERATURE AGAINST AUTHORITARIANISM: SOCIAL DISORDER AS A PRINCIPLE OF FRAGMENTATION IN POST-64 BRAZILIAN FICTION

Author: Lizandro Carlos Calegari

Director: Rosani Úrsula Ketzner Umbach

Place and Date of Defense: Santa Maria, RS, Brazil; January 28th, 2008

A reflection on the fragmentation in various works produced during the period of the 1964-85 dictatorship in Brazil is the purpose of this dissertation: **Zero**, by Ignácio de Loyola Brandão; **A festa**, by Ivan Ângelo; **Reflexos do baile**, by Antonio Callado and **Quatro-olhos**, by Renato Pompeu. The first novel was completed in 1969 and published in 1975; the other three were published in 1976. The overall goal consists of demonstrating that formal fragmentation is, in varying ways, tied to the social disorder of the historical moment in question. Moreover, this disorder on the sociohistorical plane – considered here from a broad perspective – exists in a dialogue with a background based on an authoritarian practice and/or an authoritarian ideology. Thus, among the diverse aspects studied, emphasis is given to theories of the novel, as well as to theoretical and thematic points that related to the problem identified by the investigation. In this sense, in Brandão's book, there is an analysis of topics like the constitution of the subject and literary carnivalization. In Ivan Ângelo, discussion turns on the markers of authoritarianism in Brazilian society and the polyphony of the text. In Callado, there is an in-depth consideration of historical markers, as well as satirical, parodic and comic elements. Pompeu's text is privileged in terms of abulia and memory loss, along with melancholy. The subject at hand is important because, at the present moment, there is a realization of the nightmares formulated in the 30s and 40s regarding dehumanization. In order to deal adequately with these matters, support has been sought in references on theories of the novel, social history and the sociology of literature, bearing in mind authors prominent in the Frankfurt School. Additionally, elements drawn from literary theory, beginning with comparative literature, have been taken into account, along with interdisciplinary perspectives drawn from other areas of knowledge.

RESUMEN

Tesis doctoral

Programa de Posgrado en Letras
Universidade Federal de Santa Maria

LA LITERATURA CONTRA EL AUTORITARISMO: EL DESORDEN SOCIAL COMO PRINCIPIO DE LA FRAGMENTACIÓN EN LA NARRATIVA BRASILEÑA POS-64

Autor: Lizandro Carlos Calegari

Directora: Rosani Úrsula Ketzner Umbach

Lugar y fecha de defensa: Santa Maria, RS, Brasil, 28 de enero de 2008

Esta investigación pretende ser una reflexión sobre la fragmentación en las diferentes obras durante el período de la dictadura brasileña (1964-85): **Zero**, de Ignácio de Loyola Brandão; **A festa**, de Ivan Ângelo; **Reflexos do baile**, de Antonio Callado; y **Quatro-olhos**, de Renato Pompeu. La primera novela terminó de escribirse en 1969 y se editó en 1975; las otras tres se editaron en 1976. El objetivo general del trabajo consiste en demostrar que la fragmentación formal está, en diferentes formas, vinculada con el desorden social del referido momento histórico. Es más, este desorden en el plano sociohistórico – considerado aquí desde una perspectiva amplia – dialoga con un trasfondo fundamentado en una práctica y/o en una ideología autoritaria. De esta manera, se da énfasis, entre los diversos aspectos de estudio, tanto a las teorías de la novela como a puntos teóricos e temáticos que entran en juego con el problema referido de la investigación. En este sentido, se analizan en el libro de Brandão tópicos como la construcción del sujeto y la carnavalización literaria. En Ivan Ângelo, las discusiones toman en cuenta los trazos del autoritarismo en la sociedad brasileña y la polifonía del texto. En Callado, se ponderan los trazos históricos, así como los elementos satíricos, paródicos y cómicos del texto. Se privilegia en el texto de Pompeu la cuestión del apagamiento y del olvido así como de la melancolía. El tema en cuestión es importante porque, en el momento actual, se están concretizando las pesadillas formuladas en los años 30 y 40 acerca de la deshumanización. Para dar cuenta de los asuntos referidos, se busca un respaldo en referencias sobre las teorías de la novela, de la historia social y de la sociología de la literatura, manteniendo en vista autores consagrados por la Escuela de Frankfurt. Adicionalmente, se toman en cuenta elementos de teoría literaria, comenzando por la literatura comparada, para abarcar también perspectivas interdisciplinarias relativas a otras áreas del conocimiento.

INTRODUÇÃO

No século XX, a experiência do autoritarismo trouxe necessidades de reflexão decisivas para as ciências humanas. Em uma época caracterizada por um grau de violência e de destruição jamais concebível na história, regimes políticos estabeleceram formas de comportamento do Estado que atingiram concepções tradicionais de ética, racionalidade e consciência. O Holocausto, situação exemplar dentro desse processo, consistiu numa expressão da face mais perversa e problemática da modernidade.

A perplexidade diante dos regimes autoritários levou pensadores como Walter Benjamin, Theodor Adorno e Hannah Arendt a avaliar com rigor os sistemas de pensamento da tradição, em virtude de exigências de revisão dos modos de pensar, em razão das possibilidades de catástrofes a que a humanidade foi exposta. A experiência do autoritarismo, no referido século, assinala uma forma radical de enfrentamento da postura agressiva do Estado em relação aos indivíduos.

Nesse contexto mais amplo, é extremamente revelador o caso brasileiro. O processo de formação social, no Brasil, esteve enraizado num terreno permeado por uma ideologia de base autoritária; e o século XX levou às últimas conseqüências essa circunstância. O país experimentou, na década de 1940, a confluência de duas experiências históricas importantes: o Estado Novo, em âmbito nacional, e o totalitarismo, em âmbito internacional. Afora isso, esteve submetido às amarguras da Ditadura Militar, que atravessou os anos 1970, resultando num período de tempo superior a duas décadas. Esses fatos trouxeram consigo diferentes formas de violência, dentre massacres coletivos, atitudes conservadoras e reacionárias, que acabaram moldando e consolidando a política autoritária contemporânea.

Todo esse quadro que define não só o Brasil, mas o cenário mundial – incluindo-se, aí, o nazi-fascismo, o comunismo alemão e os governos ditatoriais hispano-americanos – forma, nos termos de Eric Hobsbawm, a “era da catástrofe”¹. Essa turbulência originada dos conflitos emergentes no século XX problematizou as relações entre indivíduo e sociedade, de maneira que a complexidade dos modos de constituição da subjetividade determinasse condições específicas para a experiência estética. Assim, a produção, a recepção e a apresentação das artes em geral estariam condicionadas a circunstâncias históricas de uma época.

A complexidade e a abrangência das aludidas considerações suscitam inúmeras abordagens. Nesse trabalho, entretanto, por razões de ordem prática, o tópico norteador de análise pretende-se restrito. A presente pesquisa propõe uma reflexão acerca da fragmentação nas diferentes obras produzidas no curso do período ditatorial brasileiro: **Zero**, de Ignácio de Loyola Brandão; **A festa**, de Ivan Ângelo; **Reflexos do baile**, de Antonio Callado; e **Quatro-olhos**, de Renato Pompeu. O primeiro romance foi concluído em 1971 e editado em 1975, os outros três foram publicados em 1976. O objetivo geral do estudo consiste em demonstrar que a fragmentação formal está, de diferentes formas, vinculada à desordem social do referido momento histórico. Aliás, essa desordem no plano sócio-histórico – considerada, aqui, de uma perspectiva ampla – dialoga com um fundo alicerçado por uma prática e/ou por uma ideologia autoritária.

A propósito, é difícil definir o conceito de autoritarismo, dada a existência de variações de fundamentação propostas pelos autores de ciências humanas. Para efeito desse estudo, o conceito do referido vocábulo é definido, fundamentalmente, a partir das exposições de Simon Schwartzman², Bolívar Lamounier³ e Raimundo Faoro⁴. Seguindo o percurso de raciocínio dos dois primeiros autores, o autoritarismo consiste na caracterização de um regime político em que existe um controle da sociedade por parte do Estado, que manipula as formas de participação política e restringe a possibilidade de mobilização social; existe interesse político na cooptação dos intelectuais; a administração pública é apresentada como um bem em si mesmo, ao servir ao interesse do Estado; o setor militar desempenha um papel decisivo na manutenção da ordem. Nas

¹ HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 112.

² SCHWARTZMAN, Simon. **Bases do autoritarismo brasileiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

³ LAMOUNIER, Bolívar. Introdução. In: AMARAL, Azevedo. **O estado autoritário e a realidade nacional**. Brasília: UnB, 1981.

⁴ FAORO, Raimundo. **Os donos do poder: formação do patronato público brasileiro**. 13. ed. São Paulo: Globo, 1998. V. I.

formas extremas, como o totalitarismo, o regime autoritário determina um partido único e reprime rigorosamente manifestações antagônicas a seus interesses. A proposta de Faoro é a de que se pense o autoritarismo como práticas e ações presentes no cotidiano social que remontam à era colonial e que se desdobram em abusos de poder, corrupções, preconceitos, clientelismo.

Cabe, aqui, ainda, especificar o sentido do termo fragmentação. De modo geral, essa última pode ser designada quando se observar, nos referidos romances, os seguintes casos, dentre outros: descontinuidade temporal, compreendendo-se, aí, a fusão entre presente, passado e futuro; desarticulação causal entre os acontecimentos; fluxo desgovernado de imagens e/ou de elementos; oscilação ou mudança de foco narrativo; perda dos nexos lógicos da frase – enfim, toda vez que houver uma primazia da desordem sobre a ordem presente na narrativa ficcional.

O estudo requer, ainda, que se explicitem alguns critérios para a seleção do *corpus*. Nesse particular, os livros podem ser exemplares pelos seguintes princípios básicos: em primeiro lugar, por serem narrativas fragmentárias; em segundo, por possibilitarem a exploração de uma multiplicidade de tópicos que concorrem para a problematização das narrativas; em terceiro, por serem engajados⁵; e, por fim, por serem considerados, de acordo com a tendência geral da fortuna crítica, como os mais representativos da época. Tais considerações, do mesmo modo que se propõem a justificar a escolha das mencionadas obras como adequadas para a consecução do presente trabalho, servem como ponto de partida para situá-las em relação ao objetivo supradito.

Zero, de Ignácio de Loyola Brandão, surgiu em 1971; no entanto, em virtude da censura em curso, somente ganhou espaço para publicação, no Brasil, em 1975. O enredo do romance radica em torno da história de um homem chamado José, sujeito cuja travessia pelo mundo encontra-se conturbada pela violência e pela miséria. Em comunhão com isso, tem-se uma pluralidade de tópicos temáticos que conferem à obra o seu caráter fragmentário: assaltos a bancos, prisão de estudantes, morte de crianças, tortura, fome, burocracia, machismo, rituais demoníacos – tudo isso se mistura e se

⁵ A idéia de engajamento não pode ser confundida com a de panfleto, conforme a conceituação proposta por ADORNO, Theodor. Engagement. In: _____. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, aprofundada adiante.

repele numa composição surrealista, em que “o absurdo da ficção ressalta a insensatez do real”⁶.

Editado em 1976, **A festa**, um dos mais consideráveis no panorama da literatura brasileira da aludida década, consiste, talvez, no mais representativo da síntese entre a aguda percepção crítica da sociedade e o tratamento formal do texto, rico em recursos que sugerem desordem, compatível com a complexidade histórica e discursiva dos momentos e dos temas que constituem a narrativa. Afora esses detalhes, Ivan Ângelo, nesse livro, não somente propõe uma visão dramática do Brasil dos anos 1970, mas possibilita a encenação de uma diversidade de personagens, dramas e classes sociais, criando, com isso, um caleidoscópio em que os conflitos assumem tanto a humana dimensão individual e psicológica, quanto a consternadora e letal confrontação com as forças do poder.

Reflexos do baile, de Antonio Callado, também foi publicado em 1976. O romance – que narra a tentativa de seqüestro de quatro embaixadores por um grupo de guerrilheiros durante um baile de gala oferecido à rainha da Inglaterra – se faz por meio de cartas, diários e relatórios. E o que chama a atenção e confere o caráter de fragmentação à obra é a multiplicidade de vozes, de línguas e de estilos que habitam o romance.

No mesmo ano de lançamento do livro atrás referido, tem-se a publicação de **Quatro-olhos**, do escritor Renato Pompeu. Esse texto, que integra a linha do romance memorialista, aborda a repressão, mesclando lembranças do passado, ficção e estilo de crônica. Aí, o protagonista – que, aliás, dá nome à obra – ao representar o exercício de uma consciência de recuperação de um passado violento, se depara com a impossibilidade de fornecer dados íntegros acerca de fatos que restituem essas épocas pretéritas. Como decorrência disso e dosado por um teor profundamente melancólico, o relato apresenta-se descontínuo: nele, observam-se lapsos, vaivéns temporais, recorrências ambíguas, bem como a incorporação de comentários sobre essa fragmentação.

A execução do presente trabalho justifica-se como uma contribuição para os estudos literários que, a rigor, vêm privilegiando argumentos históricos para atenderem

⁶ Cf. DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: UnB, 1996. p. 70.

às suas aludidas propostas. Cabe ainda enfatizar que – apesar de a história ser, de modo crescente, objeto de constante discussão nas pesquisas literárias – a incidência dos fatos históricos que repercutiram no Brasil interessa enquanto testemunho do caráter autoritário a que a formação da sociedade brasileira, em particular a partir da segunda metade da década de 1960, esteve submetida.

A propósito, a demanda de reflexões sobre o assunto é cada vez mais urgente, porque, no momento atual, de acordo com Fredric Jameson, estão se concretizando os pesadelos formulados nos anos 30 e 40 acerca da desumanização⁷. Assim, nessa perspectiva, o contexto histórico interessa enquanto elemento de possível inserção na discussão a respeito dos conflitos sociais, conflitos esses, muitas vezes, enfatizados através de determinadas obras literárias. Em virtude disso, esse estudo procura, em sua delimitação, focar os aspectos históricos assinalados pelo caráter autoritário, atentando ainda para a realidade sócio-histórica brasileira do período delimitado.

Ademais, conforme se frisou anteriormente, os livros que constituem o *corpus* dessa tese são avaliados pela fortuna crítica como os que mais satisfatoriamente respondem ao problema da institucionalização da violência política e do autoritarismo na sociedade brasileira no período pós-64. Entretanto, não se verificou a existência de qualquer estudo teórico suficientemente consistente que reunisse os quatro romances juntos. Em vista disso, o presente trabalho objetiva resgatar essa suposta deficiência, procurando valorizar as aludidas obras no tocante às suas escolhas temáticas e formais. Levando-se em conta o vulto alcançado pelos livros privilegiados, concluiu-se que o caminho eleito para abordá-los era pertinente e merecedor de atenção.

A pesquisa em curso desenvolve reflexões com o fito de dar conta do mencionado problema. Para tanto, comporta divisões de modo que os componentes analisados surjam segundo uma ordem de precedência. Assim, em primeiro lugar, situam-se os princípios teóricos; em seguida, o exame individual dos livros que compõem o *corpus* de investigação. Aliás, esses últimos estão dispostos de forma que os tópicos eleitos para fins de análise se complementam de maneira lógica e didática. O material, obedecendo a essa seqüência, permite que o trabalho apresente três segmentos básicos: *A propósito da fragmentação: apontamentos em torno da teoria do romance*, *Princípios e funções da fragmentação: o olhar frankfurtiano* e *Desordem e*

⁷ JAMESON, Fredric. **O marxismo tardio**: Adorno ou a perspectiva da dialética. São Paulo: Unesp, 1997a.

fragmentação em Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Antonio Callado e Renato Pompeu.

Na primeira parte, *A propósito da fragmentação: apontamentos em torno da teoria do romance*, colocam-se os princípios teóricos que visam a resgatar algumas abordagens condizentes à formação do gênero em questão. Com isso, pretende-se posicionar a discussão acerca das teorias da narrativa em relação aos princípios estilístico-composicionais das obras literárias. O capítulo desenvolve considerações tendo como sedimentação os posicionamentos de Georg Lukács, Lucien Goldmann, Mikhail Bakhtin e, dentre outros, Julia Kristeva. O aludido segmento é encerrado com uma proposta de revisão de ensaios de autores como Erich Auerbach, Anatol Rosenfeld, Antonio Candido e Alfredo Bosi.

Na segunda parte, *Princípios e funções da fragmentação: o olhar frankfurtiano*, optou-se pelo adentramento de quatro tópicos. Em primeiro lugar, apresenta-se um panorama dos principais fatos históricos e sociais que caracterizaram o Brasil pós-64; em segundo, expõe-se a problemática da fragmentação em vista da teoria crítica da Escola de Frankfurt; em terceiro, discute-se a respeito de conceitos como mimese e representação, todos eles alinhados com a proposta central de análise; e, por último, enseja-se uma avaliação desses tópicos procurando compreender a função ou o efeito que determinados textos fragmentados desempenham no leitor. A esses assuntos compete demonstrar que a fragmentação está a meio caminho entre a desordem social e a perspectiva de humanização do homem.

Na terceira parte, *Desordem e fragmentação em Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Antonio Callado e Renato Pompeu*, tem-se a análise individual de cada um dos textos dos referidos escritores. Todos eles privilegiam tópicos que, além de se complementarem, respondem ao estilo fragmentário. Assim, em **Zero**, são abordados elementos condizentes à constituição problemática do sujeito e à carnavalização literária; em **A festa**, são traçados comentários sobre a repressão, a miséria e a falta de credibilidade dos poderosos, bem como é avaliado o discurso polifônico da narrativa; em **Reflexos do baile**, são considerados o autoritarismo social e a questão da comicidade; em **Quatro-olhos**, são postos em foco o apagamento da memória e a melancolia. A escolha desses enfoques para cada romance deve-se à densidade de elementos que apresentam, o que não desautoriza que a abordagem de uma obra seja pertinente a

outra. Antes dos comentários a respeito desses livros, empreende-se, ainda, uma discussão acerca da situação de desenvolvimento do romance no Brasil.

Para a abordagem das temáticas selecionadas, busca-se respaldo em referenciais sobre as teorias do romance, da história social e da sociologia da literatura, tendo em vista autores consagrados pela Escola de Frankfurt (Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer e Hannah Arendt). Além disso, acrescentam-se a tais postulados teóricos complementos cujo intuito é dar conta das peculiaridades que cada texto comporta. Isso significa, então, que o presente trabalho não exige um método de leitura totalmente rígido e pré-determinado. Ele abriga referenciais teóricos na medida em que forem úteis para a construção da análise interpretativa. Nesse sentido, não se pretende realizar uma discussão acerca de uma possível classificação das obras conforme determina a história literária. Elementos da teoria literária a partir da literatura comparada, agregando perspectivas interdisciplinares com outras áreas do conhecimento também são considerados para o propósito da pesquisa em curso.

1 A PROPÓSITO DA FRAGMENTAÇÃO: APONTAMENTOS EM TORNO DA TEORIA DO ROMANCE

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou.

(*A hora da estrela*, Clarice Lispector)

1.1 Pressupostos iniciais: Hegel, Lukács e Goldmann

Tinha comigo um romance, *Os Três Mosqueteiros*, velha tradução creio do *Jornal do Comércio*. Sentei à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D'Artagnan e fui-me às aventuras.

(*Missa do galo*, Machado de Assis)

A consagração do romance foi um acontecimento cuja data pode ser situada na virada do século XVIII para o XIX. O surgimento desse novo gênero no plano da arte fez eclodir traços que o particularizaram em relação aos modelos poéticos anteriormente existentes. Dentre tais características, as principais talvez sejam a forma prosaica que o romanesco⁸ elegeu para narrar os eventos selecionados e o caráter de painel de seu enredo. O romance, entretanto, não emergiu destituído de discussões teóricas. Um dos primeiros nomes a situar e a sistematizar a problemática em torno do aludido gênero foi Georg Wilhelm Hegel.

⁸ O vocábulo romanesco, tal como se emprega neste trabalho, refere-se ao gênero moderno romance, e não ao gênero medieval que recebe denominação similar.

As abordagens teóricas que o referido autor apresenta acerca do romance, em verdade, circunscrevem-se a partir das reflexões filosóficas situadas em seu estudo sobre a fenomenologia do Espírito. Essa relação, diferentemente do que se pode pensar, não ocorre de maneira casual. Ela tem a ver, inclusive, com a formação dos gêneros canônicos da literatura – o épico, o lírico e o dramático – que, por sua vez, condicionaram o surgimento do gênero moderno.

Hegel, partindo de uma reminiscência platônica, afirma existir um mundo supra-sensível onde se situam as leis que regem o jogo recíproco de forças que garante um movimento perfeito da vida. Ainda segundo os seus preceitos, essa força viva, inerente à natureza das coisas, é responsável pelo estímulo do pensamento na construção das etapas do conhecimento⁹.

Persistindo essa movimentação, dá-se uma passagem do que até então se situaria no nível da conceituação para o grau da Idéia. É justamente nessa etapa, de acordo com o pensador, que se manifesta o Espírito, enquanto uma espécie de consciência universal que resulta tanto da superação das referências aos dados exteriores que distinguem a natureza bem como de reelaborações operadas no interior da consciência: “essa substância absoluta que na perfeita liberdade e independência de sua oposição – a saber, das diversas consciências-de-si para si essentes – é a unidade das mesmas: Eu, que é Nós, Nós que é Eu”¹⁰.

O Espírito nasceria em uma consciência individual e limitada e, para alcançar estágios mais elevados, dependeria da relação desta com outras consciências. Isso significa, então, que ele pode atravessar o plano da individualidade de maneira a vir a traduzir-se em formas objetivas da vida social e ética. Segundo as premissas hegelianas, “[o] Espírito, doravante cindido em si mesmo, inscreve em seu elemento objetivo, como em uma afetividade rígida, um dos seus mundos – *o reino da cultura* – e, em contraste com ele, no elemento do pensamento, *o mundo da fé* – o reino da essência”¹¹.

⁹ HEGEL, Georg Wilhelm. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Meneses e Karl-Heinz Effen. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. Parte I. p. 95-118.

¹⁰ Idem. p. 125.

¹¹ HEGEL, Georg Wilhelm. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Meneses e José Nogueira Machado. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. Parte II. p. 9.

O caráter universal do Espírito englobaria o Direito, a Família, a Moral e o Estado e, em sua expressão mais elevada, se manifestaria como o Absoluto¹². Aí, desponta-se a formalização da arte, da religião e da filosofia, todas elas isentas de contradições entre o subjetivo e o objetivo¹³. Em outras palavras, o que Hegel intenta mostrar é que a fundamentação absoluta do saber é resultado de uma gênese ou de uma história cujas vicissitudes são assinaladas, no plano da aparição ou do fenômeno ao qual tem acesso o filósofo, pelas oposições sucessivas e dialeticamente articuladas entre a certeza do sujeito e a verdade do objeto.

As aludidas considerações acerca dos pressupostos hegelianos prestam-se para uma abordagem a respeito da constituição do pensamento social, bem como servem de alicerce para situar a formação dos gêneros literários que, a seguir, fariam irromper o gênero romanesco. Nesse sentido, por um lado, o caminho descrito por Hegel acompanha os passos da formação do indivíduo para a ciência, ou, se se quiser, do homem ocidental para a filosofia; por outro, compõe a fórmula explicativa que combina os gêneros canônicos a partir do modo como se inscrevem na tradição e nas conceituações teóricas.

Assim, nesse esquema, no particular à expressão artística, Hegel expõe que a epopéia se nutriria de uma essência dada por um estágio mais evoluído da sociedade. Isso significa que os povos teriam superado aquelas etapas iniciais e intermediárias dos primeiros tempos e estariam se encaminhando para uma certa organização da existência humana. O filósofo sugere ainda que o conteúdo da poesia épica brotaria da dinâmica dos acontecimentos conferida pelo conjunto dos homens e dos deuses de modo que, entre o narrador e a matéria narrada, existiria um distanciamento. Com isso, a epopéia assumiria a função de tese na equação dialética proposta pelo autor.

Em contrapartida à epopéia, a lírica teria por conteúdo a alma agitada pelos sentimentos, o que equivaleria a dizer, então, que ela possui um caráter essencialmente subjetivo. Em outros termos, a atitude fundamental da lírica seria, conforme sugere Hegel, o não distanciamento, a fusão do sujeito e do objeto. Aqui, ainda segundo o filósofo, o indivíduo viveria num mundo mais estável e, em virtude disso, se voltaria para a sua interioridade, com o intuito de expressar estados poéticos. Esses traços atestam

¹² Idem. p. 207-220.

¹³ Cf. ainda SANTOS, Pedro Brum. **Retratos do Brasil: a representação da história na ficção pós-70**. 199f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996. p. 13-17.

ao referido gênero uma marca de individualidade e, por isso mesmo, ocuparia a posição de antítese dentro da dialética hegeliana.

O gênero dramático, a rigor, irromperia como síntese dos outros dois. Isso se justifica uma vez que ele constitui, simultaneamente, o desenrolar objetivo de acontecimentos e a expressão vibrante da interioridade, formando, assim, valores coletivos e individuais. Nesse particular, segundo seus argumentos, podem surgir espécies de heróis pessoais e independentes que concebem a finalidade de uma ação e são capazes de realizar empreendimentos individuais¹⁴.

Esse quadro permite formular as seguintes observações. A primeira diz respeito ao não hibridismo de gêneros. O épico, o lírico e o dramático – cada qual com suas particularidades – seguiriam percursos individuais, de maneira a prescreverem os três modos básicos firmados na tradição das expressões da arte literária. A segunda concerne à origem do romance. Hegel se detém particularmente no desenvolvimento histórico da epopéia, desde os seus modos mais simples – epigramas, inscrições em monumentos, poemas didático-filosóficos, teogonias e cosmogonias – até chegar à epopéia propriamente dita. Esta, de acordo com os seus apontamentos, apresentaria como pano de fundo a idéia de um mundo orgânico, total e unitário, que, por sua vez, daria origem ao romance, o qual ele define como a “epopéia burguesa moderna”, tornada prosaica e sem a transcendência do mundo épico onde habitam deuses e heróis¹⁵.

Com isso, considerando-se o propósito da pesquisa em curso, pode-se salientar que o romance, no seu estágio inicial de desenvolvimento, era visto enquanto um gênero que não contemplava uma estrutura fragmentada de composição, mesmo porque estava pautado numa totalidade harmônica de elementos. Portanto, o empreendimento de Hegel acerca desse tópico, pelo que tudo indica, permite conferir uma relação dialética entre a forma e o conteúdo do romance em relação aos valores do mundo que ele preconizava.

Outro teórico que manifesta particular interesse pelas formas de desenvolvimento do romanesco é Georg Lukács. Em seu estudo clássico sobre a teoria do romance, o

¹⁴ Essa abordagem consta em HEGEL, Georg Wilhelm. **Estética**: poesia. Lisboa: Guimarães, 1980.

¹⁵ A propósito, Hegel (1999) afirma que o indivíduo heróico não se separa do conjunto ético ao qual pertence, antes tem uma consciência de si apenas enquanto unidade substancial com esse todo. Além disso, acrescenta: “na antiga totalidade plástica o indivíduo não é em si mesmo isolado, e sim é membro de sua família, de sua linhagem” (p. 198).

filósofo húngaro aproxima-se da equação dialética proposta por Hegel tanto para explicar a introdução dos modos literários no mundo da história quanto para situar a problemática em torno do desdobramento do romance. O autor, além de investir na abordagem desses elementos teóricos, confere especial destaque à forma romanesca, pautando-se, ainda, no recurso da ironia.

No entendimento de Lukács, a síntese dialética operada entre a tragédia e o drama concorreria para a formação do romance. Nessa perspectiva, segundo ele, o gênero trágico logra uma era em que os heróis da juventude são acompanhados, em seus caminhos, pelos deuses; daí, a profunda certeza de sua marcha. Aqui, ainda, é suplantada a idéia de que os mundos superiores ocupariam posições hierárquicas vantajosas, e o mundo exterior seria somente um pretexto para que a alma encontrasse a si mesma¹⁶. Esses traços, dentre outros, conferem ao modelo em apreciação a função de tese.

O drama, por sua vez, caracterizaria um herói que desconhece toda a sua aventura e toda a sua interioridade, já que essa última “nasce da dualidade antagônica entre a alma e o mundo”¹⁷. Conforme o autor, essa consciência que o indivíduo expressa em relação a suas condições justificaria o fato de ele “não sair a campo para provar a si mesmo”¹⁸. Ele é herói porque a sua certeza está afirmada independentemente de sua experiência, e o acontecimento que dá forma ao destino é, para ele, simplesmente uma objetivação simbólica, uma cerimônia profunda e solene. O gênero dramático, consideradas essas particularidades, desempenharia o papel de antítese dentro desse esquema.

O romance consistiria no resultado dessa dialética, ou seja, na síntese que se afeiçoa a partir dos mencionados gêneros. Segundo Lukács, “[o] romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência”¹⁹. Com isso, o herói romanesco se situaria no campo de ação do demoníaco.

¹⁶ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 89.

¹⁷ Idem. p. 90.

¹⁸ Idem. Ibidem.

¹⁹ Idem. p. 91.

O trato de Lukács para com os referidos elementos teóricos contribui para que a sua obra seja a primeira das ciências do Espírito em que os resultados da filosofia hegeliana sejam aplicados concretamente a problemas estéticos. Na visão do teórico húngaro, o mundo social, diferentemente do que preconizava Hegel, não é mais dotado de uma totalidade orgânica de sentidos. Agora, ele apresenta incompletudes e contradições de modo que a vida deixaria de ser estruturada a partir de valores imanentes e/ou transcendentais. Assim, os problemas formais que o romance apresenta seriam reflexos artísticos do emaranhado inextrincável que o plano social comporta. Conforme o próprio autor, “todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração [do mencionado gênero] e não podem ser encobertos por meios composicionais”²⁰.

Afora isso, em seu estudo, Lukács ressalva que “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos”²¹. Do seu ponto de vista, a realidade não consistiria mais num terreno propício à arte e, em decorrência disso, surgiria a necessidade de um acerto de contas do romance para com as formas fechadas e totais que nascem de uma totalidade do ser integrada em si. Isso significa, então, segundo os seus argumentos, que a organização formal do aludido gênero se estabelece em relação ao seu confronto com o mundo o qual se configura tendo como base experiências de vida empíricas.

Um importante ponto de discussão dentro da teoria lukácsiana que colabora para a compreensão do romance diz respeito ao seu lugar social de desenvolvimento. Conforme os apontamentos do autor, a emergência do romanesco inscreve-se a partir da divisão social de classes condicionada pela ascensão da burguesia. Dentro desse quadro consignado pelo capitalismo, o gênero moderno se situaria no pólo oposto ao da epopéia antiga. Nesse sentido, partindo de Hegel, Lukács afirma que a poesia dos poemas homéricos repousaria essencialmente sobre a ausência relativa da divisão social do trabalho, o que justificaria a unidade entre indivíduo e sociedade. Em contrapartida, com a divisão capitalista do trabalho, fenômeno esse que coincide com a prosa da vida moderna, formula-se a oposição entre o indivíduo e a sociedade.

²⁰ Idem. p. 60.

²¹ Idem. p. 14.

Conseqüentemente, o conteúdo do romance é determinado como combate *na* sociedade, e não *da* sociedade como ocorre com o conteúdo da epopéia²².

Acontece, no entanto, que a sociedade burguesa apresenta uma ambivalência fundamental em sua composição. O modo de produção a que ela aderiu pela divisão social do trabalho levou a uma profunda degradação humana e, por isso mesmo, “só pode ser compreendida completa e corretamente pela visão de mundo do proletariado – o materialismo dialético”²³. Nessa perspectiva, Lukács explica que o escritor burguês resolve tal paradoxo fazendo do progresso uma mitologia, combatendo ou lamentando com estreiteza romântica a degradação do homem.

Ainda segundo o teórico, grandes escritores do período ascendente da burguesia procuravam expressar uma síntese entre essas duas tendências contraditórias. O herói positivo, que exprimia valores dignos e típicos da classe emergente, teria seu caráter dissolvido em meio às contradições e aos horrores da evolução capitalista. O que esses grandes escritores pretendiam, em verdade, era um estado intermediário, uma ultrapassagem das contradições que descobriam no interior do sistema capitalista. Tudo isso, na visão de Lukács, convergiria para a forma do romanesco:

o resultado final é a forma romanesca – esta forma contraditória, paradoxal e, na ótica clássica, inacabada, mas cuja grandeza artística prende-se exatamente ao fato de ela refletir e figurar artisticamente o caráter contraditório da última sociedade de classes, realizando-o conforme esse caráter contraditório²⁴.

A propósito, um estudo acerca da teoria lukácsiana foi elaborado por Fredric Jameson. O autor, em sua abordagem, retoma elementos extraídos da filosofia de Hegel para, com isso, pautar-se na organização do mundo adotada pelo teórico alemão e, também, nas características essenciais que, na visão deste, definiriam o gênero épico. Em seguida, Jameson contrapõe os aludidos pressupostos hegelianos com os posicionamentos teóricos preconizados por Lukács. Seguindo o percurso de raciocínio desse último, o crítico norte-americano chega a uma conclusão sobre a natureza do romance, o qual ele afirma ser não uma forma fechada e estabelecida com convenções

²² LUKÁCS, Georg. Nota sobre o romance. In: _____. **Sociologia**. José Paulo Netto (Org.). 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. p. 177-179.

²³ Idem. p. 180.

²⁴ Idem. Ibidem.

pré-fixadas, mas um gênero problemático em sua própria essência, uma forma híbrida²⁵, conforme as precedentes considerações demonstraram.

Segundo Lukács, portanto, a manifestação romanesca estaria, de diferentes formas, marcada pela ênfase a questões de cunho social e histórico. Isso não significa, entretanto, que ela não exprima um conteúdo essencial. Conforme o autor, para satisfazer essa exigência, o escritor deve aderir ao recurso da ironia, o qual torna possível a prática de um distanciamento em função do qual ele pode dissimular, no texto, a degradação do mundo narrado e manter uma autonomia em relação aos personagens descritos.

Considerando-se os preceitos do autor, vale afirmar que a ironia consiste na objetividade do romance e de seus respectivos personagens. Nesse particular, tal como chama a atenção o teórico húngaro, essa objetividade se manifesta na medida em que o homem se liberta em sua relação com deuses: “o herói é livre quando, com pertinácia luciferina, atinge a perfeição em si e a partir de si mesmo”²⁶. De acordo com o pensador, é essa liberdade condicionada pelo escritor através do recurso da ironia o que propiciaria o resgate do poético num mundo sem deus. A junção de um conteúdo de feição histórica dosado por valores poéticos garantiria, pois, a legitimação do romance no plano da arte.

Os apontamentos em torno da teoria de Lukács permitem verificar um certo descompasso em relação às afirmativas hegelianas. Para o filósofo alemão, o romance, enquanto um desdobramento tardio do épico, continha como pano de fundo a idéia de um mundo orgânico, total e racional, e, por isso mesmo, estava descartada a possibilidade de se avaliá-lo enquanto um gênero fragmentado ou desestruturado formalmente. Na visão do pensador húngaro, em contrapartida, o romanesco consistiria num produto das manifestações dramáticas e, além disso, estaria pautado numa idéia de mundo cuja totalidade não pode mais ser apreendida. Nesse sentido, os tumultos da vida social retornariam ao gênero em questão desmantelando a feição de seu conteúdo.

²⁵ JAMESON, Fredric. The Case for Georg Lukács. In: _____. **Marxism and Form**. New Jersey, Princeton: Princeton University Press, 1971. p. 172.

²⁶ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 93.

Conforme o que foi arrolado, essas seriam condições suficientes para se pensar o hibridismo de formas que o romanesco elege adotar²⁷.

Aliás, um teórico bastante afinado às propostas teóricas desenvolvidas pelo autor húngaro é Lucien Goldmann. Os estudos desse último assentam-se numa tentativa de traçar correlações entre a história da forma romanesca e a história da vida econômica nas sociedades ocidentais. A premissa de seu trabalho é de que existe uma homologia entre a estrutura do gênero romanesco e a estrutura da sociedade de valor de troca, mostrando, inclusive, que a evolução do romance corresponde ao mundo da reificação²⁸.

Nesse sentido, para lograr o seu intento, Goldmann vale-se de determinados tópicos formulados por Georg Lukács e por René Girard²⁹. Estes, na visão do teórico, encerrariam pontos de vista semelhantes, não obstante a particularidade de seus pensamentos. Assim, tanto de um quanto de outro, o autor romeno aproveita as definições dos conceitos de herói problemático, degradação e valor autêntico³⁰, todos os três considerados fundamentais para a caracterização do gênero emergente. De modo geral, o que se registra dos dois pensadores é a idéia de que o romance consistiria na história de uma busca de valores autênticos, por um herói problemático, em um mundo degradado³¹.

Partindo dessas considerações, Goldmann procura desenvolver a tese de que existe uma relação entre a forma romanesca e a estrutura do mundo social onde ela se

²⁷ Diferentes enfoques de leitura acerca das propostas teóricas desenvolvidas pelo autor húngaro encontram-se em BORDINI, Maria da Glória (Org.). **Lukács e a literatura**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

²⁸ GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. 2. ed. Trad. Álvaro Lins. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p. 8.

²⁹ Os livros a partir dos quais Goldmann formula suas considerações são LUKÁCS, Gyorgy. **La théorie du roman**. Paris: Gonthier, 1963 e GIRARD, René. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris: Grasset, 1961.

³⁰ Nesse particular, Goldmann (1976) explica que valores autênticos não devem ser entendidos enquanto valores que a crítica ou o leitor julgam autênticos, mas aqueles que, sem estarem manifestamente presentes no romance, organizam, de modo implícito, o conjunto de seu universo (p. 9).

³¹ Goldmann elucida ainda um ponto de desacordo entre Lukács e Girard. A mencionada premissa de que o romance envolveria uma pesquisa degradada de valores autênticos num mundo inautêntico exigiria que a situação do escritor em relação ao universo por ele criado fosse, no romance, diferente da sua situação em relação ao universo das demais formas literárias. A essa situação particular Girard denomina humor; Lukács, ironia. Conforme Goldmann, “[a]mbos estão de acordo em que o romancista deve ultrapassar a consciência de seus heróis e que essa superação (humor ou ironia) é esteticamente constitutiva da criação romanesca” (p. 12-13). No entanto, os dois divergem quanto à natureza de tal superação. Para Girard, o romancista, no momento em que escreve a sua obra, abandonaria o mundo da degradação para reencontrar a autenticidade, a transcendência. Já para Lukács, na medida em que o romance é a criação imaginária de um universo regido pela degradação universal, aquela superação não poderia deixar de ser, ela própria, degradada (p. 13).

desenvolveu, isto é, de que o romance enquanto gênero literário se edificaria a partir da moderna sociedade individualista:

[a] forma romanesca parece-nos ser a *transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado*. Existe uma *homologia rigorosa* entre a forma literária do romance, tal como acabamos de definir, nas pegadas de Lukács e de Girard, e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral; e, por extensão, dos homens com os outros homens, numa sociedade produtora para o mercado³².

Com vistas aos aludidos pressupostos, verifica-se que Goldmann não está preocupado em julgar o romance enquanto resultado de uma progressão dialética dos gêneros literários, como o fizeram Hegel e Lukács. Seu intuito radica em torno do preceito de que o desenvolvimento do romanesco tem em conta o presente de sua produção, ou seja, a sociedade pautada na troca e na reificação. Com isso, o teórico trabalha com a hipótese de que a vida econômica seria composta por pessoas orientadas exclusivamente para esses valores – valores, por sua vez, degradados – aos quais se somariam, na produção, certos indivíduos que se conservam orientados, essencialmente, no sentido dos valores de uso e que, por isso mesmo, se situariam à margem da sociedade, convertendo-se, assim, em sujeitos problemáticos³³.

Assim, segundo Goldmann, as duas estruturas atrás elucidadas – a do gênero romanesco e a da troca – apresentariam homologias definidas a tal ponto que se poderia falar de uma única estrutura que se manifestaria em planos distintos. Afora isso, conforme salienta o autor, “a *evolução* da forma romanesca que corresponde ao mundo da coisificação só poderia ser compreendida na medida em que estivesse relacionada com uma *história homóloga* das estruturas da última”³⁴.

Após enfatizar a idéia de que existe uma ligação entre as estruturas econômicas e as manifestações literárias, Goldmann se esforça para explicar como tal vínculo se processa. Do seu ponto de vista, haveria quatro razões básicas que determinariam uma visão do gênero em questão. Em primeiro lugar, ele averigua que o romance apresenta

³² GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. 2. ed. Trad. Álvaro Lins. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p. 16.

³³ Idem. p. 17.

³⁴ Idem. p. 18.

categorias mediadoras que se transformam em valores absolutos. Em segundo, comenta que, mesmo em meio a esses valores absolutos, há indivíduos que se orientam por valores qualitativos. Seriam, nesse caso, dentre outros, criadores, escritores, artistas e filósofos, cujo pensamento e conduta são regidos pela qualidade de suas obras, “sem que possam escapar inteiramente à ação do mercado e ao acolhimento da sociedade coisificada”³⁵. Em seguida, expõe que o romance é a expressão de uma experiência coletiva que visa diretamente aos valores qualitativos. Por fim, esclarece que o romance abriga valores universais que perduram em meio a uma sociedade degradada pelo mercado. Nesse sentido, esses valores se tornariam constitutivos do romanesco uma vez que este expressaria uma biografia individual de um sujeito problemático³⁶.

As considerações precedentes – que gravitaram em torno dos princípios teóricos elaborados por Hegel, Lukács e Goldmann – permitiram verificar determinados aspectos que são de interesse para a pesquisa em curso. O principal deles provavelmente diz respeito à relação que a arte mantém com a história ou, de um ângulo mais específico, a ligação que o romanesco estabelece com o dado social. Os três pensadores costumam construir seus aportes conceituais sem perder de vista tal aspecto. Com isso, elementos sociais e históricos atravessariam o texto ficcional, garantindo um quadro que, em última instância, sugeriria uma certa visão do mundo.

Assim, para Hegel, o Espírito instaura um sistema idealista, onde o que se ressalta é a totalidade. Há uma teleologia que se encarrega de determinar o real e da qual não se é possível fugir. É como se houvesse uma providência divina a reger os passos dos homens em função da instauração de uma determinada realidade. O Estado, nesse caso, seria o elemento máximo da racionalidade no mundo da objetividade do Espírito. Justamente em virtude disso, haveria um mascaramento da opressão e da dominação que acontece concretamente na vida dos homens. Logo, no mundo preconizado por Hegel, o romance não gera, no seu estágio inicial de desenvolvimento, maiores polêmicas quanto ao seu aspecto estrutural.

Da perspectiva de Lukács, o romance constitui-se num gênero que mantém vínculos com a história moderna. O autor não aceita o romance fragmentário visto que este é uma forma épica nova, que mantém uma simetria formal com a epopéia, embora, no quadro do fenômeno social burguês, não pode mais atingir uma realização artística

³⁵ Idem. p. 22.

³⁶ Idem. p. 21-23.

de alto nível. Não obstante, do ponto de vista do pensador húngaro, a sua estrutura se funda na trajetória de um indivíduo precário e num mundo contingente. Assim, o romance é problemático já que exprime as incertezas das estruturas e do homem de sua época e também porque seu modo de expressão e sua construção representam uma tarefa não resolvida.

Para Goldmann, o romance é um universo dominado por valores que a sociedade ignora, tornando implícitos valores autênticos que não existem, nele, como realidade manifesta. Isto está relacionado com o fato de que a forma do romance é homóloga à estrutura de troca no sistema de economia do mercado. Em outros termos: desde o momento em que o valor de troca empurra para o último plano, tornando implícito o valor de uso, os valores autênticos se vêem mais esquecidos pelo romance. Assim, esse último, através da modificação da forma e não somente dos conteúdos, corporifica uma grande conquista da era burguesa: a natureza não-fixa e se modificando dinamicamente, da ordem de valores.

A partir das formulações teóricas desses pensadores, não é oportuno que se fale em romance fragmentado. Entretanto, particularmente com Lukács e Goldmann, observa-se que o gênero apresenta características que somente são compreensíveis se forem tomadas como referências as circunstâncias históricas e sociais de sua época. De qualquer modo, é importante assinalar que o romance é flexível às transformações à sua volta. Não somente esses autores se preocuparam com a relação entre a literatura e o dado histórico e/ou social, nomes como Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Roland Barthes também se esforçaram nessa direção.

1.2 Desdobramentos: Bakhtin, Kristeva e Barthes

Es-tou vi-va. Talvez eu não mereça tanto. Estou com medo. Mas não quero terminar com medo. Êxtase. *Yes, my love*. Entrego-me. Sim. *Pour toujours*. Tudo – mas tudo é absolutamente natural. Yes.

(*Brasília*, Clarice Lispector)

Tal como se registra em Georg Lukács e em Lucien Goldmann, os princípios teóricos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin acerca do romanesco enquadram-se numa

perspectiva de cunho marxista. Aliás, para ele, o romance consiste num gênero literário em devir, ou seja, sempre inacabado em relação à epopéia, gênero esse fechado, dotado de um sentido total e orgânico. Não obstante a aludida compatibilidade entre os três teóricos, convém assinalar o seguinte ponto de divergência entre eles: enquanto que, para aqueles dois, prevalece a idéia de uma filosofia da história que privilegia a ordenação de esquemas de raciocínio que procuram definir tópicos do relato ficcional em função da vida em sociedade, para este, a problemática do romance situa-se no âmbito da lingüística e do discurso. A propósito, os seus estudos a respeito da filosofia da linguagem bem como a análise da poética dostoiévskiana são importantes para o empreendimento da pesquisa em curso.

Em sua abordagem marxista da filosofia da linguagem, Bakhtin leva em conta inúmeros domínios das ciências humanas, dentre eles, a psicologia cognitiva, a etnologia, a pedagogia das línguas, a comunicação, a estilística, a crítica literária bem como fundamentos da semiologia moderna. Nesse estudo, o pensador russo procura demonstrar a existência de um vínculo entre as leis da comunicação semiótica e o conjunto das leis sociais e econômicas, propondo uma filosofia sociológica da linguagem através do método sociológico marxista. Do seu ponto de vista, tal filosofia é concebida como uma filosofia do signo ideológico, já que a palavra – a qual ele denomina como o signo mais puro – é o fenômeno ideológico por excelência, sendo que o signo somente emergiria pelo processo de interação social entre uma consciência individual e uma outra. Segundo ele, essa consciência individual consistiria num fato sócio-ideológico que adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais³⁷.

Partindo dessa base, o autor busca investigar a forma como a realidade (a infraestrutura) determina o signo. Do seu ponto de vista, o signo ideológico é concebido por palavras, e estas “são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios”³⁸. Por isso, explica ele, tais palavras são sempre os indicadores mais sensíveis de todas as transformações sociais, já que todo signo é ideológico, e a ideologia consistiria num reflexo das estruturas

³⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1981a. p. 31-38.

³⁸ Idem. p. 41.

sociais de modo que toda modificação dessa ideologia encadearia uma modificação da língua³⁹.

Afora isso, Bakhtin acrescenta que o sujeito social, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também nele se refrata. Segundo expõe o teórico, o que determinaria tal refração do ser no signo ideológico seria o confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja, a luta de classes. Nesse ponto, ele chama a atenção para o fato de que o signo – quando subtraído às tensões da luta social, quando posto à margem da luta de classes – iria delibitar-se, deixando de ser um instrumento racional e vivo para a sociedade. E este, salienta o pensador russo, seria o objetivo do grupo detentor do poder: “[a] classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente”⁴⁰.

Segundo os preceitos bakhtinianos, portanto, o signo – porquanto consiste num reflexo da realidade – apresenta uma natureza viva e móvel, dotada de plurivalência. Entretanto, argumenta o teórico, o interesse da elite é torná-lo monovalente no intuito de conferir-lhe certa neutralidade justamente para camuflar os conflitos ideológicos e de classe. A propósito, essa idéia fica assegurada no tocante à análise das formas de configuração do discurso. Bakhtin, nesse particular, afirma existirem duas modalidades de estilo dentro das quais se circunscreve e se esquematiza o discurso de outrem: a primeira seria o estilo linear; a segunda, o pictórico.

O crítico descreve e interpreta tais estilos da seguinte forma. No primeiro caso, a tendência consistiria em criar contornos exteriores nítidos à volta do discurso citado. Isso equivale a dizer que o texto adquiriria certa homogeneização estilística, comportando sobriedade e plasticidade máximas. De acordo com o autor, haveria, aqui, a imposição de certo grau de autoritarismo e de dogmatismo que acompanharia a apreensão do discurso. Em contrapartida, no que diz respeito ao estilo pictórico, o contexto narrativo se esforçaria por desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado, por absorvê-lo e apagar as suas fronteiras. Sua tendência consistiria em atenuar os contornos exteriores nítidos da palavra de outrem, trazendo à tona as

³⁹ Idem. Ibidem.

⁴⁰ Idem. p. 47.

diferenças sócio-ideológicas. Nesse caso, comenta Bakhtin, o dogmatismo autoritário e racionalista tenderia a desaparecer⁴¹.

Os pressupostos teóricos formalizados pelo pensador russo permitem verificar que aquelas particularidades conferidas ao signo prestam-se para uma reflexão acerca da arte literária. Nesse sentido, conforme Bakhtin, o signo – dada a sua capacidade de refletir uma estrutura sócio-histórica – é sempre ideológico e, por isso mesmo, pode ser manipulado para atender a fins específicos. Considerando que todo texto literário emana do seio de uma sociedade situada historicamente, pode-se afirmar, então, que ele resguarda, da mesma forma, valores ideológicos. Não só isso: o arranjo de seus elementos lingüísticos pode ser manipulado a favor ou contra ideais pregados pela elite dominante. Assim, uma obra fragmentada estruturalmente busca não apenas sugerir um todo contraditório e desestruturado, mas também procura reagir contra aqueles domínios autoritários, já que visa a dessacralizar as formas burguesas de expressão.

Aliás, um estudo acerca do romanesco é desenvolvido pelo aludido autor em seu livro relativo a questões de literatura e de estética⁴². Nele, o teórico russo trabalha com a hipótese de que o romance é caracterizado por distintas vozes sociais que se defrontam e se entrecrocam, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre um dado objeto. De acordo com Bakhtin, o que particularizaria o gênero em questão seria o seu caráter pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal⁴³, definido a partir das disposições discursivas da linguagem. Tal linguagem, na sua compreensão, seria formada por palavras e estruturas que expressariam vozes sociais e históricas⁴⁴.

Com base nesses pressupostos, o pensador russo afirma que todo romance, em maior ou menor intensidade, consistiria num sistema dialógico de imagens das linguagens, de estilos, de concepções concretas e inseparáveis da língua. A língua do romance, segundo o teórico acrescenta, não apenas representaria, mas ela própria seria objeto de representação. Assim, salienta ele, a palavra romanesca seria sempre autocrítica, o que faria do romance um gênero distinto da epopéia, da lírica e do drama em senso estrito⁴⁵. Nesse sentido, o romance, na concepção do autor, seria a

⁴¹ Idem. p. 149-151.

⁴² BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 3. ed. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1993.

⁴³ Idem. p. 73.

⁴⁴ Idem. p. 106.

⁴⁵ Idem. p. 371.

“expressão da consciência galileana da linguagem”⁴⁶. Isso significa que o aludido gênero pressuporia uma descentralização semântico-verbal do mundo ideológico, implicando grupos sociais fortemente diferenciados que se encontrariam “numa interação tensa e essencial com outros grupos sociais”⁴⁷. Com tudo isso, portanto, as tensões sociais e ideológicas estariam marcadas no próprio campo discursivo do romance.

As reflexões desenvolvidas por Bakhtin acerca dos referidos aspectos tornam-se bastante ilustrativas em seu estudo a respeito da poética de Dostoiévski⁴⁸. Aí, o autor empenha-se na definição de particularidades relativas à noção de dialogismo para, com isso, construir a sua teoria do romance polifônico. Na primeira parte de seu livro, o teórico procura demonstrar as diversas leituras realizadas a partir do conjunto das obras do escritor russo. A partir das reflexões de críticos como Ivanov, Askóldov, Grossman, Kauss e, dentre outros, Engelgangt, Bakhtin define o romance polifônico em oposição ao monológico. De modo geral, segundo ele, esse último consistiria naquele que apresentaria uma consciência única e abrangente; em contrapartida, o romance polifônico seria aquele dialógico, ou seja, o que encerraria uma multiplicidade de centros-consciência ou vozes, não reduzidos a um denominador ideológico⁴⁹.

A partir dessas ocorrências, Bakhtin descreve a narrativa polifônica a partir dos seguintes traços. Segundo ele, tal romance, para ser assim classificado, deveria apresentar uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes”, ou seja, os personagens, nesse caso, seriam sujeitos de seus próprios discursos, constituindo vozes repletas de valores que se impunham pela sua autenticidade⁵⁰. Além disso, o crítico alerta para o fato de que, nesse particular, haveria a necessidade de se irromperem os focos narrativos em primeira pessoa e não um narrador apenas, onisciente, que conduz ele só a narrativa e o destino dos personagens, não lhes conferindo voz ativa⁵¹.

Os apontamentos de Bakhtin, em seu estudo, chamam a atenção para inúmeras circunstâncias que justificariam a emergência do romance polifônico no plano da arte literária. De modo geral, haveria causas sociais que determinariam tal especificidade.

⁴⁶ Idem. p. 164.

⁴⁷ Idem. p. 165.

⁴⁸ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1981b.

⁴⁹ Essas reflexões constam principalmente no *Capítulo 1*. Idem. p. 1-37.

⁵⁰ Idem. p. 2.

⁵¹ Idem. p. 41.

Segundo o autor, os romances dostoiévskianos não representariam nem expressariam a formação dialética do Espírito. Pelo contrário: em termos hegelianos, o Espírito uno em processo de formação dialética não poderia gerar outra coisa senão um monólogo filosófico. Assim, mesmo como imagem, o Espírito seria organicamente estranho a Dostoiévski, para quem o universo é profundamente pluralista. Portanto, de acordo com o teórico russo, o que tornaria possível a construção do romance polifônico seriam as condições de um universo social objetivo cujas particularidades incidiriam na “multiplicidade de planos e [n]o caráter contraditório da realidade social”⁵². Conforme o pensador,

[a] complexidade objetiva e a polifonia da sua época, a condição de *raznotchínets* [intelectual que não pertencia à nobreza na Rússia dos séculos XVIII e XIX] e peregrino social, a participação biográfica sumamente profunda e interna da multiplanaridade objetiva da vida e, por último, o dom de ver o mundo em interação e coexistência foram fatores que criaram o terreno no qual medrou o romance polifônico de Dostoiévski⁵³.

Um importante acontecimento que teria contribuído para o desmantelamento das bases sociais e que, por sua vez, teria impulsionado o surgimento do romance polifônico seria a intensificação das relações capitalistas. Bakhtin desenvolve tais argumentos a partir das proposições elaboradas por Otto Kauss⁵⁴. De acordo com os preceitos desse último, os mundos e os planos sociais, culturais e ideológicos criados por Dostoiévski continham, em princípio, significados auto-suficientes, organicamente fechados, consolidados e interiormente conscientes no seu isolamento. Não havia uma superfície plana material para um contato real e uma interpenetração entre eles. O capitalismo destruiu o isolamento desses mundos, fez desmoronar o caráter fechado e a auto-suficiência ideológica interna desses campos sociais, levando-os a uma colisão de maneira a entrelaçá-los em sua unidade contraditória em formação. Como consequência disso, o mútuo desconhecimento ideológico tranqüilo e seguro se extinguiu, revelando a contradição e o nexos de reciprocidade entre eles⁵⁵. Nesse sentido, complementa Bakhtin:

⁵² Idem. p. 21.

⁵³ Idem. p. 25.

⁵⁴ Idem. p. 13.

⁵⁵ Idem. p. 14.

[a]s contradições extremamente exacerbadas do jovem capitalismo russo, o desdobramento de Dostoiévski enquanto indivíduo social e sua incapacidade pessoal de adotar determinada solução ideológica, tomados em si mesmos, são algo negativo e historicamente transitório mas, não obstante, constituíram as condições ideais para a criação do romance polifônico, “daquela inaudita liberdade de ‘vozes’ na polifonia de Dostoiévski”⁵⁶.

Nessa perspectiva, segundo o autor, o dialogismo – que garantiria a base para a polifonia⁵⁷ – seria correlato à multiplicidade de vozes ideológicas, e a luta entre tais vozes se constituiria no alicerce da forma artística das obras de Dostoiévski, ou seja, na base de seu estilo, redundando, inclusive, em certa hibridez artística: “a peculiaridade fundamental da poética de Dostoiévski reside na violação da unidade orgânica do material, (...) na unificação dos elementos mais heterogêneos e mais incompatíveis da unidade de construção do romance, na violação do tecido uno e integral da narrativa”⁵⁸. Portanto, “todas as ‘vozes’ que desempenham papel realmente essencial no romance são ‘convicções’ ou ‘pontos de vista acerca do mundo’”⁵⁹.

As proposições bakhtinianas acerca da teoria polifônica não se dirigem à literatura de modo geral. Elas valem para os chamados gêneros do cômico-sério, cujas produções, com raízes na tradição do folclore carnavalesco, encontram seu ponto de partida no diálogo socrático (experimentação da verdade através do diálogo) e na sátira menipéia (gênero cômico, livre para a invenção e a fantasia). Em oposição aos gêneros sérios – a epopéia, a tragédia e a retórica clássica, por exemplo –, os gêneros do cômico-sério são marcados pela alegre relativização da cosmovisão carnavalesca. Conforme explica Bakhtin, o dialogismo polifônico adviria da representação e da enunciação segundo as “leis”, ações e imagens próprias do ritual do carnaval, as quais, de forma genérica, remeteriam à situação de vida às avessas, à eliminação da distância entre os homens e à livre profanação⁶⁰. Seja como for, o que Bakhtin intenta demonstrar

⁵⁶ Idem. p. 29.

⁵⁷ Segundo Bakhtin (1981b), “[o] romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão contrapontisticamente em oposição. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância” (p. 34).

⁵⁸ Idem. p. 9.

⁵⁹ Idem. p. 27.

⁶⁰ Bakhtin aprofunda esse tópico no *Capítulo 4*. Idem. p. 87-155.

é que “[o] mais vital nesses romances é a aplicação da carnavalização à representação da realidade atual e à vida atual”⁶¹.

As considerações precedentes pautadas nos pressupostos bakhtinianos enfatizam que o romance consiste numa construção que se assenta, antes de mais nada, na organização do discurso lingüístico. Tal organização, a rigor, encontra-se intimamente vinculada à ideologia. Toda modificação dessa ideologia implica alterações desse conjunto de signos que constituem o romance⁶².

Julia Kristeva também investe na idéia de que o discurso literário consiste no cruzamento entre particularidades lingüísticas e instâncias ligadas ao real. Partindo da premissa de que todo texto é formado por categorias gramaticais e leis semânticas, a autora procura frisar a hipótese de que qualquer mudança aí presenciada manteria correspondência com alterações visíveis na esfera social e histórica. Nesse sentido, o texto estaria duplamente orientado: “para o sistema significante no qual se produz (a língua e a linguagem de uma época e de uma sociedade precisa) e para o processo social do qual participa enquanto discurso”⁶³. Portanto, as transformações na esfera do real histórico e social se fariam presentes, de um modo ou de outro, no âmbito textual.

Diferentemente da poesia, o romance seria o gênero mais sensível a tais transformações. Segundo Kristeva, ele consiste num terreno onde atua, enquanto prática e apresentação, o remanejamento epistemológico, social e político. Além disso, atravessaria a face da ciência, da ideologia e da política como discurso e se ofereceria para confrontá-los, desdobrá-los, refundi-los, tornando-se plural, plurilingüístico e, por vezes, polifônico. Considerando as aludidas particularidades do romanesco, em especial a sua capacidade de acompanhar o social e o histórico em andamento, a autora averigua que o texto permite quebrar a mecânica conceitual que põe em foco uma linearidade histórica para, assim, ler uma história estratificada, “de temporalidade cortada, recursiva, dialética, irredutível a um único sentido, mas feita de tipos de *práticas significantes* nas quais a série plural resta sem origem nem fim”⁶⁴.

A partir dessa base, Kristeva, retomando conceitos formulados por Bakhtin, tais como carnavalização, intertextualidade, dialogismo e polifonia, procura sistematizar

⁶¹ Idem. p. 137.

⁶² Estudos acerca das obras de Bakhtin encontram-se em BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas: Unicamp, 1997.

⁶³ KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 12.

⁶⁴ Idem. p. 15.

elementos que distinguem a expressão romanesca. A autora entende que o discurso carnavalesco quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica e, por esse motivo, seria uma contestação do código lingüístico oficial. A noção de intertextualidade é um outro fator constitutivo do romance, já que o sentido deste se originaria de um cruzamento de superfícies textuais e se elaboraria em relação a uma outra estrutura, conferindo ao texto um caráter dinâmico. O dialogismo seria o princípio que torna possível considerar que, na linguagem, o sentido é sempre produto de muitas vozes e autorias, e a polifonia seria o embate de diversas vozes no discurso, sem que nenhuma predomine sobre as demais.

A proposta de Julia Kristeva busca frisar que tais conceitos não podem ser entendidos como algo ingênuo ou ideologicamente inocente. Deve-se considerar o fato de eles remeterem, explícita ou implicitamente, a uma cosmovisão, revestindo a palavra com novas significações, algo que, aliás, desfavorece a predominância de uma verdade absoluta. Como quer que seja, para a autora, o estatuto do texto é alcançado no momento em que há um cruzamento entre leis internas, próprias da composição de linguagem no relato, e modalidades externas, identificadas com o sentido da realidade, supondo a vigência de códigos lógicos e ideológicos, respectivamente⁶⁵.

Essa mesma preocupação pode ser constatada nas abordagens teóricas desenvolvidas por Roland Barthes. Contrariamente à presunção estruturalista de encaixar todas as fábulas do mundo dentro de uma estrutura única, o autor insiste em que cada texto é diferente. A seu ver, cada escritura se refere a um grande depósito que contém tudo o que havia sido produzido em épocas anteriores, ou seja, todos os textos literários seriam tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que trazem traços ou influências, mas no sentido mais radical de que cada palavra, frase ou segmento é um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual. O romance realista, o qual Barthes caracteriza como um texto acabado, teria um significado limitado e único, o que desencorajaria o leitor a fazer uma ligação entre o texto e o que havia sido escrito antes. O leitor, nesse caso, seria apenas o consumidor de um significado fixo. Barthes chama esse tipo de texto de legível (*lisible*)⁶⁶.

⁶⁵ Idem. p. 61-90.

⁶⁶ BARTHES, Roland. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970. p. 10.

Os romances modernos, diferentemente dos realistas, dão ao leitor o máximo de liberdade para a produção de significados. Isso acontece porque colocam o leitor em contato com uma pluralidade de outros textos. Esse segundo tipo de texto é classificado por Barthes como *escrevível* ou *redigível* (*scriptible*)⁶⁷, já que não tem significados fixos, mas é plural e difuso, constituído por uma galáxia ou um emaranhado inexaurível de significantes, uma trama inconsútil de códigos e fragmentos de códigos. Nesse caso, o leitor assume um papel de escritor, já que se vê frente a uma pluralidade de significantes (e não a uma estrutura de significados), sem que nenhum deles possa ser considerado o principal ou possa predominar sobre outros. Como explica Barthes, interpretar tal modalidade de texto não significa simplesmente atribuir-lhe um sentido, por mais profundo que seja, mas poder perceber o quão rico ele é nas suas possibilidades interpretativas. Os textos *escrevíveis* ou *redigíveis*, devido a essas múltiplas possibilidades de leitura, seriam flexíveis, liberais e não autoritários.

Com base nesses preceitos, o autor atenta para o papel do leitor quando este se dedica à leitura de obras *escrevíveis*. Segundo Barthes, tal leitor não pode ser um sujeito inocente ou passivo. Essa exigência por um indivíduo ativo no processo de leitura é importante a começar pelo fato de o próprio leitor constituir-se por uma pluralidade de outros textos e códigos. Ler, complementa o crítico, não implica um conjunto de gestos limitados, mas um trabalho de linguagem. Ler é descobrir significados, e descobrir significados é nomear, e essa nomeação deve se dar em direção a outros nomes e significações: “é uma nomeação em devir, uma aproximação incansável, um trabalho metonímico”⁶⁸, cujo intuito é não deixar escapar a pluralidade de sistemas de significados que o texto apresenta.

A abordagem desenvolvida ao longo deste segmento permitiu verificar que a literatura e a história se entrecruzam e determinam formas específicas de representação artística. Tal representação, a rigor, assumiria uma dupla caracterização: ao mesmo tempo em que ela é influenciada por instâncias sociais, ela própria sugeriria uma leitura da história e da sociedade. Bakhtin, Kristeva e Barthes, particularmente, empenham-se no estudo do signo e da linguagem. Para eles, essas duas instâncias, quando não apresentam heterogeneidade nem contradições em sua essência, implicariam uma única maneira de ver o mundo e, por isso mesmo, encerrariam uma visão autoritária e ideológica do mundo.

⁶⁷ Idem. p. 11.

⁶⁸ Idem. p. 18-19.

Os princípios teóricos pautados em Lukács, Goldmann, Bakhtin, Kristeva e Barthes, em certo sentido, se complementam e são úteis para o propósito da pesquisa em curso. Os três últimos estão interessados principalmente na micro-estrutura, ou seja, naquelas especificidades que determinam a natureza do signo e da linguagem, mas nem por isso deixam de lado a sua implicação com o elemento social. Os dois primeiros buscam avaliar o romanesco sem perder de vista sua relação com o dado sócio-histórico. Com isso, o que se visa a demonstrar no presente trabalho é que tanto a linguagem quanto a estrutura de uma obra formam um todo indivisível que enlaça as condições de um período da história. Assim, num contexto violento e autoritário, a desordem social estimularia a fragmentação a qual se transferiria para os escritos literários com um intuito marcado.

1.3 O romance moderno e a forma da escrita como resistência

Vi crescer a terra e lutarem os homens, entre desajustes e sofrimentos. (...) Há muita ingenuidade, também muita coragem, e os problemas se multiplicaram com o crescimento desordenado.

(Brasileiro cem-milhões, Carlos Drummond de Andrade)

Os apontamentos precedentes demonstraram que inúmeros teóricos – quando na elucidação de tópicos acerca do romanesco – pautam-se na relação que o gênero mantém com a vida social. Em outros termos, o que esses críticos procuram determinar é que a obra literária não se faz por ela só, mas que está, de diferentes formas, calcada nas ocorrências que se registram na realidade factual. Isso significa que a expressão artística é afeita a cumprir com acontecimentos que o plano histórico propõe-se a desencadear.

A propósito, um estudo acerca do romance moderno que atende ao referido vínculo que se processa entre arte e sociedade é desenvolvido por Anatol Rosenfeld. O ponto básico que o autor intenta explorar radica em torno da questão da fragmentação que a narrativa experimenta no século XX. O crítico, para lograr o seu intento, parte de três hipóteses básicas. A primeira diz respeito à existência de um espírito unificador que põe em contato, em cada fase histórica, todas as manifestações de cultura. Segundo os

seus argumentos, isso significa que, na cultura ocidental, a despeito de sua complexidade, as várias esferas – tais como a ciência, a arte e a filosofia – manteriam entre si uma relação de interdependência e de mútua influência⁶⁹.

A segunda proposição tange ao fenômeno de desrealização que se observa na pintura. De acordo com Rosenfeld, a desrealização se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando, com isso, a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica. Ainda segundo ele, tal fenômeno inclui correntes como o cubismo, o expressionismo e o surrealismo, que abandonaram a reprodução mais ou menos fiel da realidade sensível e fizeram com que fosse abolida a idéia de perspectiva⁷⁰.

A terceira premissa deriva da interação da primeira com a segunda. Do ponto de vista do ensaísta, as alterações verificadas na pintura resultam de uma fase histórica que não é mais íntegra. Afora isso, aquela idéia de interdependência das diversas esferas culturais fez com que o romance assumisse aqueles traços que caracterizavam as demais artes. Com isso, conclui o pensador, o romance do século XX teria experimentado modificações análogas às da pintura moderna, mudanças essas que parecem essenciais à estrutura do modernismo. Dentre essas características, Rosenfeld chama a atenção para as seguintes:

[à] eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Faulkner

⁶⁹ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto / contexto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 75-76.

⁷⁰ Idem. p. 77. Nesse ponto, Rosenfeld explica que a perspectiva consistiria numa instância que criaria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo seria relativizado, visto em relação a essa consciência. No entanto, tal relatividade se revestiria da ilusão do absoluto. Em outras palavras: um mundo relativo seria apresentado como se fosse absoluto. Seria, do seu ponto de vista, uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impunha leis e óptica subjetivas. Afora isso, o autor averigua que, na filosofia ocidental, essa constituição do mundo a partir da consciência humana surgiria pela primeira vez com os sofistas. A visão perspectívica ressurgiria, subseqüentemente, na filosofia pós-renascentista com Descartes que parte do *cogito*, supondo como única certeza inabalável a do eu existente, encontrando sua expressão máxima em Kant que projeta o mundo dos fenômenos, isto é, o mundo que aparece e a que se tem acesso. Tal visão, acrescenta o ensaísta, seria impossível na idade média. Como a Terra era imóvel, fixa no centro do mundo, o homem teria uma posição fixa *no* mundo e não uma posição *em face* dele, e, como decorrência disso, a ordem dependeria da mente divina e não da humana. No entanto, no instante em que a Terra começou a se deslocar, essa ordem foi posta em xeque. Agora, não seria mais o mundo que prescreveria as leis à consciência humana, seria esta que prescreveria as leis do universo. A segunda hipótese descrita por Rosenfeld, a propósito, resultaria na afirmação de que a pintura moderna seria expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegaria ou, pelo menos, colocaria em dúvida a visão do mundo que se desenvolveu a partir da renascença (p. 77-79).

começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro⁷¹.

O autor explica que a dificuldade de os leitores se adaptarem a esse tipo de romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com o mundo empírico das aparências, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Partindo dessa base, Rosenfeld averigua que – revelando espaço e tempo, e, com isso, o mundo empírico dos sentidos, como relativos ou aparentes – a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e na filosofia. “Duvidando da posição absoluta da ‘consciência central’, ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente”⁷².

Segundo os preceitos do autor, o fundamentalmente novo é que a arte moderna não reconhece tais mudanças e percepções apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou pela afirmação teórica de um personagem de romance, “mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte”⁷³. A visão de uma realidade mais profunda – e, por sua vez, mais real – do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra, tornando-a realmente válida em termos estéticos⁷⁴.

Tendo em vista esses pressupostos, o autor explica que a vivência subjetiva do tempo, ou seja, aquele tempo que se processa no fluxo psíquico dos indivíduos em geral, não apresenta qualquer ligação com a cronologia linear fornecida pelos relógios. Isso remete para a idéia de que, em cada instante, a consciência humana equivale a uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e o futuro, como um horizonte de possibilidades e de expectativas. A tentativa de se reproduzir esse fluxo de consciência, com sua fusão dos níveis temporais, leva à radicalização extrema do monólogo interior. Aí, desaparece ou se omite o narrador e, como decorrência disso, a consciência do personagem deixa de ser mediada, passando a se manifestar em pleno ato presente. Com isso, tem-se a omissão da ordem lógica da oração e a quebra da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos, fazendo, inclusive, com que a base do enredo tradicional – a causalidade – se esgarçasse. Ainda

⁷¹ Idem. p. 80.

⁷² Idem. p. 81.

⁷³ Idem. Ibidem.

⁷⁴ Idem. Ibidem.

segundo o autor, tudo isso faz com que o personagem perca a sua integridade e os seus contornos firmes e claros⁷⁵:

[o]s indivíduos – quase totalmente desindividualizados – são lançados no turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde – montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana. O indivíduo dissolve-se na polifonia de vastos afrescos que tendem a abandonar por inteiro a ilusão de óptica da perspectiva, já em si destruída pela simultaneidade dos acontecimentos, a qual substitui a cronologia⁷⁶.

Rosenfeld propõe uma discussão que visa a justificar a maneira como o referido desestruturamento teria se processado na narrativa. De acordo com seus apontamentos, haveria razões sociais para tal: o mundo seria precário e caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, dotado de imensos movimentos coletivos e de espantosos progressos técnicos. Enfim, a realidade teria deixado de ser um mundo explicado, o que exigiria dos artistas adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. Com isso, conclui ele, a arte teria imitado a realidade e não o processo inverso ou interdependente⁷⁷.

Nesse ponto, o autor retoma a questão da perspectiva. Esta consistiria na expressão de uma relação entre dois pólos: de um lado, o homem; do outro, o mundo projetado. Segundo Rosenfeld, frente às aludidas circunstâncias do mundo moderno, um dos pólos seria eliminado e, como resultado disso, desapareceria a perspectiva. Assim, em um dos casos, restaria somente o fluxo da vida psíquica que teria absorvido totalmente o mundo; em outro, permaneceria o mundo reduzido a estruturas geométricas em equilíbrio que, com efeito, absorveriam o homem. O abandono da perspectiva, ou seja, a supressão da distância entre o homem e o mundo, mostra ser expressão do anseio de superar a distância entre o indivíduo e esse mundo⁷⁸.

⁷⁵ Idem. p. 82-85.

⁷⁶ Idem. p. 95-96.

⁷⁷ Idem. p. 86.

⁷⁸ Idem. p. 87-88.

Esses seriam dados suficientes para Rosenfeld traçar um paralelo entre o romance do século XIX e o romance do século XX. No primeiro caso, têm-se a plasticidade dos personagens e a ilusão da realidade. O romancista, onisciente, adotaria uma visão tridimensional que garantiria um saber total dos personagens, conhecendo-lhes o futuro e o passado empíricos e biográficos, situando-os num ambiente de cujo pano de fundo se destacaria com nitidez, realçando a verossimilhança e conduzindo-os ao longo de um enredo cronológico de encadeamento causal. Rosenfeld salienta que o primeiro grande romancista que rompeu com a tradição do século XIX, embora moderadamente, foi Marcel Proust. Segundo o ensaísta, a sua obra teria introduzido os traços que, subseqüentemente, definiriam o romance do século XX. Conforme o crítico,

para o narrador do seu grande romance o mundo já não é um dado objetivo e sim vivência subjetiva; o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela não há a distância que produz a visão perspectívica⁷⁹.

As reflexões empreendidas por Rosenfeld assentam-se na idéia de que a arte moderna exprime uma nova visão do homem e da realidade. Essa tentativa de redefinir a situação do indivíduo se revelaria no esforço de assimilar – na estrutura da obra de arte e não apenas na temática – a precariedade da posição desse indivíduo no mundo moderno⁸⁰. Aliás, Erich Auerbach é outro autor que dedica especial atenção a essa questão⁸¹.

O estudioso, através da análise de um fragmento do romance de Virgínia Woolf⁸², avalia o fenômeno da ficção moderna que se estrutura desestruturando-se aparentemente, pela tentativa de expressar o processo mutável e contraditório do psiquismo humano. A partir de tal estudo, Auerbach chama a atenção para inúmeros

⁷⁹ Idem. p. 92.

⁸⁰ Essa mesma consciência de que o romance teria assumido diferentes particularidades estilísticas ao longo dos tempos é apresentado em KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. rev. Paulo Quintela. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976. Na parte referente aos aspectos técnicos da narrativa (p. 211-233), o autor fornece uma visão do problema ligado à evolução do romance. Nesse particular, ele se detém, dentre outros aspectos, na narrativa em primeira e em terceira pessoas, centra-se no problema da perspectiva e apresenta um comentário a respeito da configuração do diálogo na narrativa.

⁸¹ AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: _____. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1994.

⁸² O trecho analisado por Auerbach foi extraído da obra **To the Lighthouse**, de Virgínia Woolf.

aspectos que definem o romance da mencionada escritora. Dentre essas características, ele destaca a existência de movimentos que se realizam na consciência dos personagens; a introdução de acontecimentos secundários, exteriores, de lugares e tempos totalmente diferentes; a presença de orações que são interrompidas por frases intercaladas bem como a multiplicidade de elementos desencontrados que contribuem para a descrição das cenas⁸³.

A partir dessa base, resultam algumas marcas estilísticas que são comentadas pelo pensador e que lhe servem para uma avaliação do romance moderno. Nesse caso, de acordo com Auerbach, o escritor, como narrador de feitos objetivos, desaparece quase que completamente, e praticamente tudo o que é dito surge como reflexo na consciência dos personagens do romance. O autor explica que, para reproduzir o conteúdo da consciência desses indivíduos que povoam a narrativa, empregam-se meios que passaram a ser conhecidos como fluxo de consciência ou monólogo interior. Tais recursos fazem com que desapareça a impressão de uma realidade objetiva de modo que a posição do escritor não consista em interpretar as ações, as situações e os caracteres dos seus personagens com segurança objetiva⁸⁴.

O interesse do autor também se volta para traços que particularizam o romance do século XIX em contraposição ao romance que surge no século XX. Segundo Auerbach, no primeiro caso, as narrativas buscavam transmitir, em seu conjunto, uma impressão individualista, subjetiva, amiúde excentricamente marginal da realidade, sem averiguar algo de universalmente válido ou objetivo acerca dessa realidade. No caso do romance produzido no século XX, não se trata apenas de um único sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, freqüentemente cambiantes. Além disso, nesse particular, a intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, manteria uma ligação com o tratamento do tempo, o que contribuiria para que a narrativa adquirisse digressões, ou seja, desvios do assunto principal⁸⁵:

[m]uitos personagens, ou muitos fragmentos de acontecimentos são articulados por vezes frouxamente de tal forma que o leitor não consegue segurar constantemente qualquer fio condutor determinado. Há romances que procuram reconstruir um meio a partir de uma série

⁸³ Idem. p. 476-481.

⁸⁴ Idem. p. 482.

⁸⁵ Idem. p. 483-484.

de farrapos de acontecimentos, com personagens constantemente mutantes, por vezes reaparecidas⁸⁶.

Tudo isso resulta do fato de os escritores modernos terem consciência de que a vida não pode ser ordenada. Auerbach explica que a Primeira Guerra Mundial teria contribuído para a intensificação do dismantelamento da realidade. Ele expõe ainda que o alargamento do horizonte do ser humano e o seu enriquecimento em experiências, conhecimentos e possibilidades de vida teriam começado no século XVI, avançado no decurso do século XIX em ritmo crescente, e, desde os princípios do século XX, os haveria feito com uma aceleração violenta. Não só isso: em várias partes do mundo, surgiram crises de adaptação que se aglutinaram perturbando as formas de vida. É durante e após a Primeira Guerra, num ambiente de vida descompassado, inseguro e repleto de desastres que “escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência”⁸⁷.

As precedentes considerações demonstram, portanto, que, no século XX, diferentemente do que se observara na centúria anterior, a narrativa se fragmenta em múltiplos centros. Tanto Rosenfeld quanto Auerbach concordam com o fato de a desintegração da figura humana e a de seus referenciais espaço-temporais, no romance, estarem ligadas àquelas particularidades que definem o mundo social. A visão totalizadora e explicativa do universo deixaria de se sustentar, viabilizando, assim, a entrada de um todo contraditório, fragmentado, dividido e caótico. Tudo isso, na visão dos autores, retornaria ao romance, implicando alterações em sua estrutura e em suas categorias narrativas.

A obra de Julio Cortázar – só para apresentar mais um exemplo – enquadra-se nos mesmos perfis que caracterizam o romance de Virgínia Woolf. Um estudo sobre a produção do escritor argentino foi articulado por Davi Arrigucci Jr. Este observa que os escritos cortazarianos pautam-se numa incessante busca de novas formas de expressão, novos códigos e mensagens, fazendo surgir o fragmentário e o caótico, o que desafiaria a interpretação do leitor. Ainda segundo ele, o autor – sendo “um

⁸⁶ Idem. p. 491.

⁸⁷ Idem. p. 496.

construtor hábil e caviloso, extremamente lúcido e lúdico com relação à própria obra”⁸⁸ – destrói códigos desgastados da tradição literária hispano-americana, “fundando um universo de ficção *poroso* e *aberto* a novas expansões, ao mesmo tempo que uno e coeso internamente”⁸⁹.

Arrigucci Jr. não fica apenas nesses traços. Do seu ponto de vista, a poética cortazariana é avessa aos moldes tradicionais pelas seguintes razões: ela se constitui a partir de uma sintaxe revolucionária; a palavra seria fragmentada, vindo a se transformar em neologismo; e, dentre outros aspectos, conteria uma variedade de textos anexada à obra (desde recorte de jornal até trechos de livros científicos), formando um caleidoscópio que, graças à montagem, projetaria um enorme halo significativo. Enfim, ter-se-ia uma narrativa problemática que, além de apresentar uma dificuldade de elaboração lingüística, exigiria do leitor “uma leitura-montagem dos segmentos justapostos, que ele deve conciliar dentro do leque ambíguo das múltiplas possibilidades combinatórias”⁹⁰.

Essas considerações levam à premissa de que a produção cortazariana não é uma narrativa apenas de herói problemático, mas uma narrativa problemática. Conforme explica o crítico, não é somente o herói que não consegue alcançar valores autênticos ao fim de uma busca que ele empreende; ela própria, enquanto linguagem da busca, hesita quanto ao modo de indagar tais valores adequadamente, ou, pelo menos, apresenta como crítica essa investigação. Por isso mesmo, ela incorporaria essa vacilação à sua técnica de construção: “defrontando-se consigo mesma, encaracola-se, volta-se contra si própria”⁹¹. Em outros termos, o projeto de construção transforma-se, paradoxalmente, num projeto de destruição. Segundo Arrigucci Jr., essa desintegração que a obra experimenta minaria toda a arte moderna⁹².

De qualquer modo, o contexto histórico em que uma obra surge é determinante na definição de formas específicas de apresentação. O conteúdo de um texto não se constitui somente a partir do tema que ele se propõe a desvendar. A forma como o relato se estrutura consiste num elemento a mais que possibilita uma complementação do significado que se extrai do assunto desenvolvido. Esta, portanto, constitui-se numa

⁸⁸ ARRIGUCCI JR., Davi. Tema e voltas. In: _____. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973. p.16.

⁸⁹ Idem. p. 17.

⁹⁰ Idem. p. 22-23.

⁹¹ Idem. p. 22.

⁹² Idem. p. 25.

perspectiva marxista de análise literária. Em suas notas sobre a crítica dialética marxista, Fredric Jameson atenta para a relação que se estabelece entre o conteúdo de um produto cultural e a sua forma de expressão. Do seu ponto de vista, “o conteúdo procura sua expressão adequada na forma”⁹³, de modo que as realizações formais, assim como os defeitos formais, são tomados como os signos de certa configuração social e histórica⁹⁴. Nesse sentido, muitas obras produzidas em contextos autoritários dessacralizam certas ideologias inclusive pela estrutura que apresentam.

No Brasil, a produção artística foi influenciada pelos regimes autoritários. Tanto o Estado Novo (1937-1945) quanto a Ditadura Militar (1964-1985) tiveram papéis decisivos na definição de novas formas de apresentação estética. Nancy Baden explica que a produção literária brasileira, até meados do século XX, esteve calcada no modelo europeu. A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um acontecimento que reuniu esforços em prol da ruptura com tal modelo, de modo que a produção nacional dialogasse com suas próprias condições sócio-históricas. Com isso, salienta ela, o modernismo elegeu novas formas de expressão artística: os escritores inovaram a linguagem, abandonaram aqueles conceitos restritos de gênero e revisaram noções de tempo, espaço e foco narrativo⁹⁵.

Afora isso, Baden enfatiza que, nos referidos períodos oficialmente descritos como autoritários, a censura em curso cooptava aquelas informações consideradas subversivas ao sistema. Como decorrência disso, os escritores, para externarem pontos de vista críticos em relação à realidade social do país, fizeram uso de diferentes técnicas literárias. Dentre tais técnicas, a ensaísta cita o monólogo interior, o fluxo de consciência, a sátira e, ainda, referências às situações passadas como estratégia para referendar as situações presentes⁹⁶. De qualquer maneira, a produção artística sofre ou é modificada como resultado da luta pela liberdade de expressão, ou seja, tanto temática quanto formalmente, ela concorre para elucidar uma crítica social.

A análise e a interpretação de um texto literário nem sempre cumprem com tal exigência, ou seja, a de procurar o seu significado naquelas instâncias situadas fora do objeto artístico propriamente dito. Antonio Candido observa, a propósito, que diferentes

⁹³ JAMESON, Fredric. Towards Dialectical Criticism. In: _____. **Marxism and Form**. New Jersey, Princeton: Princeton University Press, 1971. p. 328.

⁹⁴ Idem. p. 331.

⁹⁵ BADEN, Nancy. We Were Born Censored: the Dubious Legacy. In: _____. **The Muffled Cries: the Writer and Literature in Authoritarian Brazil, 1964-1985**. Lanham: University Press of America, 1999. p. 4.

⁹⁶ Idem. p. 8.

épocas primam por distintas abordagens. Segundo o crítico, num determinado momento, “procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que, este aspecto constituía o que ela tinha de essencial”⁹⁷; depois, afirma ele, chegou-se à posição oposta: a matéria de uma obra é secundária, “a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social”⁹⁸.

Candido entende que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas. Do seu ponto de vista, o processo interpretativo deve levar em conta tanto os fatores externos quanto os internos. Nesse sentido, o autor chama a atenção para o fato de que “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”⁹⁹. Assim, segundo os seus preceitos, seria a própria estrutura do texto literário – incluindo-se, aí, a disposição de seus elementos – o que, também, importaria para a execução de uma análise sociológica¹⁰⁰.

Com isso, o referido autor busca frisar a sua aceção salientando que determinadas leituras e certas conclusões que se podem extrair de um texto literário não se fazem unicamente a partir da matéria que ele fornece. O conteúdo não é somente afirmado abstratamente pelo artista, nem mesmo ilustrado com exemplos que se respaldam em algum ambiente, costume, traço grupal ou idéia, mas sugerido na própria composição do todo e das partes de um texto. Nesse particular, Candido explica que, na realização de uma análise nesses moldes, leva-se em consideração o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento que permite situá-lo historicamente; mas “como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo”¹⁰¹. Nesse caso, acrescenta o pensador,

⁹⁷ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 4.

⁹⁸ Idem. Ibidem.

⁹⁹ Idem. Ibidem.

¹⁰⁰ Nesse ponto, Candido (Ibidem) esclarece que o tratamento *externo* dos fatores *externos* pode ser legítimo quando se tratar de sociologia da literatura, pois essa não propõe a questão do valor da obra, e pode interessar-se por tudo que é condicionamento. O autor explica que a sociologia da literatura é “uma disciplina de cunho científico, sem a orientação estética necessariamente assumida pela crítica”.

¹⁰¹ Idem. p. 7.

[s]aímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros. Nesse nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo¹⁰².

Essa mesma ordem de idéias é formulada por Alfredo Bosi. As considerações desenvolvidas por ele, no entanto, são mais específicas daquelas ilustradas por Antonio Candido. Bosi se detém na análise de obras produzidas em contextos históricos autoritários e faz um comentário cujo intuito radica em torno da necessidade de, no processo interpretativo, se ter em conta tanto aquelas particularidades temáticas quanto estilísticas que um texto comporta. O que Alfredo Bosi objetiva demonstrar é que aqueles livros que contestam um sistema autoritário o fazem não somente através do conteúdo que expressam, mas inclusive pela estrutura que apresentam¹⁰³.

O elemento central que suscita tal discussão pauta-se na idéia de resistência que inúmeras obras, quando submetidas às referidas condições de produção e recepção, buscam exprimir. O crítico averigua que o vocábulo resistência e suas aproximações com os termos cultura, arte e narrativa foram pensados e formulados no período que corre, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando inúmeros intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas: o franquismo e o salazarismo. Ao longo desses anos, alega o autor, firmou-se uma frente de caráter libertador que, em luta de guerrilhas e emboscadas, disputava as áreas invadidas. Essa união de forças populares e de intelectuais progressistas perdurou na memória dos narradores do imediato pós-guerra e produziu o cerne da chamada literatura de resistência¹⁰⁴.

Bosi ressalta que o leitor politizado do pós-guerra, ao tomar contato com essas obras, supôs que a natureza do fenômeno literário houvesse mudado radicalmente e que, a partir da luta contra os regimes autoritários e belicistas, a escrita passara a ter a

¹⁰² Idem. Ibidem.

¹⁰³ BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

¹⁰⁴ Idem. p. 125.

mesma substância cognitiva e ética da linguagem de comunicação da qual se fazia uso cotidianamente. Com isso, explica o autor, observa-se uma relação contra aquela escrita acadêmica – própria de tradições clássicas, românticas, simbolistas – de forma que a resistência ético-política traduzir-se-ia em uma resistência no plano das opções narrativas e estilísticas¹⁰⁵.

As observações tecidas por Bosi demonstram a existência de uma relação entre narrativa e resistência no interior de uma esfera de significados datada, ou seja, historicamente enraizada, no caso, dentro de uma cultura de resistência política. Ele discute, além disso, que as opções de cada escritor, por diferenciadas que fossem, se destacavam todas de um mesmo fundo axiológico, que se poderia qualificar de “mentalidade antiburguesa gerada dialeticamente como um *não* lançado à ideologia dominante”¹⁰⁶.

O que se procurou demonstrar ao longo deste último segmento é que a arte moderna – em particular no que tange às especificidades estilísticas da narrativa produzida no século XX – se diferencia dos modelos poéticos anteriormente existentes. Segundo os apontamentos dos autores atrás elucidados, tal mudança é decorrente das condições históricas que o referido século experimentou. Com isso, ficção e história se cruzam de maneira que essa última se faz transparecer inclusive na própria estrutura do texto literário. Assim, aquelas obras esteticamente fragmentadas produzidas em contextos autoritários buscam sugerir “uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Idem. p. 126-127.

¹⁰⁶ Idem. p. 129.

¹⁰⁷ Idem. Ibidem.

2 PRINCÍPIOS E FUNÇÕES DA FRAGMENTAÇÃO: O OLHAR FRANKFURTIANO

Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorrem e caem...

(*Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis)

2.1 A desordem social no Brasil pós-64

Tiros, chanfalhos, gases venenosos, patas de cavalo. A multidão torna-se consciente, no atropelo e no sangue.

(*Parque industrial*, Patrícia Galvão)

A discussão acerca do processo de estruturação da sociedade brasileira nos anos compreendidos entre 1964 e 1985 afigura-se a partir de uma noção de caos e de desarranjo social experimentada pelo país. Tal idéia de desordem aloja-se em torno de fatos históricos que se articularam e que, por sua vez, projetaram a imagem de uma nação com características bastante particulares. Dentre esses traços, o principal talvez seja a influência que o regime autoritário exerceu na constituição dos rumos do Brasil naquele período. Não obstante a aludida marcação temporal, tal desarmonia não é algo que se restringe àquela época, mas resultante de acontecimentos antecedentes e propulsor de novas formas de organização social.

Na esteira de questões dessa amplitude, optou-se por utilizar o vocábulo autoritarismo quando na referência a esse momento histórico, por se tratar de um conceito mais flexível. Partindo da idéia de totalitarismo enquanto representação do uno, da opinião única e do pensamento único, acredita-se que, por ser demasiadamente fechado, tal conceito deixaria à margem elementos como a resistência e as diversas facções presentes no Exército e na sociedade daquela época. A análise da conjuntura pós-64, nessa linha de reflexão, desvela especificidades – tais como a padronização e a uniformização do pensar – que permitem equipará-la a um projeto totalitário. No entanto, a construção do conceito a ser adotado na pesquisa em curso originou-se de uma reflexão teórica e de um material empírico que exigisse que o termo fosse suficientemente maleável, capaz de atingir as particularidades existentes.

De qualquer modo, o Brasil mergulhou, em 1964, num compacto processo ditatorial subseqüentemente a uma guindada de inspirações democráticas. Entretanto, na primeira metade do século XX, o país já vivenciava uma experiência limite associada à implantação do Estado Novo (1937-1945), durante o Governo Getúlio Vargas. Não obstante a coexistência de traços comuns entre o aludido momento e o período militar, pode-se dizer que esse último ultrapassou aquele no quesito violência.

Durante a vigência do Estado Novo, assistiu-se às mais diferentes pressões impostas pelo poder. O governo introjetou-se nos rumos do país num clima de autoritarismo com o fito de diluir qualquer obstáculo de caráter antagônico a seus interesses. Assim, a brutalidade cometida pela classe dirigente gravitava em torno das contestações armadas por meio de torturas, execuções e perseguições variadas; perda dos direitos políticos entre professores, prefeitos e governadores; e, dentre outros, a montagem do aparelho repressivo. O controle de informações, a rigor, conferia ao Estado Novo uma postura antiliberal. O rádio, a imprensa, as obras literárias, o cinema e o teatro passaram a sofrer fortes censuras¹⁰⁸. No entendimento de Azevedo Amaral, a única entidade livre, nesse caso, era o Estado. Ele acrescenta que o indivíduo possuía, como na democracia-liberal, uma esfera de liberdade, mas delimitada pela ação igualmente livre dos outros cidadãos¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Maiores informações encontram-se desenvolvidas em SCHWARTZMAN, Simon (Org.). **Estado Novo, um auto-retrato**. Brasília, CPDOC/FGV: UnB, 1983. GOULART, Silvana. O DIP e o DEIP de São Paulo: censura e auto-censura. In: _____. **Sob a verdade oficial: ideologia e censura no Estado Novo**. Minas Gerais: Marco Zero, 1990.

¹⁰⁹ AMARAL, Azevedo. A Nação e o Estado. In: _____. **O Estado autoritário e a realidade nacional**. Brasília: UnB, 1981. p. 150.

Passadas cerca de duas décadas, o Brasil novamente vivenciaria experiência similar. Com a ditadura de 1964, os militares passaram a controlar a vida política brasileira logo nos primeiros dias de abril do referido ano. Teoricamente, isto se fez necessário para que os principais objetivos econômicos dos governos que se seguiram a 1964 – nesse caso, o Governo Castelo Branco (1964-1967), Costa e Silva (1967-1969), Médici (1969-1974), Geisel (1974-1979) e Figueiredo (1979-1985) – fossem concretizados. Em outros termos, para que houvesse o desenvolvimento do país, o controle da inflação, a redução das diferenças econômicas regionais e, dentre outros, a atração de capitais estrangeiros, era preciso que os militares investissem na viabilização de projetos de construção da autonomia econômica no contexto capitalista internacional. Para tanto, conforme explicita Daniel Aarão Reis, era indispensável um Estado fortalecido e intervencionista, com um planejamento relativamente centralizado¹¹⁰.

Com isso, portanto, o projeto que os militares tinham em mente não poderia se sustentar caso não tivessem poderes excepcionais em mãos. Eles apelaram para a legitimidade revolucionária e se atribuíram tais poderes mediante Atos Institucionais (AIs). Segundo Osvaldo Coggiola, os dispositivos autoritários que passaram a reger a vida política do Brasil foram sistematizados no Ato Institucional número 1, de 9 de abril de 1964. Com ele, foram instituídas, dentre outras determinações, eleição indireta para presidente, autorização do Executivo para cassar mandatos e suspender direitos políticos além da suspensão das garantias constitucionais¹¹¹. Outros dispositivos foram criados, sendo um dos mais importantes o AI-5, de 13 de dezembro de 1968, durante o Governo Costa e Silva. Através do referido AI, o presidente da República tinha autorização para decretar o recesso do Congresso, Assembléias Legislativas e Câmaras Municipais; intervir nos Estados, municípios e territórios; cassar mandatos e extinguir direitos políticos; decretar estado de sítio e confisco de bens.

Gilberto Velho observa, a propósito, que a diferença significativa constatada entre os acontecimentos verificados nos primeiros anos da Ditadura Militar em relação aos fatos ocorridos na vigência do Estado Novo estava assentada no teor de violência das perseguições. Estas, entre 1968 e 1972, de acordo com seus argumentos, tinham subjacentes princípios políticos e ideológicos específicos e eram executadas sem nenhuma margem de tolerância. Embora as principais vítimas ainda fossem a massa

¹¹⁰ REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 13.

¹¹¹ COGGIOLA, Osvaldo. **Governos militares na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 16.

trabalhadora e o campesinato, com a implantação dos AIs, mesmos os filhos da elite, membros do Congresso Nacional e oficiais superiores eram visados. No Estado Novo, havia restrições em termos de prisões de oficiais; durante o regime militar, em contrapartida, a repressão se voltava inclusive para os filhos daqueles militares mais graduados¹¹².

Tendo em vista esse abuso de poder advindo, direta ou indiretamente, das autoridades, a sociedade não aceitou passivamente os regimes instaurados a partir de 1964. Amplos setores da população – políticos, trabalhadores, estudantes, artistas, organizações civis – se opuseram à Ditadura Militar e lutaram contra a repressão e pelo processo democrático, principalmente a partir de 1968. No entanto, conforme sublinha José Antonio Segatto,

[e]m quase todas as tentativas de organização, mobilização, reivindicações, contestação da ordem, por parte das classes dominadas, o Estado agiu prontamente para impedir, seja pela repressão pura e simples seja por outras formas, como a manipulação e a cooptação ou ainda por meio da criação de instrumentos jurídico-políticos de controle e exclusão¹¹³.

Em praticamente vinte anos de regime militar, aproximadamente uma centena de diferentes modos de tortura – mediante agressões físicas, pressão psicológica e utilização dos mais variados instrumentos – foi aplicada em pessoas suspeitas de atividades políticas subversivas. A tortura não procurava apenas produzir no corpo da vítima uma dor que a fizesse entrar em conflito com o próprio espírito e pronunciar o discurso que, ao favorecer o desempenho do sistema repressivo, significasse sua sentença condenatória – ela visava a imprimir às pessoas a destruição moral pela ruptura dos limites emocionais. Com isso, esses indivíduos ficavam marcados por seqüelas físicas e psicológicas, e perdiam, muitas vezes, por determinado tempo, os sentidos e as noções espaciais e temporais¹¹⁴.

O regime autoritário instaurado em 1964 – embora contasse com um alto grau de violência, em especial entre 1968 e 1974 – sofreu, novamente, tentativas de

¹¹² VELHO, Gilberto. Autoritarismo e violência no Brasil contemporâneo. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saul (Orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994. p. 36-37.

¹¹³ SEGATTO, José Antonio. Cidadania de ficção. In: ____; BALDAN, Ude (Orgs.). **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1999. p. 202.

¹¹⁴ Cf. ARQUIDIOCESE de São Paulo. **Brasil: nunca mais**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

esfacelamento no início dos anos 80 por parte da sociedade civil que almejava por uma proposta de democratização política. Em seu governo, o General Ernesto Geisel investiu no gradativo desaparecimento da censura e na revogação dos Atos Institucionais. No entanto, suas medidas – que, aparentemente, iam ao encontro do interesse da coletividade – significaram, em verdade, o desdobramento de velhas práticas. No exercício de sua função, Geisel – preocupado em não deixar seu sucessor sem mecanismos de defesa do Estado – instituiu as salvaguardas constitucionais como forma de substituição dos referidos AIs. Essas medidas, além de limitarem certos direitos, permitiam à polícia invadir residências e efetuar prisões mesmo destituída de ordem judicial. Por esses motivos, as reformas políticas propostas por Geisel foram alvo de manifestações de desagrado por parte da opinião pública.

O término do período do seu mandato, em 1979, foi sucedido pelo Governo do General João Batista Figueiredo, que presidiu até 1985. No que tange ao seu plano político, o então presidente deu continuidade ao projeto de abertura anteriormente iniciado por Geisel. O mencionado projeto teve como fatos marcantes o surgimento de greves em 1979 e, dentre outros, eleições diretas para escolha de governadores, prefeitos, deputados, senadores e vereadores. No entanto, observaram-se algumas restrições impostas pelo poder cujo intuito incidia na adoção de estratégias que visassem à dificuldade da vitória da oposição, não obstante seu posterior fracasso. Nesse sentido, os analfabetos não tinham direito ao voto, o eleitor tinha de votar em candidatos do mesmo partido para todos os cargos e, em contrapartida, ao candidato não era permitido o pronunciamento de suas metas pelos meios de comunicação de massa.

Nos últimos meses de 1983, intensificou-se a campanha pelas eleições diretas para presidente e vice-presidente. A campanha Diretas-já chegou ao auge em 1984 quando se organizaram vários comícios e manifestações em todo o país. Do ponto de vista dos detentores do poder, a campanha consistia num elemento perturbador da ordem já que ia de encontro aos seus interesses. Em outros termos, a classe dirigente queria continuar usufruindo os privilégios conquistados com a ditadura latino-americana mais prolongada do período. Por essa razão, não foram raros os usos de diferentes meios para a contestação do movimento. Finda a votação, a emenda das Diretas-já não foi concretizada, apesar da grande aceitação popular.

A conjuntura ditatorial brasileira revela seu caráter paradoxal que atesta sua inconsistência e irracionalidade. Por um lado, os objetivos dos governos militares estavam pautados na segurança e no desenvolvimento; por outro, assistiu-se às contestações dessas metas em virtude do desigual desenvolvimento que beneficiou a poucos. As conseqüências das desigualdades ficaram mais visíveis nas grandes cidades, assoladas pela violência. Ao lado de majestosos edifícios-sedes de multinacionais, bairros opulentos e protegidos por seguranças particulares, percebia-se o aumento do número de favelas e de marginalizados.

Os estudos realizados nesse sentido chamam a atenção para o fato de os regimes expressos por uma ditadura se armarem, via de regra, por uma polícia violenta e por uma legislação que dê suporte à repressão. O regime instaurado em 1964 é, nesse aspecto, consideravelmente exemplar. Assinalada pela tortura, pela arbitrariedade policial e, sobretudo, pela edição dos AIs, que ampliaram os poderes do presidente em detrimento dos direitos civis, a Ditadura Militar conseguiu montar um aparato repressivo sofisticado. Ainda nesse caso, conforme argumentos desenvolvidos por Creuza Berg, o regime suscitou algo mais forte que a repressão concreta: ele expressou a repressão sutil que deu sustentação à sua ideologia. Nesse particular, a autora alega que a consciência da importância do controle ideológico gera a necessidade da fiscalização de dois instrumentos eficazes: a propaganda e a censura¹¹⁵.

Esses dois últimos elementos eram utilizados pela ditadura para construir uma imagem positiva do Brasil. Não só isso: a censura, ajustada ao papel exercido pela propaganda, agia no sentido de mobilizar os indivíduos em torno dos objetivos do regime, transformando-os em metas que acenavam com a unanimidade. Ainda segundo os preceitos de Creuza Berg, a farsa que as máquinas ditatoriais construía, por intermédio da propaganda, de uma sociedade ideal, trazia como conseqüência “a necessidade de criação de uma censura capaz de detectar e eliminar tudo o que [pudesse] abalar a imagem cuidadosamente engendrada para a legitimação do poder”¹¹⁶. Portanto, a censura e a propaganda eram dispositivos de manipulação ideológica que se arquitetavam em uma estrutura mais ampla composta pela força e pelo interesse da sociedade armada e dos setores dominantes da sociedade civil.

¹¹⁵ BERG, Creuza. **Mecanismos da violência**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Paulo: EDUFSCar, 2002. p. 14.

¹¹⁶ Idem. p. 60.

A formulação desses pressupostos é importante porquanto a Ditadura Militar significou a expressão da violência e da ampliação das diferenças sociais. Os militares – que, desde jovens, eram educados dentro de rígida disciplina, hierarquia e sentimento de obediência – eram orientados a não admitir confusões sociais ou contestações. Assim, diante da necessidade de se firmar uma direção sólida corporificada pelo Estado, o discurso caminhava no sentido de inculcar na sociedade valores como a disciplina, a aceitação do comando, a obediência às normas do bem público, a observância da hierarquia. Quando a sociedade reagia na contramão de tais propostas, diferentes formas de agressão física e psicológica eram aplicadas a ela. A violência, então, se fazia necessária para calar as críticas ao regime, assegurando a manutenção da ordem política e social estabelecida, justamente para não dessacralizar a visão ideal da realidade do país e do caráter nacional. Nesse sentido, conforme Creuza Berg, a censura e a propaganda eram mecanismos estratégicos para a articulação de certa imagem da nação:

[o] discurso, os cartazes, as festas e toda uma alegoria enaltecendo as maravilhas do regime, combinados com o mais absoluto silêncio acerca das misérias que este carrega, vem compor um quadro que se apresenta às massas carregado de funções simbólicas que vão ao encontro de seus mais contidos anseios e aspirações¹¹⁷.

Ainda nesse período, o Brasil convive com o desenvolvimento do parque industrial, o qual é acompanhado pelo incentivo aos investimentos externos e por um febril crescimento urbano. Durante tal processo, o edifício da sociedade se expande e se desloca, com o aumento do desequilíbrio político e da disparidade econômica. Maria da Conceição Tavares, tratando acerca do perfil da política econômica do autoritarismo, confere principal destaque a essa questão. A autora observa que, na década de 1970, o Brasil avançou em matéria produtiva e em matéria de desenvolvimento industrial. Entretanto, em virtude do endividamento externo e da crise financeira nos quais estava mergulhado, o país não absorveu todas as parcelas populacionais no aludido projeto de modernização. Segundo ela, os anseios modernizantes de um Estado autoritário e conservador não conduziram o país à autonomia tecnológica nem mesmo à

¹¹⁷ BERG, Creuza. **Mecanismos da violência**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Paulo: EDUFSCar, 2002. p. 52.

incorporação da camada menos favorecida¹¹⁸. Com isso, portanto, as grandes cidades resultaram do acelerado processo de industrialização que, assinalando o ingresso na modernidade, não fez senão acentuar a clivagem dos abismos sociais e políticos.

Tais circunstâncias, que se moldam a partir da mescla firmada entre o avanço tecnológico e a tradição autoritária ostentada pela sociedade brasileira, concorrem para a acentuada exclusão social e, ainda, para a “financeirização econômica da vida coletiva”¹¹⁹. Com isso, então, de acordo com as proposições de Paulo Sérgio Pinheiro, as ideologias ou as práticas autoritárias não terminariam com o colapso das ditaduras, mas sobreviveriam às transições e sob os novos governos civis eleitos, pois independem da periodização política e das constituições. Nesse particular, o autor acrescenta: “mesmo que o ‘entulho’ institucional produzido pelos governos militares de 1964-85 tenha sido varrido, restam resíduos autoritários de regimes de exceção anteriores, ainda que transformados, inseridos nas práticas sociais e nas ideologias”¹²⁰. Isso significa que, por estar assentado num projeto de base autoritária, o Brasil carece de uma padronização. Assim, ele é irregular, disforme e fragmentado em várias de suas instâncias constitutivas.

Parte da produção literária do período pós-64, a propósito, deu destaque para temáticas que se voltam para o processo autoritário do momento. Os acontecimentos históricos, políticos, sociais e econômicos da época foram importantes não somente para a consolidação de temas que lidam com o sistema, mas, sobretudo, a sua investida se deu na pesquisa estética, que procurou estar calcada em novas formas de expressão artística. Assim, na esfera temática, as cenas se dedicam à violência social, às prisões, aos seqüestros, às torturas, às crises do sujeito – não somente em relação à problemática da sociedade, mas, sobretudo, com a linguagem e consigo mesmo. No âmbito formal, o recurso à fragmentação é bastante empregado. Tal propriedade é importante não apenas para sugerir novos contornos da arte literária, mas, inclusive, para chamar a atenção para a idéia de desordem na qual se aloja a constituição da

¹¹⁸ TAVARES, Maria da Conceição. A política econômica do autoritarismo. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saul (Orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994. p. 20-21.

¹¹⁹ Cf. DIAS, Ângela Maria. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: ____; GLENADEL, Paula (Orgs.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004. p. 17.

¹²⁰ PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. **Revista USP**, São Paulo, n. 9, p. 45-57, mar./mai., 1991. p. 47. O mesmo assunto merece atenção em SCHWARTZMAN, Simon. **Bases do autoritarismo brasileiro**. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Campus, 1988. Em certa altura do livro, o autor coloca: o autoritarismo “não é um simples fenômeno passageiro, mas tem raízes profundas e implicações que não se desfazem por meros rearranjos institucionais” (p. 14).

sociedade brasileira. Desse modo, os romances de Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Antonio Callado e Renato Pompeu, que fazem parte do *corpus* do presente trabalho, ganham profundidade em decorrência dos temas bem como da forma que elegem para expressar um momento histórico.

2.2 A fragmentação enquanto resposta a um processo histórico autoritário

Há guerrilhas pipocando em toda parte, já me convenci mesmo que o estado normal do mundo é de guerra, a paz está-se transformando numa anormalidade.

(*Verão no aquário*, Lygia Fagundes Telles)

O mundo clássico concebe imagens de forma harmônica e pura, o que equivaleria a dizer, então, que, sob uma perspectiva classicista, a arte não resguardaria falhas de composição. Em contrapartida, dentro da estética romântica, tal dilema não se assegura satisfatoriamente. A arte, nesse último caso, forjaria procedimentos que desautorizariam comentários generalizantes e uniformes. Nesse particular, são relevantes as proposições desenvolvidas por Friedrich Schlegel¹²¹, já que antecipam algumas formulações consideradas úteis para a compreensão da arte moderna.

O empreendimento do autor pauta-se numa reflexão acerca da arte romântica, o que auxilia no desencadeamento de uma discussão sobre a produção contemporânea. O fragmento consiste num dos tópicos a que Schlegel volta a sua atenção num conjunto de aforismos que compõem o seu texto. A maneira como ele expõe as suas idéias consiste numa demonstração prática do que ele procura defender. Isso porque tais aforismos não resguardam uma unidade linear de pensamento e, um após o outro, vão surgindo diferentes pontos de abordagem, criando, com isso, diferentes contextos de leitura. Nesse sentido, há assuntos que versam a respeito da filosofia e da arte, mas também acerca das mulheres, do casamento, do espírito cômico e do cristianismo, só para citar alguns exemplos.

¹²¹ SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos do *Athenaeum*. In: LOBO, Luiza (Org.). **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 50-72.

Diferentemente de Hegel, que postula a divisão tripartida dos gêneros literários, Schlegel contraria tal princípio estético, indo de encontro à expectativa de formas puras. Além disso, ele rompe com o afastamento entre pensamento filosófico e produção poética. Aliás, suas colocações andam mesmo na contramão de certas premissas elaboradas por Platão. Esse último, atentando para um diálogo entre Sócrates e Adimanto, no *Livro III d'A república*, detecta a preferência dada às formas puras de composição, já que estas imitariam os homens de bem¹²².

De qualquer modo, para o filósofo alemão, conforme o aforismo 116, o objetivo da poesia romântica não consiste simplesmente em reunir todos os gêneros separados da poesia ou pôr em contato poesia, filosofia e retórica; antes, “[e]la quer e deve também misturar e fundir poesia e prosa, inspiração e crítica, poesia de arte e poesia da natureza, tornar a poesia viva e sociável”¹²³. A partir dessa base, compreende-se a prioridade que Schlegel confere aos escritos fragmentários. Assim, ele desenvolve considerações acerca do aludido tópico em diversos aforismos, dentre eles, o 24, o 77 e o 206.

No aforismo 24, o autor defende a premissa de que “[m]uitas das obras dos antigos se tornaram fragmentos”, e acrescenta: “[m]uitas obras modernas já foram escritas como fragmentos”¹²⁴. Não obstante tal acepção, o aforismo 77 critica a dissociabilidade entre forma e conteúdo. Segundo o trabalho de Schlegel, não existiria, dentro do contexto artístico romântico, “um gênero fragmentário tanto no conteúdo quanto na forma”¹²⁵. Afora isso, ele expõe, no último aforismo citado, que o fragmento deve ser semelhante a uma obra de arte em miniatura de maneira que seja isolado do mundo circundante e completo em si mesmo¹²⁶. No aforismo 432, o pensador procura valorizar as tendências fragmentárias, defendendo que se evite a monotonia:

[h]á obras de envergadura, particularmente as obras históricas, que na particularidade são constantemente atraentes e de belo estilo, mas como totalidades são desagradavelmente monótonas. Para evitá-lo,

¹²² PLATÃO. **A república**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002. Em certa altura do *Livro III*, lê-se a seguinte passagem: “Sócrates: – Então que devemos de fazer? Devemos de receber na cidade todas estas formas ou uma e outra das formas puras ou a mistura? / Adimanto: – Se prevalecer a minha opinião, receberemos a forma sem mistura que imita o homem de bem” (p. 89).

¹²³ SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos do *Athenaeum*. In: LOBO, Luiza (Org.). **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 55.

¹²⁴ Idem. p. 51.

¹²⁵ Idem. p. 54.

¹²⁶ Idem. p. 60.

seria necessário alterar o colorido, o tom e até mesmo o estilo, e torná-las radicalmente diferentes em cada um dos diversos blocos que constituem o todo. Dessa forma, a obra se tornaria não apenas variada, mas também sistemática¹²⁷.

Schlegel atribui à fragmentação formal e conteudística uma valoração positiva, já que provoca sensações diversas daquela suscitada pela arte pura e harmônica¹²⁸. Seja como for, cumpre a tal forma de apresentação estética uma função prática. Procura-se, nessa pesquisa, avaliar a referida particularidade em textos escritos em contextos históricos autoritários. Conforme se verificou anteriormente, o século XX, tanto em âmbito nacional quanto internacional, foi assinalado por diferentes formas de autoritarismo. Assim, as obras literárias, historicamente condicionadas, enfatizariam um indivíduo problemático através de uma representação estética fragmentada.

Essa idéia de que as obras literárias manteriam uma ligação com o mundo social é desenvolvida por Theodor Adorno. Em seu livro **Teoria estética**, o crítico alemão reserva uma parte inicial para desencadear uma discussão acerca das relações entre arte, sociedade e estética. O filósofo afirma que as noções relativas à arte foram abaladas à medida que “a sociedade se tornava menos humana”¹²⁹. Existiriam, a partir do seu ponto de vista, vínculos entre a barbárie a que a sociedade esteve submetida e as produções artístico-culturais. Nesse sentido, o pensador germânico atenta para o fato de, num certo sentido, as obras de arte serem cópias do vivente empírico. Tal posicionamento se reforça porquanto o autor expõe a premissa de que mesmo os textos mais sublimes adotam uma posição determinada em relação à realidade empírica, “ao mesmo tempo que se subtrai ao seu sortilégio, não de uma vez por todas, mas sempre concretamente e de modo inconscientemente polêmico contra a sua situação a respeito do momento histórico”¹³⁰.

Os aludidos traços elaborados por Adorno remetem para uma passagem importante do seu texto no qual ele formula a idéia de que “[o]s antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua

¹²⁷ Idem. p. 71.

¹²⁸ Maiores informações sobre o fragmento na estética romântica são desenvolvidas em LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. **Terceira margem**: estética, filosofia e ciência nos séculos XVIII e XIX, Trad. João Camillo Penna, Rio de Janeiro, PPG-UFRJ, n. 10, ano 9, p. 67-94, 2004.

¹²⁹ ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988. p. 11.

¹³⁰ Idem. p. 16.

forma”¹³¹. Em outros termos, a representação de uma realidade conflitiva e tensa não pode formular-se somente em nível temático, mas, especialmente, em âmbito formal. Não somente esse fragmento do livro ilustra tal situação. O pensador alemão atenta para a relação dialética que se estabelece entre texto literário e contexto social, reforçando que as condições sob as quais se estrutura esse último é determinante para formas específicas de apresentação estética: “[a] sua [da obra] própria tensão é significativa na relação com a tensão externa”¹³². Portanto, segundo o crítico, haveria uma homologia entre “a estrutura das obras e a estrutura social”¹³³.

Esses argumentos delineados pelo teórico apontam para um trecho do livro em que ele reforça a importância da história na constituição da obra: “[o] momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época (...). São historiografia inconsciente de si mesma da sua época”¹³⁴. Conforme sugere a passagem, o contexto histórico desempenha um papel essencial na estruturação de determinadas obras, as quais, segundo Adorno, não podem ser examinadas enquanto documentos artificiais. Assim, em inúmeros casos, as mudanças presenciadas nas produções literárias do século XX estão centradas em aspectos temáticos que contribuem para a estruturação da linguagem. Anatol Rosenfeld também observa que “[m]esmo a deformação e a desarmonia na arte são elementos formais de uma síntese mais ampla”¹³⁵.

A desestruturação dos elementos formais sublinhados por Rosenfeld e, particularmente, por Adorno – ou seja, a deformação, a desarmonia e a heterogeneidade, dentre outros – seria, portanto, consequência das condições sociais com as quais o artista estaria em contato. Circunstâncias essas que traduzem valores degradantes da sociedade.

Em *A história como trauma*, Márcio Seligmann-Silva desenvolve uma apurada discussão conceitual sobre o tema do Holocausto e a sua relação com as formas de representação estética. Nesse artigo, o crítico destaca que a experiência moderna está

¹³¹ Idem. Ibidem.

¹³² Idem. Ibidem.

¹³³ Idem. p. 20.

¹³⁴ Idem. p. 207.

¹³⁵ ROSENFELD, Anatol. Arte e fascismo. In: _____. **Texto / contexto II**. São Paulo: USP / UNICAMP / Perspectiva, 1993. p. 191.

“repleta de *choques*, de embates com o perigo”¹³⁶. Como decorrência da mencionada noção de realidade enquanto um acúmulo de catástrofes, o estudioso frisa que o elemento universal da linguagem é posto em questão tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata dessa realidade.

Centrado mais especificamente no evento da Shoah¹³⁷, o ensaísta chama a atenção para os problemas e para as dificuldades de um historiador em representá-lo. Nesse sentido, ele comenta que o historiador da Shoah fica preso a um duplo mandamento contraditório: “por um lado, a necessidade de escrever sobre esse evento, e, por outro, a consciência da impossibilidade de cumprir essa tarefa por falta de um aparato conceitual ‘à altura’ do evento, ou seja, sob o qual ele poderia ser subsumido”¹³⁸.

A dificuldade ou mesmo a impossibilidade de representação de um acontecimento que transcende a capacidade de imaginação humana não se restringem somente ao historiador. Assim como os artistas em geral, os poetas e os romancistas também se vêem ameaçados pelo desafio de absorver e atribuir legitimidade ao evento. Conforme o autor, existiria uma cisão entre a linguagem e o evento, já que seria impossível “recobrir o vivido (o *‘real’*) com o verbal”¹³⁹.

Seligmann observa que essa incapacidade de recepção de um evento que vai além dos limites da percepção humana e que se torna algo sem-forma concorre, numa perspectiva psicanalítica, para a questão do trauma que, aliás, ele define como “uma *ferida na memória*”¹⁴⁰. O estudioso ressalta que esse problema psicanalítico do trauma –

¹³⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. **Pulsional. Revista de psicanálise**, São Paulo, n. 116/117, p. 108-127, dez., 1998/jan., 1999. p. 108.

¹³⁷ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. **Letras: literatura, violência e direitos humanos**, Santa Maria, n. 16, p. 09-37, jan./jun., 1998. Nesse ensaio, Seligmann elabora uma distinção entre os vocábulos *Holocausto* e *Shoah*. O autor explica que o primeiro deriva do grego *holócauston* que aparece na mais antiga versão da Bíblia e que foi transcrito por São Jerônimo na Vulgata pelo termo *holocaustum*. Essa palavra significaria *queimar totalmente* e era empregada para denominar o sacrifício ritual marcado pela imolação não apenas entre os judeus. No pós-guerra, esse termo passou a ser empregado para designar o assassinato dos judeus europeus nos campos de concentração nazistas. Assim, o crítico destaca que essa denominação não teria sido aceita por muitos estudiosos do tema e pela maioria dos judeus, pois esses últimos negam que aquele morticínio possa ter sido considerado um sacrifício e muito menos reduzido a um fenômeno a mais na linha ascendente da história. Daí, frisa o ensaísta, a opção pelo termo hebraico *Shoah*, ou *Shoa*, que quer dizer *catástrofe, destruição, aniquilamento* (p. 16).

¹³⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. **Pulsional. Revista de psicanálise**, São Paulo, n. 116/117, p. 108-127, dez., 1998/jan., 1999. p. 112.

¹³⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2003. p. 46

¹⁴⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. **Pulsional. Revista de psicanálise**, São Paulo, n. 116/117. São Paulo: Escuta, dez./jan., 1998/99. p. 116.

justamente por problematizar a possibilidade de um acesso direto ao real – torna-se um problema estético de representação.

Nesses termos, a experiência do Holocausto vincular-se-ia ao conceito de catástrofe. A forma radical de extermínio envolveu um impacto intensamente violento que, na tentativa de representá-lo em moldes tradicionais, estaria reduzindo-o a um objeto de representação com estatuto de experiência assimilável. A gravidade do problema, no entanto, não permite que se assimile uma experiência como esta sem sofrer o seu impacto, e ter abalado as bases do pensamento humano, dedicado à acomodação dos elementos em lógicas lineares. Portanto, representar a experiência da catástrofe em proporções tais como a história do século XX demonstrou implicaria uma renúncia dos modos convencionais de representação, pois estes seriam incapazes de preservar a singularidade da experiência e a perplexidade que deve acompanhá-la. Assim, o questionamento dirigido ao estatuto da linguagem, dos modos de representação e das formas artísticas tradicionais está ligado a uma busca de perspectiva de renovação da expressão¹⁴¹.

George Steiner é outro crítico que reserva particular atenção para especificidades atinentes à associação entre linguagem e silêncio em obras produzidas em regimes autoritários. A análise que ele depreende de textos de autores que viveram em períodos de exceção mostra-se caudatária de princípios que se filiam à incapacidade de expressão. Tais apontamentos assentam-se em elementos afins aos abordados por Seligmann-Silva. Steiner, em certa altura de seu livro, volta a sua atenção para alguns escritos de Franz Kafka. Dentre suas notas, o crítico francês destaca a incompletude e a imperfeição bem como o silêncio que permeiam as obras kafkianas. Steiner ressalta ainda que essa falta de critérios de que se vale o aludido literato equivaleria a uma liberdade fornecida pelas palavras e, por isso mesmo, seria uma resposta contrária à repressão imposta pelo sistema¹⁴². A fragmentação, nessa linha de pensamento, seria uma fuga do mundo violento e reificado que, em verdade, camufla antagonismos sociais.

Essa mesma premissa é desenvolvida por Terry Eagleton num estudo pautado em pressupostos teóricos sustentados por Theodor Adorno e Walter Benjamin. Segundo

¹⁴¹ Cf. GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. **Letras**, Santa Maria, n. 18/19, p. 121-144, jan./dez., 1999. p. 132-133.

¹⁴² STEINER, George. K. In: _____. **Language and Silence**. Great Britain: Pelican Book, 1968. p. 160-168.

Eagleton, na passagem do capitalismo de mercado para o monopolista, acentuou-se o caráter reificado da sociedade. Com isso, afirma ele, a experiência humana passou a ser regulada por alguma estrutura subjacente ou subtexto (mito) do qual a própria experiência é o produto manipulado. Essa manipulação ordenaria os fatos, conferindo unidade ao caos, mas não em nível concreto e, sim, abstrato, pois “o mundo continua fragmentário e caótico na sua superfície”¹⁴³.

Essas últimas considerações dão margem para que Eagleton trate acerca do tempo histórico em Benjamin. Para esse último, o tempo aloja-se num espaço de repetição agonizante, vazia e homogênea, propenso a uma série incessante de catástrofes e ruínas. Assim, salienta o autor, no fim das esperanças históricas, numa ordem social que se tornou mórbida e sem sentido, a figura de uma sociedade justa pode ser vagamente discernida por uma hermenêutica heterodoxa para a qual a cara da morte é transfigurada num rosto angelical. Somente uma teologia política negativa poderia ser fiel ao *Bilderverbot* judaico, o qual proíbe qualquer imagem construída da reconciliação futura, incluindo, aí, tais imagens que recebem o nome de arte. Nesse sentido, complementa Eagleton, “[s]ó uma obra de arte fragmentária, que recuse as tentações da estética, da *Schein* e da totalidade simbólica, pode pretender figurar a verdade e a justiça, mantendo-se voluntariamente silenciosa a respeito delas, e apresentando no seu lugar o tormento irredimível do tempo secular”¹⁴⁴.

Os elementos teóricos delineados ao longo deste segmento permitem conferir duas observações básicas. A primeira é concernente à forma artística de apresentação. A ênfase incidiu em observações de determinadas obras cuja estruturação se caracteriza por ser fragmentada, resguardando, pois, tensões internas. A segunda é relativa às circunstâncias de produção de tais obras. Conforme se verificou, elas são contextualmente condicionadas. Esses dois traços dialeticamente associados remetem para um conceito importante desenvolvido por Walter Benjamin em seu estudo sobre o drama barroco alemão¹⁴⁵: o de alegoria.

Em certa altura de seu texto, Benjamin trata acerca da indissociabilidade da forma e do conteúdo. Com essas palavras, o crítico germânico sugere que a escolha da

¹⁴³ EAGLETON, Terry. O rabino marxista: Walter Benjamin. In: _____. **A ideologia da estética**. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 231.

¹⁴⁴ Idem. p. 237.

¹⁴⁵ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

forma deve estar adequada ao tema do objeto artístico¹⁴⁶. Além disso, a seu ver, não existiria um estudo de conteúdo desvinculado de um estudo de forma e vice-versa.

A seguir, ele projeta um mergulho na conceituação e na distinção entre dois termos polissêmicos na teoria literária: o símbolo e a alegoria, que engendram dois tipos de leitura. O símbolo remeteria a uma imagem orgânica da totalidade; a alegoria proporia a imagem por fragmentos, revelando a incompletude e o despedaçamento. Enquanto o primeiro implicaria uma interpretação imediata e acabada, a segunda privilegiaria o momento e restauraria a continuidade em instantes heterogêneos e desconexos, já que não busca atingir diretamente o todo nem a síntese, aludindo, então, a uma diversidade de interpretações. A alegoria consistiria, portanto, na representação de estilhaços do passado esquecido, da história do sofrimento e da catástrofe. Além disso, a leitura alegórica projetaria a denúncia do reprimido e traria à tona o que não está explícito.

No curso da aludida abordagem, Benjamin reserva alguns capítulos para discutir questões vinculadas à ruína, à fragmentação alegórica e à teoria barroca da linguagem, todos os três segmentos apontando para a estruturação formal da escrita. Antes de se adentrar nesses tópicos, o filósofo alemão afirma que, na esfera da intenção alegórica, a imagem é proposta por fragmentos, o que extinguiria o falso brilho da totalidade orgânica. Ainda na esteira dessa reflexão, ele salienta que a intenção alegórica contribuiria, no campo da normatividade artística, para “um grande delito contra a paz e a ordem”¹⁴⁷.

O crítico germânico, na primeira das referidas partes, destaca que, com o drama barroco, quando a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. O vocábulo história, chama a atenção ele, está gravado, como os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, somente estaria verdadeiramente presente como ruína. Nesse sentido, destaca:

[c]omo ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constituiu um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do

¹⁴⁶ Idem. p. 182.

¹⁴⁷ Idem. p. 199.

belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas¹⁴⁸.

Essas ocorrências ilustram o vínculo existente entre história e ruínas, traduzindo-se, assim, numa visão fragmentária do mundo. De acordo com os preceitos do filósofo alemão, “é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através da estrutura alegórica”¹⁴⁹. Seguindo essa linha de raciocínio, Benjamin desenvolve o argumento de que não se pode, de modo algum, considerar acidental a relação do alegórico com o caráter fragmentário¹⁵⁰. Tal alegoria, assentada na fragmentação, se manifestaria tanto no elemento lingüístico como no figural ou cênico¹⁵¹.

No que tange à fragmentação da linguagem, Benjamin afirma que a sua tendência é o fracionamento. A motivação para tal estado de coisas aloja-se nas circunstâncias externas. Segundo o crítico, “[q]uando a confrontação se torna colérica e violenta, os fragmentos lingüísticos se amontoam”¹⁵², evocando a impressão do estilhaço e do caótico.

Com base nas referidas ocorrências, importa destacar a idéia de que a fragmentação filia-se às condições históricas nas quais certos escritos foram produzidos. Conforme a análise historiográfica da sociedade brasileira demonstrou, as contradições existentes em seu processo de formação – em particular no que tange ao desenvolvimento de formas autoritárias de organização social – surgiram como condições básicas para que escritores como, dentre outros, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Antonio Callado e Renato Pompeu, buscassem reunir elementos condizentes ao momento histórico em curso e procurassem acolhê-los de forma conflitiva. Isso significa que seus textos não apresentam uma estrutura comportada de organização, mas primam pelo fragmento, como se fossem constituídos por ruínas.

¹⁴⁸ Idem. p. 200.

¹⁴⁹ Idem. p. 208.

¹⁵⁰ Idem. p. 210.

¹⁵¹ Idem. p. 214.

¹⁵² Idem. p. 230.

2.3 A representação em tempos sombrios: a questão da mímese na modernidade

Por mais de um ano depois de ser solto João não conseguia dormir. De noite chorava no colo de Sandra. Ela aflagava a sua cabeça. Pronto, pronto, isso passa. (...) O emprego era bom, ele era bom no seu trabalho. Mas de noite chorava nos seios de Sandra. Eu não denunciei ninguém, Sandrinha. Não denunciei ninguém. Me quebraram mas eu não traí ninguém.

(Condomínio, Luís Fernando Veríssimo)

Num encontro de intelectuais brasileiros nos Estados Unidos, cujo centro de interesse gravitou em torno das implicações do autoritarismo na constituição da sociedade brasileira, Ignácio de Loyola Brandão atenta para questões vinculadas à literatura e a sua relação com a situação histórica do país. O autor, com base no perfil dos regimes autoritários nacionais, caracteriza o Brasil como irregular e sem sentido. Do seu ponto de vista, tais adjetivações se prestariam para definições de formas específicas de apresentação estética. Com isso, ele chama a atenção para a composição fragmentária que definiria determinados romances escritos no período.

Dentre os diferentes pontos arrolados por Brandão, um deles incide no processo de escrituração de obras literárias quando submetidas à censura. Nesse particular, o ensaísta averigua que a literatura é levada a uma guinada em direção ao fantástico e ao metafórico. Segundo ele, o fantástico, que ameaçara se tornar um gênero, erigiu da noção de que a realidade era mais absurda que o próprio absurdo. Não só isso, da sua perspectiva, conceitos relativos a realismo, verossimilhança e logicidade teriam perdido seus limites, ganhando dimensões incalculáveis e de enorme elasticidade. O autor salienta que o contexto histórico-social interessa para a compreensão do texto literário, pois, passado um determinado período de tempo, ele poderia se tornar hermético, impenetrável e sem sentido¹⁵³.

As colocações desenvolvidas por Ignácio de Loyola Brandão alojam-se em torno da premissa de que existiria uma necessidade de reavaliação de determinados conceitos que permeiam os estudos literários. Segundo os apontamentos do autor, a narração de uma história perfeitamente encadeada, que confere legitimidade ao

¹⁵³ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Literatura e resistência. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saul (Orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994. p. 179.

pensamento lógico, deixa de ser prioridade em narrativas que se assentam num estilo fragmentário de composição. Assim, portanto, o conceito de realismo – calcado em categorias que dão reconhecimento à narratividade tais como a continuidade temporal e a articulação causal entre os acontecimentos – passa a ceder lugar para noções que não são mais asseguradas por tal princípio de narração.

O conceito de realismo, nessa linha de reflexão, é importante para um empreendimento em torno daquelas concepções atinentes à mimese e à representação. Segundo Ian Watt, o realismo é, fundamentalmente, uma posição epistemológica. Trata-se de algo perfeitamente consistente com princípios da filosofia a partir de Descartes e Locke. Nos termos do autor, “o moderno realismo parte do princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos”¹⁵⁴. Ainda de acordo com Watt, o enredo do romance realista passa a se distinguir da maior parte da ficção anterior por utilizar a experiência passada como a causa da ação presente. Isso significa, então, que existe uma relação causal atuando através do tempo, reforçando o componente causa e efeito entre os acontecimentos.

A literatura moderna, diferentemente da realista, resiste a esse estado de coisas. Ela não mais se assenta nas estruturas ficcionais tradicionais, já que rompe com a cronologia e desarticula a linearidade do discurso. Por esse motivo, ela deixa de se ancorar no caráter mimético. A não-linearidade temporal conduz a uma não-historicidade, esgotando a obra na escritura, não mais havendo uma representação da ordem de reprodução do real como pretendia a obra realista. A literatura moderna, ao incorporar vários recursos antimiméticos, quebra a ilusão referencial através da dispersão do enredo, obscurecendo o ideal de representação clássico e, o que é mais importante, lança o texto literário numa construção puramente lingüística. Portanto, diante da obra de arte modernista, que muitas vezes chama a atenção para uma determinada ausência de estrutura ordenada, dificultando a percepção de sua eventual totalidade, a validade da categoria da mimese é questionada.

Assim, se o romance realista realiza plenamente os preceitos de uma mimese estabelecida na objetualidade, na razão e/ou na capacidade de representar o real na sua totalidade de conteúdos e formas, isto se deu pela certeza da capacidade e da possibilidade de o artista poder constituir e compreender o mundo cotidiano como se lhe

¹⁵⁴ WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 14.

apresenta. Tais concepções conduzem à idéia de que a linguagem pode copiar o real e que a literatura pode representá-lo fielmente, como um espelho ou janela sobre o mundo, segundo as imagens convencionais do romance. A formulação dos aludidos conceitos se traduz no que se pode denominar inocência relativa à mimese¹⁵⁵. Essa noção assenta-se nos pressupostos de Georg Lukács que, baseado na teoria marxista do reflexo, analisa o realismo como ascensão do individualismo contra o idealismo¹⁵⁶. Em outros termos, o que o teórico húngaro espera da arte é um significado de verdade em relação à realidade refletida, além de uma dose de utopia no seu papel transformador da sociedade.

Na modernidade, entretanto, tal idéia de organicidade esfacela-se. Com isso, desfazem-se os laços aparentes com o social enquanto realidade constituída, negando qualquer possibilidade de totalização, pois o mundo moderno – assentado na polissemia, na dissonância cognitiva, na desordem, nas ruínas – limita a transparência do mundo. Tudo isso contribuiria para que a mimese ficasse frente a frente com o seu fim, ou seja, há uma mimese que nega os pressupostos de uma mimese realista. Isso equivale a dizer que somente pode ser possível acolher a idéia de representação literária de experiências políticas e sociais, de correspondência entre o literário e o histórico, se o conceito de mimese for imbuído por uma nova visão de história e pelos novos aspectos que fundam a modernidade.

O século XX foi a era da catástrofe. É inconcebível, pois, a premissa de uma realidade organizada em moldes orgânicos. Auschwitz, como observa Adorno, não foi um acontecimento isolado, mas algo coerente com o desenvolvimento de uma sociedade reificada. Isso significa, então, que a frieza, a falta de amor e a indiferença seriam condições formuladas ao longo da história e que culminaram no Holocausto, justificando, assim, os crimes nazistas¹⁵⁷. Com isso, portanto, a historiografia, tal como concebe Walter Benjamin, deixaria de ser a narração de sucessos e explodiria em fragmentos, estilhaços e ruínas¹⁵⁸. O que se questionaria, nesse particular, é a forma como se pode dizer o indizível, como representar ou dar legitimidade a uma dor que

¹⁵⁵ Conforme expressão utilizada por COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 107.

¹⁵⁶ In LUKÁCS, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1965.

¹⁵⁷ ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: _____. **Sociologia**. Gabriel Cohn (Org.). 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. p. 33-45.

¹⁵⁸ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

transcende a capacidade humana de representação. Frente a tais ocorrências, Adorno, num texto cujo assunto é o ensaio como forma¹⁵⁹, afirma existir uma ideologia que organizaria o mundo dando a falsa idéia de totalidade.

Nesse estudo, Adorno estabelece a diferença entre o ensaio e a poesia. O primeiro, distintamente da segunda, não seria arte, mas produto da reflexão. Não obstante tal diferença, ambos possuem alguns traços similares. O primeiro é o de expressarem aquilo que escapa ao padrão linear e totalizador do pensamento de base cartesiana. Um segundo seria a capacidade de abandonar-se à coisa mesma como uma forma de descoberta, preferindo sempre o parcial, o que escapa ao pensamento sistemático, seja de origem empirista ou racional.

A novidade do ensaio, conforme salienta o filósofo alemão, reside na sua forma. Ele não criaria nada de original, mas reavaliaria o já existente, em busca de uma nova maneira de abordá-lo. O intuito não seria, pois, encontrar a origem do objeto para explicá-lo, mas colocar variações em torno do mesmo para projetar as suas possibilidades futuras. Sua construção não se preocuparia com definições claras, listagens exaustivas de características ou por partir do mais simples. O ensaio como forma nega os princípios cartesianos para se debruçar sobre o objeto mais complexo, sem estabelecer um método de abordagem, colocando os conceitos sem defini-los, mas jogando-os num mosaico em que uns definem os outros por relação. Afora isso, ele não visa a persuadir o seu interlocutor, mas mostrar o caminho da descoberta. Tudo isso não seria por acaso. Segundo Adorno, “[a] configuração é um campo de forças, assim como, sob o olhar do ensaio, toda formação espiritual precisa transformar-se num campo de forças”¹⁶⁰.

Com esse ensaio, o pensador frankfurtiano procura desmistificar o caráter natural e necessário com que a ideologia se apresenta; ou, de outro modo, como as pessoas pensam, sendo pensadas pela ideologia e, ainda assim, considerarem estar pensando. O ensaio, frente a isso, assumiria a função de mediação. Adorno nega a radical afirmação idealista de que a ordem das idéias seria a mesma da ordem das coisas. Não somente isso, ele põe como inaceitável a afirmação empirista de que o fenômeno sempre novo e inalcançável vai além do conceito. Para o teórico germânico, ambos os

¹⁵⁹ ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. **Sociologia**. Gabriel Cohn (Org.). 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. p. 167-187.

¹⁶⁰ Idem. p. 177.

preceitos erigem-se dogmaticamente como métodos únicos de acesso à verdade. Em ambos os casos, a reificação do pensamento se faz presente, pois, no idealismo, fica-se na contemplação vazia dos objetos; no empirismo, método crítico experimental, o sujeito fica totalmente alienado do objeto. Nesse sentido, a forma do ensaio concorreria para a condição de crítica à ideologia, já que exibiria os antagonismos sociais:

[é] inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua; encontra a sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia. A unanimidade da ordem lógica engana quanto à essência antagônica daquilo que ela recobre. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito suspenso¹⁶¹.

Com base nessas ocorrências, pode-se dizer que o pensar filosófico surgiria do olhar demorado e paciente lançado sobre o objeto, à procura do conteúdo de verdade, e que exigiria sempre voltar ao contato direto com a coisa em si. Com isso, o pensamento resistiria ao previamente pensado, expondo a experiência, o contato entre o próprio processo de reflexão e a coisa. O caráter de mediação, no ensaio, fica explicitado na forma aberta ao novo e ao heterogêneo, e na forma fechada preocupada com o modo de apresentação.

Tal preocupação, no que se refere à mediação, está presente em outro ensaio de Adorno em que ele discute a posição do narrador no romance contemporâneo. O estudioso parte da constatação de que, na modernidade, a identidade da experiência teria se desintegrado. Para ele, narrar algo significa “ter *algo especial* a dizer”¹⁶²; no entanto, o mundo administrado pela standardização e pela mesmidade teria esfacelado a experiência individual. Como decorrência disto, a consciência – perdida a ilusão do conhecimento absolutamente consistente com o real – passa a se pautar no relativismo. O conhecimento do real, por seu turno, passa a ser parcial, condicionado, suscetível ao engano, à ilusão e à incerteza generalizada. Assim, o romance realista, porque reproduz a fachada, serve apenas para enganar, mascarar a realidade, com aparência de totalidade sem fissuras. O narrador contemporâneo, conforme observa o autor,

¹⁶¹ Idem. p. 180.

¹⁶² ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter *et al.* **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grünnewald *et al.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 270.

diferentemente do narrador realista, não é mais fixo frente a um eu narrado em transformação. O próprio eu narrador se transforma constantemente, ou seja, ele aparece como a figura mediadora que revela o caráter não imediato da experiência estética.

Esses pressupostos prestam-se para uma avaliação das definições dos conceitos de mimese e representação. Na visão contemporânea de arte pura, enquanto entidade a-histórica, há a construção ideológica de caráter imediato, o que leva a uma perda de sua condição histórica. Em outras palavras, a mimese – enquanto representação das ações humanas¹⁶³ – reproduziria a fachada e, por isso mesmo, para se pensar em termos aristotélicos, a arte seria vista como uma fonte de prazer, um objeto a ser usado como veículo das sensações dos indivíduos. Esse prestígio conferido pela arte, a propósito, se filiaría ao deleite propiciado pela mercadoria. Dessa maneira, a arte realista – fiel aos preceitos da mimese aristotélica, da verossimilhança e da representação do real – converteu-se num instrumento falacioso, pois camuflaria os antagonismos que a mercadoria encobre. A arte moderna, em contrapartida, nega tal homogeneidade: ela é explosiva, fragmentada, desagregadora, revela o seu processo de construção e o sofrimento que a engendra. Com isso, então, ela colocaria em xeque aquelas concepções tradicionais atinentes à mimese.

Walter Benjamin é outro teórico que confere destaque à complexa formação da arte modernista e sua relação tensa com a cultura, a política e a economia. As ligações entre a história, o conhecimento e a arte estabelecidas pelo pensador alemão, tanto no âmbito de suas idéias quanto no seu método filosófico, levam a considerar a mimese como um ponto fundamental de seu pensamento crítico. O conceito de mimese proposto por Benjamin nega aquele pensamento regido pela lógica da identidade e da não identidade e funda uma lógica da semelhança em que nunca há identidade entre sujeito e consciência, mas uma contigüidade, uma aproximação, que possibilita, em alguns momentos, imagens que não negam o outro, pois a natureza mimética consiste numa presença-ausente que se manifesta nas correspondências no tempo e no espaço. Nesse sentido, complementa ele, “nem as forças miméticas nem as coisas miméticas, seu objeto, permaneceram as mesmas no curso do tempo; (...) com a passagem dos

¹⁶³ ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

séculos a energia mimética, e com ela o dom da apreensão mimética, abandonou certos espaços, talvez ocupando outros”¹⁶⁴.

Benjamin toma a mímese a partir de duas principais compreensões entre as quais ela oscila – de uma semelhança sensual e de uma relação distanciada para com o objeto – e constrói um conceito ambivalente em que, ao mesmo tempo, mímese é o *medium*, o lugar onde se dá a relação de semelhança e a impossibilidade de restituição desse movimento original. Assim, a natureza mimética da modernidade mostra-se como uma presença-ausente que se manifesta nas correspondências não sensíveis e que está velada na linguagem e na arte. O crítico germânico procura estabelecer uma aproximação entre a palavra e a coisa, mas, concomitantemente, mostra que tal relação imediata não é mais possível, pois o signo teria transformado a linguagem em meio, mediação¹⁶⁵. É nela, no entanto, que a mímese pode ser vislumbrada como uma fulguração não apreensível.

Essa distância entre os elementos do mundo constitui um índice da presença da morte, da dimensão da perda de uma relação de semelhança, fazendo surgir um mundo vazio, que aponta para a separação entre imagem e significação. É na ausência do objeto na linguagem que o caráter original mimético se faz presente de maneira velada, revelando o vazio da significação.

Benjamin entende a origem da linguagem de uma base não saussureana. Para ele, a origem mimética estaria assentada na onomatopéia e na mímica gestual, no gesto expressivo, e, portanto, como manifestação do ser: “os investigadores reconhecem na onomatopéia, o papel do comportamento imitativo na gênese da linguagem. (...) A linguagem como é óbvio para as pessoas mais perspicazes, não é um sistema convencional de signos”¹⁶⁶. Ainda segundo o teórico em questão, na origem, há uma comunhão material imediata da linguagem com a natureza, um estado de pura comunicabilidade. É no espaço do não comunicável que, a rigor, Benjamin situa o poético, o caráter artístico do literário. Como essa dimensão visada pela literatura nunca é atingida satisfatoriamente, porque sempre velada, sua inacessibilidade é mimetizada na obra. Assim, a mímese moderna é mímese da morte, dos destroços de uma totalidade, da separação dos nexos da vida.

¹⁶⁴ BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 109.

¹⁶⁵ Idem. p. 112.

¹⁶⁶ Idem. p. 110.

Benjamin reflete sobre a modernidade através da poesia de Charles Baudelaire. Segundo o crítico, as experiências do homem moderno são comparadas às de um herói, pois são necessárias forças superiores para suportar as pressões da vida moderna. Nessa última, a novidade reside na constante e rápida transformação de algo novo em velho, o que gera a apreensão da temporalidade a partir da consciência da morte, já que se observa a deterioração e o perecimento dos objetos. Conforme o pensador alemão, a imagem do artista em Baudelaire aproxima-se do herói, e esse heroísmo aloja-se na luta contra o seu destino inelutável de tentar estabelecer uma ligação entre a experiência artística e o público (agora convertido em massa). Tal vínculo, aliás, é impossível frente aos ideais da modernidade, em que a produção artística sofreu mudanças diante da manifestação imediata da forma da mercadoria na obra de arte e da forma da massa no público¹⁶⁷.

Esse novo tipo de percepção do homem moderno é evidenciado por Benjamin na vivência do choque. De acordo com as concepções formuladas pelo autor, essa vivência do choque – sentida pelo transeunte na multidão das cidades gigantescas e que corresponde à vivência do operário com a máquina¹⁶⁸ – tornou-se determinante para a estrutura da poesia de Baudelaire. Em outros termos, os textos do poeta francês apresentam a imagem de um choque, “quase mesmo a de uma catástrofe”¹⁶⁹. Isso significa que a poesia baudelaireana insere a vivência do choque no seu âmago, exibindo um alto grau de conscientização que transforma tal vivência em experiência, a partir de um plano atuante de composição. A aludida distinção entre vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*) é importante para a compreensão do caráter mimético da poesia de Baudelaire e da mímese na modernidade, já que o conceito de experiência se faz paralelo ao de mímese ao fundar-se na memória e fixar-se nas correspondências (*correspondances*¹⁷⁰).

Nesse sentido, a poesia de Baudelaire se manifesta como uma espécie de “mímese da morte”¹⁷¹. A partir do estudo da lírica do poeta francês, Benjamin procura

¹⁶⁷ In BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: _____. **A modernidade e os modernos**. Trad. Heindrun K. M. da Silva *et al.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 7-36.

¹⁶⁸ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 126.

¹⁶⁹ *Idem.* p. 118.

¹⁷⁰ As *correspondances* representam a instância diante da qual se descobre o objeto de arte como um objeto fielmente reproduzido e, por conseguinte, inteiramente problemático.

¹⁷¹ BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: _____. **A modernidade e os modernos**. Trad. Heindrun K. M. da Silva *et al.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 19.

formular a idéia de que o conceito de mímese se reveste de uma presença ausente e, ao mesmo tempo em que faz erigir os destroços de uma sociedade que se quer contínua, orgânica e totalizante, revela uma possibilidade de redenção de estilhaços e fragmentos da totalidade, na multiplicidade de sentidos que possibilita a emergência do diferente. Assim, a literatura moderna, ao incorporar a dimensão da produção de semelhanças não-sensíveis e o reconhecimento delas, também inclui na sua produção o caráter fragmentário, o inacabado, o transitório, através do cunho destrutivo da totalidade da obra. Logo, nos seus aspectos materiais, a literatura moderna assinala, em sua própria estrutura, a relatividade, a casualidade, a dissonância cognitiva que limitam a transparência do mundo.

A partir dessa base, pode-se pensar num outro sentido para o conceito de mímese. Não aquele que reproduz a fachada, mas que se apresenta como condição para a construção de uma nova relação com o objeto. Assim, a alegoria, em virtude de seu caráter destrutivo, estilhaça a totalidade ilusória do símbolo, da reprodução mecânica, esfacelando a aura da obra de arte¹⁷², da montagem, que, com efeito, rompe com a continuidade narrativa, dando acesso à experiência (*Erfahrung*) de verdade na modernidade. Em outras palavras, a violência e a destruição são mimetizadas de maneira a fazer verter do seu cerne uma dimensão redentora.

Nesses termos, Benjamin destaca, na mímese moderna, uma relação não dicotômica entre distância e semelhança, e uma aproximação que faz emergir uma outra história e, portanto, uma outra verdade. É na interrupção da história linear e conexas que surge um outro devir. A mímese se apresenta, na modernidade, na condição essencial da sua impossibilidade e na sua libertação, fazendo surgir desse jogo uma nova compreensão do presente e do passado que pode redimir o futuro. A partir do que foi tecido, tem-se uma nova concepção de mímese e, também, uma nova concepção de verossimilhança e de representação, que não se ancora nas bases realistas de composição. Aquelas obras que se estruturam de maneira fragmentária – e, aqui, estão **Zero**, de Ignácio de Loyola Brandão; **A festa**, de Ivan Ângelo; **Reflexos do baile**, de Antonio Callado; e **Quatro-olhos**, de Renato Pompeu – assimilam as estruturas da sociedade moderna, capitalista, alienante e autoritária, fazendo explodir por dentro o imitado.

¹⁷² O assunto merece destaque em BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

2.4 Forma como resistência: fragmentação e humanização

– “Pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos-e-baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?”
E ele, com muito caso, no devagar da resposta, suave voz: – “Faz de conta, minha filha... Faz de conta...”

(*Nada e a nossa condição*, João Guimarães Rosa)

Walter Benjamin, num ensaio em que dedica a sua atenção para a questão do autor como produtor, atenta para o fato de a obra literária trabalhar a serviço de certos interesses de classe. Nesse sentido, argumenta ele, o escritor se colocaria, dependendo de sua situação social dentro do âmbito da contemporaneidade, contra ou a favor do proletariado. Nesse último caso, conforme os seus apontamentos, o escritor obedeceria a uma tendência. Tal direcionamento, no entanto, não seria uma condição única a ser satisfeita. Segundo Benjamin, “uma obra caracterizada pela tendência justa deve ter necessariamente todas as outras qualidades”¹⁷³.

Com base em tal preceito, o filósofo alemão procura defender a idéia de que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário, o que significaria, então, que a tendência politicamente correta incluiria uma tendência literária. Nos termos descritos pelo autor, “a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência literária*”¹⁷⁴.

Consciente da relação dialética existente entre texto literário e contexto social, o crítico frankfurtiano busca avaliar não simplesmente como uma obra se vincula às relações de produção da época, mas de que maneira ela se situa dentro de tais relações. Essa indagação visaria imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época, ou seja, ela visaria, de modo imediato, à técnica literária das obras. Segundo o teórico germânico, é preciso repensar a idéia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos da situação

¹⁷³ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 121.

¹⁷⁴ Idem. *Ibidem*.

moderna, se o intuito consistir em alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias de tal tempo¹⁷⁵.

Essas reflexões dão margem para o crítico investir na premissa de que a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor. Em outros termos, para que o escritor atinja um fim prático em seu receptor, o seu texto precisaria agregar um caráter político a elementos estéticos cuja configuração estrutural esteja de acordo com tal tendência. No entanto, a tendência, embora consista numa condição necessária, não é suficiente para o desempenho da função organizatória da obra:

[e]sta exige, além disso, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Essa tendência é hoje mais imperiosa que nunca. *Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém.* O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores¹⁷⁶.

Refletindo sobre o teatro de Brecht, Benjamin afirma que este atingiu uma finalidade prática transformando a conduta de seu expectador, porque procurou adequar-se ao nível de desenvolvimento alcançado pelo cinema e pelo rádio. Ou seja, conforme explica o pensador alemão, suas peças, calcadas nos elementos mais primitivos, não se propuseram a desenvolver ações, mas representar condições, por meio da interrupção de tais ações, o que implicaria um procedimento de montagem.

Com base nessas ocorrências, o filósofo germânico elucida que a interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como épico, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público – ilusão essa inutilizável para um teatro que se propõe a tratar os elementos da realidade no sentido de um ornamento experimental. Nesse sentido, o teatro épico não simplesmente reproduziria condições, mas as descobriria por intermédio da interrupção das seqüências. No entanto, conforme Benjamin, “a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim a exercer uma

¹⁷⁵ Idem. 123.

¹⁷⁶ Idem. p. 132.

função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o expectador a tomar uma posição quanto à ação, e o autor, a tomar uma posição quanto ao seu papel”¹⁷⁷.

A exemplo do teatro brechtiano, as obras literárias, ao seguirem essa trilha de composição, poderiam alcançar efeitos similares. O estilo fragmentário de inúmeros textos artísticos, assim como o cinema e o rádio, suscitaria interrupções na seqüência narrativa, causando uma impressão de choque nos leitores. Não somente isso, esses últimos – quando se deparam com um texto cuja temática incide na contestação de um regime opressor – são induzidos a recolher os fragmentos da obra, trazendo à luz uma nova versão dos episódios históricos. A história, a propósito disso, passaria a assumir um outro sentido, não podendo ser interpretada como um padrão contínuo, desenrolando-se debaixo dos imperativos das leis naturais.

Theodor Adorno, aliás, também atribui à arte um poder de sensibilização. Para o autor, a linguagem revela-se impotente ou incapaz de manifestar o caráter traumático de certas experiências históricas, como, por exemplo, as memórias dos campos de concentração. Devido ao caráter reificado da comunicação, há um impedimento da tradução de experiências limites para o plano lingüístico. Entretanto, observa ele, apenas a arte seria capaz de aludir ao inominado, porque usa o recurso metafórico. As contribuições da estética, nesse particular, seriam importantes, pois elas não se reduziriam à esfera de competência da linguagem, mas levariam em conta inclusive o mutismo das obras de artes plásticas¹⁷⁸.

Assim como essas últimas, também a literatura é tributária do esforço de revelar o que não pode ser nomeado, ou seja, o irrepresentável e o indizível, como ilustra Paul Celan na negatividade contida em seus poemas¹⁷⁹. Não somente Celan, Franz Kafka, como chama atenção Adorno, do mesmo modo, denuncia, em várias obras, os estreitamentos do sistema que leva os indivíduos a viverem situações paradoxais e absurdas no interior de um universo que se pretende racional. Em **A metamorfose**, só para ilustrar um caso, o personagem principal, Gregor Samsa, manifesta em si próprio o

¹⁷⁷ Idem. p. 133.

¹⁷⁸ ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

¹⁷⁹ Idem. p. 354. Nessa linha argumentativa, referindo-se à poesia de Celan, frisa Adorno: “[e]ste lirismo está impregnado da vergonha da arte perante o sofrimento, que se subtrai tanto à experiência como à sublimação. Os poemas de Celan querem exprimir o horror extremo através do silêncio. O seu próprio conteúdo de verdade torna-se negativo. Imitam uma linguagem aquém da linguagem impotente dos homens, e até de toda a linguagem orgânica, a linguagem do que está morto nas pedras e nas estrelas”.

resultado das experiências de apropriação subjetiva de sua vivência familiar e cultural que, realizada de forma solitária, o transforma em um grande inseto. O ser esquisito ou estranho tem a ver com a idéia do não reconhecimento do eu, em virtude da degradação de sua condição humana. Aqui, tem-se a noção de catástrofe voltando com força pela mão de um literato, questionando a cultura como algo afastado da vida, dado que a sua transformação em *barata* ocorreu no ambiente fechado de seu quarto. Nesse sentido, conforme o crítico alemão,

[a] técnica literária de Kafka se apegua, por associação, às palavras, da mesma forma como a técnica proustiana da lembrança involuntária se apegua às sensações, mas com o resultado apostado: em vez da rememoração do humano, há a prova exemplar da desumanização. A sua pressão obriga os sujeitos a uma espécie de regressão biológica, preparando o caminho para as parábolas animais de Kafka. Em sua obra, tudo se dirige a um instante crucial, onde os homens tomam consciência de que não são eles mesmos, são coisas¹⁸⁰.

Os tópicos desenvolvidos por Benjamin e por Adorno prestam-se para desencadear a discussão de que, em inúmeros casos, o mundo da vida contribui na elaboração de situações que se projetam na obra artística. As propostas teóricas dos aludidos autores apontam ainda para o caminho inverso, ou seja, de que se consubstanciaria uma relação dialética em que os textos literários desempenhariam um efeito prático em seus leitores. Antonio Candido, a propósito, é outro pensador que investe nessa mesma linha argumentativa.

Candido esboça considerações não apenas no que tange à influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte, mas também à influência desempenhada por esta sobre o meio. No primeiro caso, o crítico observa que existem muitas modalidades de estudo de tipo sociológico em literatura¹⁸¹. Em todas elas, “nota-se o deslocamento de

¹⁸⁰ ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: _____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001. p. 251.

¹⁸¹ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 9-11. Dentre as referidas modalidades, o autor cita as seguintes: um primeiro tipo seria formado por trabalhos que procuram relacionar o conjunto de uma literatura, um período, um gênero, com as condições sociais; um segundo tipo seria formado pelos estudos que procuram verificar em que medida as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo os seus vários aspectos; o terceiro tipo seria de tendência sociológica, implicando o estudo da relação entre a obra e o público; o quarto tipo seria aquele que estudaria a posição e a função social do escritor, procurando relacionar a sua posição com a natureza da sua produção e ambas com a organização da sociedade; o quinto tipo investigaria a função política das obras e dos autores geralmente com intuito ideológico marcado; o sexto tipo estaria voltado para a investigação hipotética das origens, seja da literatura em geral, seja de determinados gêneros.

interesse da obra para os elementos sociais que formam a sua matéria, para as circunstâncias do meio que influíram na sua elaboração, ou para a sua função na sociedade”¹⁸². No segundo caso, tem-se que a obra – por meio de sua capacidade maior ou menor de representar determinados aspectos sociais – “produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais”¹⁸³.

A influência exercida pela obra de arte sobre o meio social serve de base para Antonio Candido apontar argumentos no sentido de que a literatura seria uma condição para a afirmação da humanidade do indivíduo. Em seu ensaio *A literatura e a formação do homem*, o crítico destaca algumas constatações básicas. A primeira diz respeito à literatura imbricada a elementos contextuais; a segunda é relativa à busca da satisfação da necessidade universal da ficção e da fantasia; a última é concernente à literatura enquanto a modalidade artística mais rica de sistematização da fantasia humana. Candido alega que a obra literária é humanizadora e promove o conhecimento porque estimula a reflexão sobre a realidade e instiga a imaginação e a fantasia¹⁸⁴.

Em *O direito à literatura*, ele busca focalizar a relação da literatura com os direitos humanos a partir de dois ângulos. Primeiro, a literatura corresponderia a uma necessidade universal que deveria ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque, pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo, ela organizaria os indivíduos, libertando-os do caos e, portanto, humanizando-os. Conforme seus apontamentos, negar a fruição da literatura é mutilar a humanidade. Em segundo lugar, a literatura consistiria num instrumento consciente de desmascaramento, “pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual”¹⁸⁵.

Convém esclarecer, nesse ponto, particularidades relativas à sociologia da literatura e à análise sociológica do discurso literário. Segundo Luiz Costa Lima (1983), enquanto a primeira procura desentranhar as condições sociais que presidem o reconhecimento de um discurso como literário, acentuando as condições que presidem o estabelecimento do próprio conceito de literatura; a segunda, em contrapartida, busca estabelecer o que – dentro dessas coordenadas – dá especificidade a essa modalidade de discurso. Portanto, conforme o crítico, a diferença entre os dois campos é de grau e não de natureza (p. 108).

¹⁸² Idem. p. 11-12.

¹⁸³ Idem. p. 20-21.

¹⁸⁴ CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 77-92. (Coleção Espírito Crítico).

¹⁸⁵ CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 256.

Nessa perspectiva, os princípios teóricos apregoados por Lukács se contrapõem aos de Benjamin e Adorno. O primeiro confere primazia à obra de arte realista. Para o autor húngaro, o modelo realista funciona como um ponto de referência nostálgico porque incorpora uma prática artística cujo objetivo é completar uma clara visão epistemológica e uma emancipação política utópica, dando à vida um sentido de imanência¹⁸⁶. Os empreendimentos dos teóricos alemães andam na contramão de tais ocorrências. Eles valorizam a estética modernista e a arte de vanguarda em detrimento do padrão realista de composição.

A arte realista procura endossar, muitas vezes, as formas convencionais de comportamento social e literário; a arte de vanguarda e a modernista, em contrapartida, visariam a um distanciamento entre o indivíduo e a realidade. Em outros termos, ela é crítica do real e crítica da própria forma de narrar. Segundo Benjamin, cabe à atividade crítica abrir o espaço necessário a essa transformação de ponto de vista. A abertura, o não acabamento e a capacidade de mudança, para o autor, deveriam constituir as características essenciais de uma obra. Logo, a opção por um texto fragmentado estruturalmente – por envolver um perfil de não fechamento e, por isso mesmo, propiciar fendas no discurso e no pensamento – tem em vista despertar no leitor a reflexão, pois implica uma ruptura com o ideológico na sua versão do real e distancia-se do mítico para se desenvolver no imaginário-em-aberto.

Jeanne Marie Gagnebin, referindo-se aos métodos de sistematização dos ensaios benjaminianos, confere destaque a uma das funções da fragmentação. Do seu ponto de vista, eles procedem por associações, reúnem diversas peças, motivos e citações na esperança que, desse amálgama, surja uma nova imagem. Para Gagnebin, tal processo não é gratuito. Tanto nos ensaios quanto, pode-se dizer, nos textos literários que comportam os aludidos traços, “[e]sta desordem visa a um efeito de estranhamento, de choque, ela deve perturbar o leitor habituado ao desenvolvimento tranqüilo das análises acadêmicas”¹⁸⁷. Esse estranhamento tem, ao mesmo tempo, algo do efeito de distanciamento de Brecht e dos poemas dos surrealistas¹⁸⁸. Conforme a

¹⁸⁶ Conforme interpretação proposta por DEN TANDT, Christophe. Cultural Studies and the Realist Paradigm: from Georg Lukács to Neo-pragmatism. In: KEUNEN, Bart; EECKHOUT, Bart (Orgs.). **Literature and Society: the Function of Literary Sociology in Comparative Literature**. Bruxelles: Lang, 2001. p. 115.

¹⁸⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. **Discurso**, São Paulo, FFLCH-USP, n. 13, p. 219-230, 1980. p. 223-224.

¹⁸⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 78-90. BENJAMIN, Walter. O surrealismo. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo:

autora acrescenta, “[t]rata-se, em cada caso, de sacudir o leitor em seu torpor, abalando a velha imagem da cultura integrada, digerida, sem perigo”¹⁸⁹. Com isso, “as citações tornam-se autônomas, reagrupam-se segundo leis inéditas, ganham uma nova vida e lançam uma luz diferente sobre a totalidade da obra”¹⁹⁰.

Ainda conforme a autora em apreciação, a crítica benjaminiana pratica uma dupla destruição. Inserindo-se nessa abordagem, a obra de arte fragmentária propiciaria, então, do mesmo modo, esse duplo aniquilamento. Num primeiro momento, o contexto enganador da tradição deve ser denunciado como o contexto de uma tradição de dominação que oculta a força subversiva de uma obra. Num segundo tempo, as citações romperiam a unidade do texto enquanto totalidade fechada para fazer emergir como que uma face desconhecida soterrada sob a antiga¹⁹¹. Seja como for, em ambos os casos, os textos literários, obedecendo a tais desígnios, serviriam para desmascarar ou mesmo dessacralizar certos pontos de vista permeados por uma ideologia conservadora e/ou autoritária.

Na mesma esteira das reflexões propostas por Benjamin, habilita-se o pensamento de Adorno. Este defende a premissa de que a obra literária, diferentemente do que preconizava Lukács, não deve se assentar num ideal social com vistas à prefiguração do paraíso ou a vislumbres do futuro. O autor germânico postula a idéia de que o mundo real não é mais do que uma superfície e uma deformação de uma cena falsa onde os problemas sociais nunca surgem com nitidez. A ruína do ideal social, na estética de Adorno, procura cancelar toda a idolatria dessa gloriosa linhagem. Agora, a arte mais prezada seria aquela que representaria o real sem idealização¹⁹². Segundo José Guilherme Merquior, a base do projeto crítico-artístico de Adorno é representar

Brasiliense, 1994. p. 21-35. Ainda sobre o surrealismo WOLIN, Richard. Benjamin, Adorno, Surrealism. In: RASMUSSEN, David; SWINDAL, James (Orgs.). **Critical Theory: the Future of Critical Theory**. London: Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 2004. Vol. IV. p. 285-304.

¹⁸⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. **Discurso**, São Paulo, FFLCH-USP, n. 13, p. 219-230, 1980. p. 224.

¹⁹⁰ Idem. Ibidem.

¹⁹¹ Idem. Ibidem.

¹⁹² Segundo Adorno e Horkheimer (1985), o mundo moderno, com seu avançado processo técnico, teria ofuscado o olhar crítico da sociedade. Com a desmitologização rumo ao esclarecimento, criaram-se, paradoxalmente, novos mitos com vistas ao controle e a dominação social. Conforme os autores, “[a] universalidade dos pensamentos, como a desenvolve a lógica discursiva, a dominação na esfera do conceito, eleva-se fundamentada na dominação social. É a substituição da herança mágica, isto é, das antigas representações difusas, pela unidade conceptual que exprime a nova forma de vida, organizada com base no comando e determinada pelos homens livres. O eu, que aprendeu a ordem e a subordinação com a sujeição do mundo, não demorou a identificar a verdade em geral com o pensamento ordenador, e essa verdade não pode substituir as rígidas diferenciações daquele pensamento ordenador” (p. 28).

agressivamente – seja temática e/ou formalmente – a sinistra in-significação da realidade sem a luz de um novo mundo¹⁹³.

Isso significa, então, que a história, para os pensadores ligados à teoria crítica, não podia ser interpretada como um padrão contínuo. Ao contrário, ela tinha de ser vista como um fenômeno aberto, cuja significação devia ser recolhida nas rupturas e tensões que separam os indivíduos e as classes sociais dos imperativos da sociedade dominante. Através dessa forma de encarar a história, o pensamento dialético substituiu as formas positivistas de investigação social. Em outras palavras, a lógica da previsibilidade, da verificabilidade, da generalizabilidade e do operacionalismo é substituída por um modelo dialético, que enfatiza as dimensões históricas, relacionais e normativas de investigação social e do conhecimento¹⁹⁴.

Uma obra de arte que obedece a um estilo fragmentário de composição presta-se para desencadear uma proposta analítica e interpretativa semelhante aos critérios de investigação histórica e social conforme apregoavam os críticos frankfurtianos. O texto artístico, nesses moldes, ao levar em conta configurações do universo exterior como a sociedade e a história, abre a possibilidade de se pôr em xeque as formas positivistas de investigação social, promovendo, com isso, muitas vezes, o conhecimento e a humanização. Conhecimento esse que, primeiro, instrui os oprimidos a respeito de sua situação como grupo, situado dentro de relações específicas de dominação e subordinação; segundo, ilumina como esses oprimidos poderiam desenvolver um discurso livre das distorções de sua própria herança cultural parcialmente mutilada; e, terceiro, visaria a uma decodificação radical da história com uma visão do futuro que não apenas explodisse as reificações da sociedade existente, mas também atingisse aqueles bolsões de desejos e necessidades que abrigam um anseio por uma sociedade nova e por novas formas de relações sociais.

Esses pressupostos, aliás, remetem ao conceito de literatura engajada. O engajamento, a rigor, implicaria uma reflexão do escritor sobre as relações que a literatura trava com a política (e com a sociedade em geral) e, também, sobre os meios específicos dos quais ela dispõe para fazer inscrever o político na sua obra. Nas

¹⁹³ MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 84.

¹⁹⁴ Notas sobre pressupostos teóricos do pensamento crítico frankfurtiano merecem atenção em GIROUX, Henry. **Teoria crítica e resistência em educação**. Trad. Ângela Maria B. Biaggio. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. p. 21-64.

composições literárias, conforme destaca Adorno, os rudimentos das significações externas são o inevitavelmente desartístico da arte; no entanto, observa ele, não é neles que se deve ler a sua lei formal, “e sim na dialética dos dois momentos”¹⁹⁵. Em outros termos, o escritor engajado deve fazer aparecer o seu engajamento ou, dito de outra forma, deseja fazê-lo de maneira que a literatura, sem renunciar a nenhum dos seus atributos, seja parte integrante do debate sócio-político. Isso não significa, entretanto, conforme chama a atenção o autor, que a literatura se reduza à propaganda ou seja panfletária ou tendenciosa¹⁹⁶. A propaganda e o panfleto são, por si próprios, políticos; a literatura engajada, em contrapartida, não recebe tal denominação: ela só o é em virtude de uma necessidade secundária, qual seja, a de contribuir para uma mudança do real pela recusa à passividade em relação ao seu inevitável envolvimento no mundo.

Os romances **Zero**, **A festa**, **Reflexos do baile** e **Quatro-olhos**, considerando-se as aludidas coordenadas, são engajados. O que define tal engajamento, a rigor, não é somente a relação que eles estabelecem com o político ou com o social em âmbito temático, mas também formal. A forma é portadora de sentido e, por isso mesmo, participa da iniciativa literária e do engajamento. As mencionadas obras de Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Antonio Callado e Renato Pompeu, nesse sentido, fogem àqueles traços do grande realismo do século XIX. A linearidade dessas narrativas encontra-se quebrada em uma série de fragmentos justapostos. Longe de apresentar a perfeita inteligibilidade do romance tradicional, os enredos caracterizam-se pela obscuridade, pelas incertezas, sujeitas a interpretações divergentes. Nesse particular, conforme complementa Benoît Denis, o que o romance perde em legibilidade, ele ganha em eficácia: “a multiplicação e a dispersão dos pontos de vista produzem a impressão de uma história em vias de se fazer e a qual o leitor acompanha”¹⁹⁷. Ainda de acordo com o autor, essa técnica narrativa, longe de propor as respostas unívocas e constrangedoras dos romances

¹⁹⁵ ADORNO, Theodor. Engagemnt. In: _____. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 53.

¹⁹⁶ Idem. p. 54. De acordo com o autor, “[a] arte engajada no seu sentido conciso não intenta instituir medidas, atos legislativos, cerimônias práticas, como antigas obras tendenciosas contra a sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as casas de educação correccional, mas esforça-se por uma atitude”.

¹⁹⁷ DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002. p. 91. Nessa citação, o vocábulo “história” tem sentido de fatos, acontecimentos reais.

realistas, “produz uma narrativa abertamente problemática que convida o leitor ao questionamento e ao trabalho crítico, etapa preliminar a todo engajamento”¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Idem. Ibidem.

3 DESORDEM E FRAGMENTAÇÃO EM IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, IVAN ÂNGELO, ANTONIO CALLADO E RENATO POMPEU

A idéia que eu tento retratar numa simples tela é a destruição da mente humana através das inúmeras convulsões por que tem passado.

(**Bolero**, Victor Giudice)

3.1 A situação de desenvolvimento do romance no Brasil

A vida, prezado leitor, é uma sucessão de acontecimentos monótonos, repetidos e sem imprevisto. Por isto, alguns homens de imaginação foram obrigados a inventar o romance. O homem, na terra, nasce, vive e morre sem que lhe aconteça nenhuma dessas aventuras pitorescas de que os livros estão cheios.

(**Caminhos cruzados**, Erico Verissimo)

3.1.1 O romance brasileiro: do romantismo ao modernismo

Nunca me julguei capaz de conduzir um romance até o fim, e no entanto lá o pari em 20 dias. Como é canja escrever um romance! Disse-o ontem ao Coelho Neto e ele amoitou.

(**A barca de Gleyre**, Monteiro Lobato)

O romance, no Brasil, surge na metade do século XIX como parte do projeto literário do romantismo. Nessa época, o país vive o latifúndio, o escravismo e a

economia de exportação. Afora isso, ele segue a rota da monarquia conservadora após um breve surto de erupções republicanas, amiudadas durante a Regência. Esse período, que, a propósito, coincide com a vigência do Segundo Império, apresentou-se com um projeto de infra-estrutura econômica nas suas fases iniciais de desenvolvimento. Assim, carente do binômio urbano indústria-operário, a sociedade brasileira contou, para a formação de sua inteligência, com os filhos de famílias abastadas do campo, que iam receber instrução jurídica em São Paulo, Recife e Rio de Janeiro, ou com filhos de comerciantes luso-brasileiros e de profissionais liberais, que definiam a alta classe média do país. Nesse esquema, conforme observa Alfredo Bosi, tem-se “o caráter seletivo da educação no Brasil-Império e, o que mais importa, a absorção pelos melhores talentos de padrões culturais europeus refletidos na corte e nas capitais provincianas”¹⁹⁹.

As condições sociais do país, nesse momento, contribuíram, inclusive, para a definição do público leitor. O romance romântico brasileiro dirigia-se a um público mais restrito do que aquele surgido no final do século XX: eram rapazes e moças provindos das classes altas e médias; eram profissionais liberais da corte ou dispersos pela província; enfim, era um tipo de leitor à procura de entretenimento, ávido por novidades e cioso de estar em comunhão com a moda²⁰⁰. As aludidas exigências estabelecidas pelo público, aliás, foram decisivas para que o gênero romanesco se consubstanciasse e ganhasse força.

Inúmeros fatores colaboraram para a afirmação do romance. Um deles foi a sua aliança com o jornal, que o publicava em capítulos sob a forma de folhetins. No final do século XVIII e início do XIX (assim como hoje), para que um jornal conseguisse anúncios, ele precisava dispor de leitores. Uma das estratégias para satisfazer tal exigência era contratar escritores que produzissem romances cujo assunto interessasse ao público. Assim, os folhetins, publicados aos pedaços, mantinham os leitores em suspense por vários números de jornal. Apenas em 1808, com a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, o Brasil passa a dispor de uma imprensa, elemento fundamental para que o país ingressasse na era da publicação e da leitura em massa.

¹⁹⁹ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 92.

²⁰⁰ Idem. p. 128.

Depois da publicação parcelada de uma história no jornal, esta passou a ser editada em volume, constituindo, com isso, o romance²⁰¹.

A produção compreendida entre as décadas de 30 e 40 dos oitocentos conta com uma ampla divulgação de folhetins. Uma trama recheada de incidentes que despertasse o gosto dos leitores era condição suficiente para a legitimação do bom romance. À medida que os narradores iam ajustando à paisagem e ao meio nacional os esquemas de surpresa e de um fim feliz dos modelos europeus, o “público crescia ao prazer da urdidura e do reconhecimento ou da auto-idealização”²⁰². Dentro desse quadro da época, são exemplares os romances de Joaquim Manuel de Macedo e de José de Alencar. Em 1844, o autor de **A moreninha** obtém reconhecimento junto ao público, reproduzindo, em seu texto, personagens familiares, peripécias e sentimentos enredados e poéticos, hábitos e costumes, de acordo com as necessidades médias de seus leitores numa sociedade urbana em formação. No entanto, coube a Alencar a criação de um projeto que cumprisse não somente com as exigências em questão, mas também com a edificação de uma literatura nacional.

A ambição do projeto literário arquitetado por Alencar incidia numa tentativa de mapeamento da história, da geografia e da sociedade do Brasil. Importava ao autor cobrir, com a sua vasta obra, o passado e o presente, o litoral e o sertão, a cidade e o campo, enfim, compor uma espécie de suma romanesca. Dentre seus romances, **O guarani** (1857), **Iracema** (1865) e, entre outros, **Ubirajara** (1875) procuram atingir as coordenadas históricas do país, através de relatos históricos e indianistas, situados na era colonial. **O gaúcho** (1870) e **O sertanejo** (1875), só para citar dois, celebram os encantos regionais e retratam paisagens distantes e pouco conhecidas pelo público. Os seus romances urbanos, dentre os mais populares **Lucíola** (1862) e **Senhora** (1875), apresentam a vida cotidiana do Rio de Janeiro: no primeiro, tem-se a impossibilidade de união entre dois grupos distintos, o marginal e o burguês; no segundo, o casamento por interesse, um dos poucos instrumentos de ascensão econômica na sociedade da época.

O escritor cearense foi importante para as letras nacionais. Ele consolidou o romance brasileiro ao escrever movido por um sentimento de missão patriótica. Afora isso, questionou os problemas de autonomia da literatura aqui produzida, procurando separá-la da influência portuguesa – ainda que, às vezes, ele próprio caísse em padrões

²⁰¹ LAJOLO, Marisa. **Como e por que ler o romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 35-41.

²⁰² BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 129.

franceses e ingleses. Ademais, problematizou a questão da língua brasileira e, durante toda a sua carreira, quis descobrir a essência da nacionalidade. Seu esforço de totalização não se deu de maneira satisfatória²⁰³, entretanto abriu caminho para os escritores que se seguiram, já que a idéia de um romance ou um conjunto de romances capazes de representar o país ainda perturbou futuros literatos. De qualquer modo, a ficção romântica não apenas lançou as bases para se criar uma tradição do romance dentro da literatura nacional, mas, conforme atesta Antonio Candido, importou “como tomada de consciência da realidade brasileira no plano da arte”²⁰⁴.

Assim, a poesia social de Castro Alves e Sousândrade, o romance nordestino de Franklin Távora e mesmo a última ficção urbana de Alencar, embora em termos românticos, já denunciavam um Brasil em crise. A partir de 1850, com a extinção do tráfico negreiro, acelera-se a decadência da economia açucareira; o deslocar-se do eixo de prestígio para o pólo sul e os anseios das classes médias urbanas compunham um novo quadro para o país, propício ao fermento de idéias liberais, abolicionistas e republicanas. Os anos 1860, aliás, foram importantes para a preparação de uma ruptura mental com o regime escravocrata e as instituições políticas que o sustentavam. O resultado dessas críticas já estava nas páginas de um espírito realista e democrático. Ou seja, os suportes do romantismo – fundados numa série de mitos idealizantes – dão lugar para um processo de crítica na literatura. Com isso, o último quartel dos oitocentos vê brotar uma geração que busca firmar uma visão crítica das várias faces da realidade brasileira. Nesse esquema, são exemplares as obras **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881), de Machado de Assis, **O ateneu** (1888), de Raul Pompéia e **O cortiço** (1890), de Aluísio de Azevedo.

²⁰³ Entre o projeto de Alencar e a sua realização, há um vácuo do qual resultam alguns equívocos. Equívocos nascidos de suas ligações com os modelos literários europeus, que, juntamente com suas próprias idéias a respeito da sociedade, acabaram por anular parte da eficácia e da vitalidade das narrativas. Quanto aos romances tipicamente históricos, pode-se afirmar que pouco têm a ver com fatos ocorridos concretamente no passado. As narrativas indianistas delimitam-se por uma valorização do nativo enquanto elemento útil para a civilização branca. Além disso, o índio é glorificado quando perde sua identidade, sua cultura, integrando-se na cultura dos conquistadores europeus. Os romances regionalistas, a rigor, não fornecem um quadro realista da ambiência rural, sacrificando os costumes fazendeiros ao convencionalismo de histórias folhetinescas. Ademais, a sua linguagem mantém o padrão urbano, pouco valorizando as particularidades lingüísticas da região enfocada. Nos romances urbanos, o escritor tentou retratar a duplicidade entre os bons costumes europeus imitados na corte e a mediocridade da vida local. No entanto, faltou-lhe clareza ideológica. Seus relatos urbanos são tão contraditórios quanto a sociedade que procurou representar. Oscilam entre a estrutura de folhetins e a percepção da realidade brasileira. Essa, entretanto, era de tal forma pobre que não bastaria para um romancista seduzido pela idéia de grandeza. Por isso mesmo, procurou inventar paixões violentas e renúncias sublimes, o que geralmente compromete suas narrativas com valores importados.

²⁰⁴ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. Vol. II. p. 114.

Os primeiros três decênios do século XX, a rigor, dão continuidade ao projeto de crítica social iniciado nas últimas décadas do século XIX. O quadro geral da sociedade brasileira vai se transformando graças ao processo de urbanização, o crescimento industrial e a imigração. Simultaneamente, emerge uma massa popular insatisfeita e propensa a revoltas. Na zona rural, observam-se cisões dentro das classes dominantes, conflitos esses resultantes de embates ideológicos. Assim, o primeiro quartel do século XX, embora conservasse resíduos culturais da centúria anterior, almejava por um projeto de redescoberta do Brasil. Ou seja, os escritores dessa época ensejavam uma reinterpretação social do atraso e da miséria do país. Euclides da Cunha, por exemplo, em **Os sertões** (1902), não apenas denuncia o massacre do povo sertanejo, em Canudos, mas revela a falta de progresso tecnológico naquela região; Lima Barreto, em **Triste fim de Policarpo Quaresma** (1911), além de representar os anos conturbados da Primeira República, critica a miséria e os problemas brasileiros; Monteiro Lobato, em **Cidades mortas** (1920), desenha a pequena cidade decadente do Vale do Paraíba, onde brilhara a civilização do café. Conforme observa Antonio Candido, a literatura, nesse período, em particular através da ficção, adquire “uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos”²⁰⁵. Nesse estágio, complementa o ensaísta, a matéria novelística expressa uma pré-consciência do subdesenvolvimento, o que contribui para a análise crítica da realidade.

Tal posicionamento, aliás, é recorrente nos anos subseqüentes à Semana de Arte Moderna de 1922. O modernismo significou, em linhas gerais, uma atitude de renovação das letras nacionais, algo que coincidiu, além do experimentalismo estético dos melhores artistas, com um olhar renovado acerca da realidade do país. De acordo com Antonio Candido, a cultura brasileira resguarda uma ambigüidade fundamental: ela é caudatária de elementos próprios de um povo latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado nos trópicos, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Tal caracterização, segundo atesta o autor, deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização. O modernismo rompe com esse estado de coisas. As deficiências, supostas ou reais, aqui alojadas, são reinterpretadas como superioridades. Nesse particular, o crítico faz referência a **Macunaíma** (1928), de Mário de Andrade, obra central e mais característica do movimento, que traz em seu bojo lendas de índios, ditados populares,

²⁰⁵ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernández (Org.). **América Latina em sua literatura**. Trad. Luiz João Cais. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 345.

obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, comportamentos frente ao europeu, “mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura”²⁰⁶.

Dentro do quadro em questão, o romance de 30, ao que parece, presta-se para dar conta dos abalos que a vida brasileira experimenta nessa época. A crise cafeeira, a Revolução, o declínio no nordeste e as fendas nas estruturas locais condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim “por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevaleceria”²⁰⁷. Nesse ponto, portanto, o modernismo retoma e aprofunda uma tradição que vem de Euclides da Cunha, Lima Barreto e Monteiro Lobato, qual seja a de denunciar um Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente.

João Luiz Lafetá confere destaque a uma diferença básica que se pode constatar na literatura dos primeiros anos do movimento modernista de 1922 e aquela que se segue à Revolução. Na primeira, a ênfase recai sobre a linguagem. O que o autor chama de projeto estético desdobra-se num estilo que vai de encontro à linguagem tradicional herdada dos românticos, parnasianos ou simbolistas, propondo, com isso, uma avaliação e uma tentativa de renovação dos meios. Já o projeto ideológico, mais observado nos romances daqueles escritores que surgiram depois de 1930, fica por conta da observância da função da literatura e do papel do artista, buscando estabelecer ligações entre ideologia e arte. Não que um existe descolado do outro, acontece que, enquanto nos anos 20, o projeto ideológico correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes; nos anos 30, tal projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdistas, implicando, aí, denúncia dos males sociais, descrição do operariado e do camponês²⁰⁸.

A visão crítica das relações sociais, reservada aos escritores que se firmaram depois de 1930, aloja-se naquelas obras que retratam o subdesenvolvimento e a miséria da região que elegem para projetar as suas denúncias. Dentro do âmbito da literatura brasileira desse intervalo de tempo, conforme salienta Fábio Lucas, “[t]alvez o conjunto

²⁰⁶ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 120.

²⁰⁷ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 389.

²⁰⁸ LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974. p. 11-27.

de romances do nordeste constitua o documento mais enfático da disparidade social do país, pois a situação geográfica e histórica da região, de uma pobreza heróica e dependente, facilmente pode gerar mais vivamente o sentimento de protesto²⁰⁹. Nesse rol, destacam-se os livros **A bagaceira** (1928), de José Américo de Almeida, **O quinze** (1930), de Rachel de Queiroz, **Menino de engenho** (1932), de José Lins do Rego e, dentre outros, **Vidas secas** (1938), de Graciliano Ramos.

A crítica social não se restringe somente a obras que denunciam as mazelas do ambiente rural. A vida dos trabalhadores que habitam o espaço urbano faz-se presente também em alguns romances do período. Nesse momento, a sociedade vive algumas mudanças, em especial devido aos surtos industriais que se observam a partir da Primeira Guerra Mundial. A cidade começa a ser um atrativo para aqueles que se vêm em meio a um processo de desvalorização do trabalho no campo. Os camponeses, com isso, se deslocam para perto das fábricas, mas nem sempre suas expectativas são preenchidas satisfatoriamente. Talvez os principais livros que dedicam atenção aos aludidos aspectos sejam **Parque industrial** (1933), de Patrícia Galvão e **Os ratos** (1934), de Dyonélio Machado. O primeiro, não obstante se centralize principalmente em personagens femininos, tenta abranger a coletividade operária, inserindo forte conotação política na sua defesa do proletariado industrial, denunciando num tom cadente a ordem social injusta. O segundo revela o cotidiano da classe média urbana, instável financeiramente, vivendo dos meios mínimos. O tema é o do aprisionamento pela dívida, o drama da necessidade.

Embora vários romancistas de 30 continuassem produzindo durante as décadas de 1950 e 1960, entre os quais Erico Verissimo, Rachel de Queiroz, Cyro Martins e Otávio de Faria, observaram-se, no campo da prosa, duas tendências principais que dominaram a literatura brasileira naquele intervalo de tempo subsequente ao Governo Vargas. Por um lado, está a nova narrativa de expressão agrária, que rompe com os padrões tradicionais da ficção aqui produzida, tanto do século XIX quanto do denominado romance de 30; por outro, tem-se um surto de obras de temática urbana, ora de caráter realista, ora tendendo para o simbólico/alegórico.

Guimarães Rosa é o principal nome que estréia dentro daquela primeira vertente. Suas obras fixam os mundos agrários do sertão, o qual experimenta o avanço da

²⁰⁹ LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976. p. 76.

civilização racionalista, tecnológica, urbana e capitalista que se desloca da costa rumo ao interior. Valendo-se de velhos temas da cultura ocidental, o autor dispõe de uma linguagem em que há uma forte e clara presença, ainda que às vezes residual, da variante caboclo-sertaneja da língua portuguesa. Clarice Lispector, por seu turno, marca presença na ficção urbana da época. Procurando refletir acerca do mal-estar social e/ou espiritual, a escritora lança mão de recursos como a metáfora insólita, o fluxo de consciência e a ruptura com o enredo factual. Não só isso, seus textos, carregados de feição psicológica, prestam-se para uma análise das angústias e dos dramas existenciais dos personagens que mergulham para dentro de seu mundo interior.

João Alexandre Barbosa observa, a propósito, que Guimarães Rosa e Clarice Lispector estendem a linha de modernidade do romance brasileiro surgida, no século XIX, com Machado de Assis e continuada, no século XX, com Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Graciliano Ramos. Tanto o autor de **Grande serão: veredas** (1956) quanto a escritora de **A paixão segundo G. H.** (1964) emprestam às suas narrativas o desajuste entre a realidade e a sua representação, descompasso esse que se traduz numa nova articulação estampada na forma ou na estrutura das obras. O crítico aponta um caráter de desalinhamento que se consubstancia nos livros dos aludidos autores em relação às expressões romanescas consagradas ao longo do século XIX²¹⁰.

Nesse recorte temporal, em que se tem em conta o realismo oitocentista ou mais propriamente o naturalismo, o que, em linhas gerais, caracteriza o romance é a sua estrutura unilinear, o seu espaço cenográfico, o seu tempo estático e, ainda, a sua visão objetivista quanto aos personagens, acontecimentos e situações²¹¹. Segundo João Alexandre Barbosa, a publicação de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, em 1881, por Machado de Assis, ao romper com o padrão realista de representação estética, forja novos procedimentos narrativos:

[s]em escamotear no nível dos enunciados, aglutinando temas e motivos de seu tempo, é no nível da enunciação que Machado de Assis deixa as marcas de um descompasso permanente entre escritor e realidade, apontando para uma desarticulação básica que a sua linguagem de elipse, litotes e paradoxos procura resgatar sob a finura do humor e da descrença. De tal maneira transformou o cânon do

²¹⁰ BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **O livro do seminário**. São Paulo: L R Editores Ltda, 1983. p. 21-42.

²¹¹ Cf. NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **O livro do seminário**. São Paulo: L R Editores Ltda, 1983. p. 46.

Romance nos acanhados limites de nosso sistema literário, que é até mesmo com dificuldade que ainda falamos de *romance* em seu caso. Melhor seria, talvez, falar de uma escrita ficcionalizada tal a força com que ressalta, no próprio cerne da composição, a consciência agudizada dos mecanismos ficcionais. Os seus textos, a partir daquele de 1881, são organizações complexas resultantes de uma lenta e conquistada imersão nos desvãos da linguagem. Nada, por isso, lhe é estranho: alusões, paródias, humor, ironia, tudo nos domínios de uma história contaminada pela consciência das desarticulações entre representação e realidade²¹².

Não que cada um dos autores referidos por Barbosa não apresentem particularidades próprias que os individualizam dentro da série literária, acontece, entretanto, que a visão do crítico pauta-se na recuperação de traços comuns entre eles, o que permite classificar as suas obras como modernas. Assim, Machado de Assis inaugura, em 1881, uma tradição cujos traços vão culminar em expressões romanescas do início do século seguinte. Na década de 1920, em meio a uma ordem de valores sustentada pelas vanguardas, Oswald de Andrade e Mário de Andrade reproduzem textos que não dispensam tais elementos. Mais tarde, cabe a Graciliano Ramos fazer uso das modalidades em questão, para dar seqüência ao ciclo em andamento. Por fim, essa tendência engloba Guimarães Rosa e Clarice Lispector nas décadas de 1950 e 1960.

Pelo que foi arrolado, o padrão romanesco, quando na ocasião de seu surgimento no Brasil, segue a trilha de um modelo realista de composição. Assim, no início do século XIX, as obras costumam empregar procedimentos como a seqüência cronológica dos eventos e a articulação causal entre tais acontecimentos num espaço definido. Afora isso, observou-se que, a partir do último quartel dos oitocentos até a primeira metade do século XX, mais ou menos, as produções literárias deixam de lado os aludidos traços e passam a orientar-se por uma forma moderna de construção. Ademais, conforme se verificou, os textos literários, de modo preponderante, procuram responder a questões vinculadas à realidade nacional. Nesse particular, as produções ficcionais buscam registrar, de maneira bastante enfática, marcas do atraso sócio-econômico do país. A passagem de um padrão de representação para outro implica, pode-se dizer, uma maior aproximação das letras brasileiras às circunstâncias da realidade social e histórica. Enquanto que, nas obras realistas, a visão, muitas vezes, se

²¹² BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **O livro do seminário**. São Paulo: L R Editores Ltda, 1983. p. 24-25.

torna unilateral, nas produções ditas modernas, tem-se uma abertura maior de interpretação, condicionada pela forma, algo que coincide com uma correspondência mais larga com o real.

Analisado esse segmento da produção literária no Brasil, resta avaliar o seu condicionamento nos anos que se seguiram a 1964, marco esse que se caracteriza por intensas agitações internas, mas também por calorosos debates e inovações no campo artístico.

3.1.2 O romance brasileiro na contemporaneidade

De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando. Até hoje não sabemos se eles foram construídos aí mesmo nos lugares ou trazidos de longe já prontos e fincados aí.

(**Sombra de reis barbudos**, José J. Veiga)

Em 1964, instalou-se, no Brasil, a Ditadura Militar. Não obstante a censura em curso, a presença cultural da esquerda, pelo menos num primeiro momento, não foi liquidada. A censura determinou, em grande parte, os padrões de produção e de consumo de cultura no país, entretanto, apesar da ditadura da direita, houve relativa hegemonia cultural da esquerda. O domínio de tal cultura, aliás, concentrou-se nos grupos diretamente ligados à produção ideológica tais como, dentre outros, estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas e, mesmo, arquitetos. Enfim, era uma nova produção intelectual que começava a se desenraizar e a reorientar a sua relação com as massas nesse conturbado contexto dos anos 70²¹³.

Dentro desse quadro de época, assinalado por antagonismos sociais e ideológicos, a preocupação maior incide nos rumos da literatura de ficção. O regime militar aqui instaurado afetou a atividade intelectual e limitou as possibilidades de expressão. No entanto, conforme pesquisa realizada por Tânia Pellegrini, isso não

²¹³ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 7-55.

significou que críticos, intelectuais e produtores da cultura do período tenham concordado com a idéia de que a censura tenha deixado frutos no romance brasileiro produzido naquele momento. De acordo com a autora, há os que acreditam que o efeito censório foi relativo, tendo sido inclusive usado como desculpa para a falta de criatividade artística. Contudo, o que predomina, segundo a pesquisadora, é o argumento oposto. A censura teria provocado um absoluto efeito castrador sobre a criação e a expressão literária²¹⁴. Esse posicionamento, aliás, é defendido por Silvano Santiago.

De acordo com o autor, é difícil avaliar com precisão o impacto da censura e da repressão no campo das artes. O estudioso enfatiza que tais mecanismos de cooptação não afetaram, em termos quantitativos, a produção cultural brasileira, mas esta teria experimentado certos desvios formais que acabaram sendo característicos das obras do tempo. Nesse particular, Santiago confere destaque a dois tipos de livro que tiveram êxito durante o período em questão: os do realismo mágico e os romances-reportagem. Os primeiros, através de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretendem, crítica e mascaradamente, dramatizar situações passíveis de censura; os outros teriam como intenção fundamental desficcionalizar o texto literário e, com isso, influir com contundência no processo de revelação do real. No caso do realismo mágico, o ensaísta destaca nomes como Murilo Rubião, Erico Verissimo e José J. Veiga; em relação à outra modalidade, têm-se José Louzeiro e Plínio Marcos²¹⁵.

Afora os comentários acerca das expressões estéticas que surgem enquanto modalidade artística naquele espaço de tempo, o mesmo Santiago desenvolve considerações a respeito das temáticas a que muitos romancistas dedicaram atenção. Segundo seus argumentos, grande parte da literatura brasileira pós-64 abriu campo para “uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo”, em especial aquela que, na América Latina, tem sido pregada por forças militares quando ocupavam o poder, “em teses que se camuflam pelas leis de segurança nacional”²¹⁶. Em outros termos, a descoberta assustadora e indignada da violência do poder é a principal característica da literatura desse período.

²¹⁴ PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFSCar, 1996. p. 10-11.

²¹⁵ SANTIAGO, Silvano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: _____. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 47-55.

²¹⁶ SANTIAGO, Silvano. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64. In: _____. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 14.

Além disso, para descrever o poder reacionário como algo concreto, o artista brasileiro procurou distanciar-se dele. Por isso, a postura política na literatura pós-64 incide no descompromisso para todo e qualquer esforço desenvolvimentista para o país, para com todo programa de integração ou de planificação de ordem nacional. Conseqüentemente, segundo o autor, a literatura pós-Golpe Militar “*não carrega mais o antigo otimismo social que edificava*, encontrado em toda a literatura política que lhe é anterior”²¹⁷. Isso, na concepção de Santiago, é razão para que o texto literário deixe de lado os tons grandiloqüentes e os exercícios de alta retórica: “[a] boa literatura pós-64 prefere se insinuar como rachadura em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial”²¹⁸. Isso, aliás, propiciaria a desconstrução do conceito de alegria, cujo intuito era retirar a produção artística da pura negatividade, bem como do espírito de ressentimento. Conforme o ensaísta, “[a] alegria desabrochou tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude do prazer e gozo na própria dor”²¹⁹.

Essa mistura de ironia, humor, anarquismo e paródia, que se observou na literatura, mas que esteve enraizada no terreno da música popular, principalmente nos anos 1967 e 1968, gerou um movimento conhecido como Tropicalismo. Retomando basicamente os princípios da Antropofagia, os tropicalistas procuravam sempre salientar a crítica à esquerda intelectualizada, à sedução dos meios de comunicação de massa, o retrato da realidade urbana e industrial. Enfim, eles trazem a público situações contraditórias do painel histórico brasileiro, presentificando as indefinições e as disparidades do país, em que convivem traços arcaicos e modernos, além de optarem por uma atitude de denúncia à fome, à falta de liberdade e às desigualdades sociais. Para tanto, seus representantes fixam-se na montagem de fragmentos do dia-a-dia, na justaposição de idéias, imagens e citações²²⁰.

Parte da produção literária que se desenvolve na época em questão, embora manifeste particularidades que lhe são próprias, não estaria desvinculada da produção anterior. Os romancistas dos anos 1970 não invalidam as afirmações previamente feitas; ao contrário, em muitos casos, valem-se de determinados aspectos das criações passadas, buscando acompanhar e dar objetividade literária à evolução cultural do

²¹⁷ Idem. p. 21.

²¹⁸ Idem. Ibidem.

²¹⁹ Idem. p. 26.

²²⁰ O assunto merece atenção em FERREIRA, Sérgio. Caetano e a canção tropicalista. In: MALTZ, Bina et al. **Antropofagia e tropicalismo**. Porto Alegre: UFRGS, 1993. p. 73-101.

momento. Segundo Janete Gaspar Machado, as experiências estéticas dos anos 20, o romance de 30, a geração de 45 e as vanguardas de 50 e 60 teriam contribuído, de alguma forma, para o aparecimento do que se convencionou chamar de literatura contemporânea.

Segundo a autora, as vanguardas de 1922, por não apresentarem homogeneidade de princípios, misturando-se às mais diversas concepções, conquistaram a liberdade criadora para os meios expressivos. Assim, não se pode ignorar as propostas futuristas, surrealistas e dadaístas no trecho de textos contemporâneos. O romance de 30, por sua vez, empresta à literatura dos anos 70 a temática do subdesenvolvimento cultural e a denúncia de seu tempo, algo que se observa nos romances mais recentes. A geração de 45 constitui um retorno aos valores poéticos parnasianos, privilegiando a palavra, o verso, o ritmo, a harmonia métrica, a rima em um fazer literário classificado como a soma de pesquisa de lirismo. No que diz respeito à contribuição das vanguardas de 50 e 60, a poesia concreta, a poesia práxis e o poema processo mostram que é possível, ao menos teoricamente, lidar com o lúdico e a consciência crítica simultaneamente, transformando a poesia numa obra de linguagem²²¹. Em suma,

[q]uer se trate dos vanguardistas de 20, quer se trate da geração de 45 ou das vanguardas de 50 e 60, muito se deve, a esses antecessores, o fato de se ter chegado, em muitos romancistas da década de 70, a um nível de manipulação estética onde já não se privilegia só a forma, a exemplo de 45, ou só o conteúdo, como no romance de 30. Mas, sim, a ambos simultaneamente, de modo que, não havendo distinção, se tornem um só elemento. Forma e conteúdo, dependentes um do outro, condicionam-se reciprocamente e operam, juntos, em direção à mesma finalidade criativa e crítica²²².

As aludidas constatações desenvolvidas por Machado prestam-se para viabilizar a idéia de que a produção romanesca contemporânea ajusta os recursos estéticos às atuais condições da realidade social. Isso significa que, em meio ao absurdo da vida, os principais aspectos que modelam a composição literária mais recente erigem enquanto resposta à fragmentação cultural que define o contexto. Conforme a autora, “[a] busca

²²¹ MACHADO, Janete Gaspar. **Os romances brasileiros nos anos 70**: fragmentação social e estética. Florianópolis: UFSC, 1981. p. 29-38.

²²² Idem. p. 37-38.

do novo nada mais é, então, do que o necessário esforço de encontrar a melhor maneira de comportar a fissura, o caótico, a fragmentação do momento”²²³.

Assim, a manifestação da prosa ficcional, a partir de 70, demonstra uma fértil variedade. No início da época, registram-se alguns recortes oriundos da tradição de 30, que dividem a cena literária com outras ordens expressivas que se constituem em torno de autores em fase de afirmação. No grupo das renovações, a crônica da ditadura expande-se de modo expressivo. Com ela, ocorre um aumento das expressões autobiográficas e memorialísticas, a que se acrescentam algumas propostas de andamento monótono e outras mais eletrizantes, construídas de acordo com técnicas da justaposição e da montagem. Ao longo dos 70, nomes antigos e recentes alternam-se no panorama dos autores tais como Erico Veríssimo, Pedro Nava, Márcio Souza, Fernando Gabeira, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo e Roberto Drummond.

Afora tais tendências, a narrativa dos anos 70 se pauta em outros recursos calcados no indefectível incremento da cultura de massa e de uma vultosa expansão de projetos jornalísticos. Como decorrência disso, registram-se, nesse recorte da produção ficcional, adaptações da linguagem publicitária e objetivos cinematográficos que se ajustam, muitas vezes, a paródias ou paráfrases satíricas e/ou críticas.

A relação entre o discurso jornalístico e o literário, no romance brasileiro dos anos 70, é evidenciada não somente pela razão de a maioria dos homens de letras serem concomitantemente escritores e jornalistas, como também pela existência da crônica, cujo estatuto narrativo caminha entre o jornalismo e a literatura²²⁴. O romance-reportagem apresenta, dentre suas características, uma narrativa construída sobre fatos comprováveis, à maneira de uma reportagem, mas que resguarda uma conotação particular como se fosse romance. Afora isso, ele, algumas vezes, banaliza-se como relato dos acontecimentos da vida cotidiana, confundindo-se com uma crônica. Por cobrir várias narrativas que, não sendo inteiramente reportagem, nem romance, nem crônica, habita as fronteiras do jornalismo com a literatura e, por esse motivo, não pertence ao centro, mas às bordas do discurso literário²²⁵.

²²³ Idem. p. 28.

²²⁴ COSSON, Rildo. Uma outra história: sobre as relações do jornalismo com a literatura na década de 70. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 305-312, jun., 2001. p. 305.

²²⁵ COSSON, Rildo. Do romance-reportagem como gênero. In: LOPES, Cícero (Org.). **Textos e personagens: estudos de literatura brasileira**. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1995. p. 76.

De acordo com Rildo Cosson, a expressão romance-reportagem encontrou terreno fértil para prosperação na década de 1970, sendo usada livremente pela crítica literária para designar toda narrativa na qual imperasse uma mistura de realidade com ficção. O uso do aludido termo foi tão largo que passou a designar três acepções básicas. Num primeiro momento, o vocábulo é definido como um modo de narrar tomado de empréstimo ou, simplesmente, imitado da literatura norte-americana. Segundo os críticos que defendem essa acepção, tal filiação poderia ser comprovada pelas semelhanças existentes entre o romance de não-ficção, de Truman Capote, notadamente, e o romance-reportagem brasileiro de 70. Nesse particular, dentre suas marcas constitutivas, destaca-se a objetividade da linguagem, sempre parajornalística, e a obediência estreita aos fatos, normalmente retirados de uma manchete e aprofundados pelo autor em seu livro²²⁶.

Numa segunda definição, conforme argumentos de Cosson, o romance-reportagem não seria um modo particular de narrar, mas uma das características dominantes da literatura brasileira da referida década. Tal característica consistiria no efeito mais evidente da migração jornalística que, pela força da censura e da coerção política impostas pela ditadura, levou repórteres a buscarem na literatura o espaço que lhes era negado no jornalismo. Essa modalidade de gênero, entremeada de jornalismo, recebeu o papel de resistir politicamente às arbitrariedades do regime ditatorial e, também, à ação da censura nos jornais e em outros meios de comunicação, denunciando e revelando as verdades omitidas no silêncio, a história mascarada pela versão oficial²²⁷.

A terceira baliza prefere explicar o romance-reportagem como a união dessas duas posições. Isso é, uma razão externa – as condições sócio-históricas da época – conjugada a uma razão interna ao sistema literário – a literatura norte-americana – fazem nascer o romance-reportagem como uma maneira de narrar que expressa, inclusive, as características fundamentais da literatura brasileira naquele recorte de tempo²²⁸.

Considerando-se tais particularidades, pode-se admitir teoricamente a existência do romance-reportagem como gênero. Ele seria o resultado da intersecção das marcas

²²⁶ Idem. p. 77.

²²⁷ Idem. Ibidem.

²²⁸ Idem. p. 78.

constitutivas e condicionadoras da narrativa romanesca e da narrativa jornalística. Entretanto, tal entrecruzamento de marcas não é condição suficiente para garantir a existência de um novo gênero. Para tanto, faz-se mister que as referidas marcas interseccionadas adquiram autonomia e correlação própria frente aos seus gêneros de origem, como parece acontecer no caso do romance-reportagem.

Embora o testemunho de uma realidade efetiva seja uma das características que se destaca como determinante num romance-reportagem, a verdade factual não é sustentada pelo cruzamento de informações, pelo controle da subjetividade do repórter ou pela objetividade do relato. Essa verdade factual constrói-se pela mímese e legitima-se pela verossimilhança. Com isso, então, a narrativa da modalidade em questão constitui-se numa totalidade que conjuga os fatos da realidade em uma história, transformando pessoas em personagens e ordenando os acontecimentos segundo as necessidades de coerência interna de seu discurso²²⁹.

Essa instauração da verdade factual, mediada pela mímese e pela verossimilhança, verifica-se, conforme Davi Arrigucci Jr., através da marca sintática do romance-reportagem que são os recursos narrativos realistas²³⁰. Tomados de empréstimo ao romance realista do final do século XIX, os processos narrativos do romance-reportagem são responsáveis não apenas pela sustentação da verdade factual, como também pela participação do narrador no relato. Tal participação, camuflada pelos processos narrativos realistas, constitui-se na marca pragmática do romance-reportagem como gênero: a denúncia social. Nesse sentido, segundo Rildo Cosson,

[p]or meio da denúncia social, o narrador impõe um fim à sua narrativa que é atingir a consciência do leitor, conquistando-o para sua causa. Para tanto utiliza-se de vários meios que vão da conhecida intrusão do narrador, através de suas reflexões ou digressões, até contrastes antitéticos entre o mundo dos ricos e o dos pobres, passando pelo diálogo e pelo monólogo interior dos personagens. Todavia, para além da simples comoção do leitor e da participação intrusiva do narrador no relato, a denúncia social do romance-reportagem apresenta-se, para o narrador, como uma oportunidade de acusar e censurar a sociedade,

²²⁹ Idem. p. 80.

²³⁰ ARRIGUCCI JR., Davi. *Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente*. In: _____. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. De acordo com o autor, “na ficção de 70 para cá apareceu uma tendência muito forte, um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um lastro muito forte de documento” (p. 77).

assim como também um meio de livrar-se da sua culpa de mero espectador. Denunciando através da narrativa, o narrador redime-se de suas faltas sociais ao mesmo tempo que as assume publicamente, porém ele não se quer sozinho no tribunal que seu relato instaura. Por isso, convoca a sociedade, como narratária, para perceber a parte que lhe cabe nas acusações que ele, narrador, está disposto a fazer como testemunho e confissão²³¹.

Em todo caso, em conseqüência da interação das aludidas marcas – a verdade factual, os processos narrativos realistas e a denúncia social –, o romance-reportagem deixa de ser uma narrativa só de informação (reportagem), para ser também um ato de comunicação (romance), em que o leitor é solicitado a dialogar como narrador, ocupando, para tanto, o lugar da sociedade a que ambos pertencem.

Afora tais considerações, o ensaísta em questão vai adiante procurando frisar a hipótese de que mais que as pressões imediatas da censura, um suposto retorno ao naturalismo e o desejo de atingir a condição de escritor, “os jornalistas migravam em direção à literatura por causa das transformações estruturais da imprensa brasileira”. Em outros termos, a migração jornalística verificada nos anos 70 teve como força de maior propulsão o estreitamento, se não o desaparecimento, dos espaços de convivência entre literatura e jornalismo no campo jornalístico, isto é, “as transformações que levaram o jornalismo a integrar-se definitivamente à indústria cultural”²³².

A partir dessa base, observa-se que a expressão romanesca que se avigora entre os anos 70 e 80 comporta uma diversidade de matizes que se armam em função de suas propostas compositivas. Os textos desse período apresentam, afora os recursos já empregados em obras anteriores, outros desenvolvidos com mais ênfase na fase em curso. No primeiro caso, têm-se os moldes oriundos do realismo crítico, da narrativa moderna de inspiração vanguardista e do estilo referencial-jornalístico. No segundo, estão o experimentalismo lingüístico e variações do gênero maravilhoso.

Além dessas modalidades, a ficção pós-64 conta com uma variedade de obras que se enquadram dentro de uma tendência que se pode denominar alegórica. De acordo com Tânia Pellegrini, o contexto dessa ficção está marcado, de modo geral, por

²³¹ COSSON, Rildo. Do romance-reportagem como gênero. In: LOPES, Cícero (Org.). **Textos e personagens**: estudos de literatura brasileira. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1995. p. 81.

²³² COSSON, Rildo. Uma outra história: sobre as relações do jornalismo com a literatura na década de 70. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 305-312, jun., 2001. p. 308.

uma forte presença da literatura mimética, da tentativa da verossimilhança realista que pertence à tradição mais geral do romance brasileiro. Em outros termos, é ainda o realismo, mas utilizando outras formas de expressão e composição tais como a aproximação com as técnicas jornalísticas e cinematográficas, valendo-se, também, de elementos da narrativa fantástica e de recursos ao relato biográfico. Consiste numa narrativa essencialmente alegórica, que remete a uma situação global, extra-texto, às vezes de um fato real que se conta. Conforme acrescenta a autora, é como se houvesse uma quase identidade entre o texto e a realidade referencial, a manutenção de uma tênue fronteira entre o mundo real e o ficcional. Entretanto, essa quase identidade faz-se irrealizável, já que, na alegoria, “a ambigüidade e a multiplicidade de sentidos são traços fundamentais, revelando-se formalmente numa acumulação de elementos significativos e numa fragmentação de sentidos múltiplos”²³³.

Tal tendência chama a atenção para um detalhe importante a ser observado. Através do caos, da fragmentação, da acumulação de elementos, do hibridismo de gêneros, a literatura em curso conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial bastante caótico e estilizado. Assim, a significação alegórica assume um valor positivo, pois penetra na forma da aludida produção, por estar em comunhão com o momento histórico.

Outro nome que dedica atenção à literatura dos anos 1970 no Brasil é Flora Sussekind. A autora, num primeiro momento de seu trabalho, assinala comentários acerca da experiência do autoritarismo e suas relações com as artes para, em seguida, se deter na produção mais significativa daquele período. Dentre alguns aspectos de seu texto que merecem destaque, está a idéia de que, contrariamente ao que se pensa, a censura não foi, na época em questão, o único fator que determinou os rumos da vida cultural brasileira. Segundo ela, o importante papel desempenhado pela política de incentivo, cooptação e produção – a outra face da repressão – teria exercido efeito similar. No tocante a essa questão, Sussekind não procede a um aprofundamento, porque, a seu ver, obrigaria a reavaliar o rendimento estético-ideológico de muitas obras consideradas críticas ou de denúncia à situação. Afora isso, haveria uma necessidade de se “*perceber a diferença entre os ‘cacoetes literários antiautoritários’ e os textos que*

²³³ PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFSCar, 1996. p. 27.

*incorporam a tensão política à sua própria linguagem, ao invés de apenas descrevê-la de modo mágico ou naturalista*²³⁴.

Em todo o caso, o que merece ser anotado da pesquisa de Sussekind é o levantamento de traços e tendências que a produção pós-64 assume. Tomando-se a proposta da autora, durante os governos militares, observou-se a opção pela referencialidade biográfica ou social pautada ora numa linguagem cifrada ora descritiva, naturalista ou jornalística. Ainda nesse esquema, outros caminhos foram percorridos pela ficção contemporânea brasileira. Os autores optam pelo aniquilamento da ação narrativa, pelo diálogo cheio de ironia com loucura, pelo recurso ao diário íntimo, pelo silêncio, montagem e brincadeiras com o jornalismo romanesco, pela estética do espetáculo, pelas memórias, pelo humor, pela ironia e pela sátira.

No tocante a nomes, trata-se de uma época que conta com um grande número de artistas que elegem algumas das tendências do momento. Os principais deles parecem ser José Louzeiro, Aguinaldo Silva, Valério Meinel, Roberto Drummond, Erico Verissimo, Ivan Ângelo, Fernando Gabeira, Pedro Nava, Raduan Nassar, Torquato Neto, Caio Fernando Abreu, Carlos Sússekind, Renato Pompeu, Ana Cristina César, Rubem Fonseca, Ignácio de Loyola Brandão, Sérgio Sant'Anna, Silviano Santiago, Antonio Torres, João Gilberto Noll, Antonio Callado, Renato Tapajós, Alfredo Sirkis, Rodolfo Konder, Márcio Souza, Paulo Leminski, Luiz Antonio de Assis Brasil, Tabajara Ruas, João Ubaldo Ribeiro, José J. Veiga, Victor Giudice, Eliane Maciel, Marcelo Rubens Paiva, Nélide Piñon e Benito Barreto.

A tendência geral da fortuna crítica costuma propor linhas classificatórias que permitem enquadrar os referidos escritores dentro de diferentes tendências. Assim, há romances que podem ser classificados como jornalísticos, memoriais, satíricos, paródicos, cômicos, fantásticos, maravilhosos ou panorâmicos. No entanto, dada a variedade de obras que integra cada segmento, as suas classificações partem de estilos dominantes. Isso significa, então, que não se pode excluir o levantamento de outras ocorrências nas mesmas manifestações. O propósito deste trabalho, considerando-se tais argumentos, não consiste em propor uma classificação rígida para os romances que constituem o seu *corpus*. O intuito da pesquisa em curso é eleger temáticas e situações que se filiam à fragmentação, sem deixar de apontar, quando conveniente, marcas que

²³⁴ SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 27.

caracterizam a produção da época. Com isso, pode-se dizer que, dentre os seus objetivos específicos, está a tentativa de se desenhar o Brasil num momento de sua história com base em quatro obras que podem ser consideradas exemplares para tal: **Zero** (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, **A festa** (1976), de Ivan Ângelo, **Reflexos do baile** (1976), de Antonio Callado, e **Quatro-olhos** (1976), de Renato Pompeu.

3.2 Sujeito, carnavalização e fragmentação em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão

O mundo não queria saber daqueles bandidos, eles que se fodessem uns em cima dos outros como vermes imundos. A polícia existia para esconder aquela podridão dos olhares e narizes delicados das pessoas de bem.

(**Agosto**, Rubem Fonseca)

3.2.1 A questão do sujeito em *Zero*: descentramento e aniquilação

Por que o delírio não haveria de corresponder a uma realidade?

(**As meninas**, Lygia Fagundes Telles)

Jornalista desde os dezesseis anos, Ignácio de Loyola Brandão transfere para a literatura o exercício da frase despojada e direta, além da constante preocupação com o cotidiano e as misérias alheias. Em 1965, ele estréia com o livro de contos **Depois do sol**, a que se segue outro no gênero – **Pega ele, silêncio** – e o romance **Bebel que a cidade comeu**, ambos de 1968. Entretanto, seu nome ganha destaque com o romance **Zero**, publicado na Itália em 1974 e, no ano seguinte, no Brasil, mas proibido de circular até 1979, sob a alegação de atentar contra a moral e os bons costumes. De maneira geral, na aludida obra, o que o autor denuncia é o caos em que se encontra o país.

Como se observa, a produção literária de Brandão se situa dentro do período ditatorial brasileiro, iniciado em 1964 e estendido até 1985, com o término do mandato do General João Batista Figueiredo. Nesse período conturbado, boa parte da literatura é marcada pela resistência à situação político-social em curso; pela denúncia, ora satírica, ora bem humorada, das conseqüências dela decorrentes; pelo desejo de libertação moral e pela literatura-reportagem ou literatura-documento, que visava a um realismo sem máscaras. Ela, em inúmeros casos, se transforma em arma de combate e ação social. Há um inimigo comum – o Governo – e há, entre vários escritores, uma constante indignação e uma vontade de mudar a situação circundante.

Com isso, objetivando retratar os fatos e criticar o sistema duro e desumano que imperava, o marasmo dos fins dos anos 1960 cede lugar a uma produção viva e ativa,

com algumas características marcantes tais como origem jornalística, balizamento político e ativismo literário. Nesse particular, conforme frisa Renato Franco, o romance mais radical dos anos 70 recorreu ao uso de procedimentos literários pouco empregados, em alguns casos, elaborou modos originais de expressão ou utilizou técnicas inusitadas, explorou temas novos ou até então considerados irrelevantes, refletiu sobre sua própria relação com a realidade social e buscou questionar aquela configuração político-ideológica que, desde o final dos anos 50, havia se tornado hegemônica na história literária brasileira²³⁵.

Zero é um exemplo fundamental do romance dos anos 70. Seu eixo narrativo é o seguinte. José Gonçalves, matador de ratos num cinema de baixa categoria de uma megalópole, num país qualquer da América Latíndia, encontra Rosa Maria Lopes, cozinheira de uma lanchonete, com a qual se casa. Os dois passam a viver um padrão medíocre da situação conjugal, diferenciada apenas pela violência que caracteriza suas relações, envolvendo-se, aos poucos, num torvelinho de situações esdrúxulas criadas pelo meio em que vivem. José, de assaltante a assassino, passa a membro do grupo de Gê, os Comuns, guerrilheiros que buscam combater o regime autoritário e repressivo. Rosa, desiludida nas suas aspirações pequeno-burguesas de marido e casa própria, deixa-se levar pelos fatos, até ser sacrificada num ritual de magia negra.

Circundando o percurso individual dos protagonistas, o espaço narrativo explode em violência; o país da América Latíndia contorce-se em convulsões agônicas de agressividade explícita no cotidiano dos personagens, no meio onde circulam, povoado de anormais, doentes e aleijados; na repressão do Governo, por meio do Esquadrão Punitivo e de portarias impessoais; no bombardeio incessante dos meios de comunicação de massa; no consumismo inconsciente e descontrolado, no tecnicismo exagerado e robotizado. Enfim, imersos numa realidade caótica, os personagens se debatem sem encontrar saída do anel de zero²³⁶. Todas essas situações a que os indivíduos estão condicionados contribuem para a sua essência problemática.

Nesse sentido, as condições sobre as quais estão assentadas as estruturas do mundo contemporâneo e, mais especificamente, o Brasil do último quartel dos novecentos, desautorizam a idéia de se conceber um sujeito pleno e íntegro. Com isso,

²³⁵ FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-70: A festa**. São Paulo: Unesp, 1998. p. 122.

²³⁶ Cf. PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. São Carlos, SP: EDUFSCar, 1996. p. 129.

o indivíduo mostra-se ínfimo, precário e destituído de substancialidade, isto é, de experiência autêntica. Ele é descentrado tanto em relação ao seu lugar social quanto em relação a si próprio. Essa imagem de impotência e fragilidade do homem frente ao mundo fica sugerida logo no início do romance:

José mata ratos num cinema poeira. É um homem comum, 28 anos, que come, dorme, mijá, anda, corre, ri, chora, se diverte, se entristece, trepa, enxerga bem dos dois olhos, tem dor de cabeça de vez em quando, mas toma melhora, lê regularmente livros e jornais, vai ao cinema sempre, não usa relógio nem sapato de amarrar, é solteiro e manca um pouco, quando tem emoção forte, boa ou ruim.

Atualmente, José está Impressionado com uma declaração do Papa de que o Natal corre risco de se tornar uma festa profana.

CADA RATO TEM UM PREÇO

Nove horas, José veste o macacão, calça as botas de borracha e instala a aparelhagem de tambores e tubos plásticos. Aciona a manivela e produz uma fumaça amarela que vai para as tocas. Os ratos correm e logo caem. Mortos. Ele recolhe num saco e vai jogar nos terrenos baldios da Várzea do Glicério.

José tem uma cota diária de ratos. Ele sabe que no dia em que tiver exterminado todos os bichos, perde o emprego. Um dia, não tinha mais ratos. José foi à Várzea, pagou 50 centavos a dois moleques, cada um trouxe três ratos. Assim, José continuou trabalhando.

NOME: cosmo ou universo.

CARACTERÍSTICAS: contém os “corpos” celestes e os espaços em que eles se encontram seu conjunto contém 10^{76} (10 elevado a 76 potência) de prótons.

PESO: em gramas: 10^{56} .

GRANDEZA: segundo Einstein, todo o universo deve ter um diâmetro de 8 milhões de anos luz.

IDADE: (presumível) 10 a 12 bilhões de anos.

FORMAÇÃO: os “corpos” celestes são principalmente as estrelas, os planetas que giram com seus satélites em volta das estrelas, os cometas e matérias que aparecem periodicamente entre as estrelas.

IDADE MÉDIA DE UMA ESTRELA: 10.000 milhões de anos.

QUANTIDADE DE ESTRELAS: cada galáxia contém em média 100.000 milhões de estrelas.

FORMA DE VIDA: 1 planeta em cada grupo de 1.000 parece oferecer condições favoráveis à vida.

GRANDEZA DA NOSSA GALÁXIA: comprimento de 100.000 anos-luz; largura de 30.000 anos-luz; espessura de 15.000 anos-luz.

VELOCIDADE DA NOSSA GALÁXIA: 150 a 330 quilômetros por segundo.

O SOL: pesa 330.000 vezes mais que a Terra.

A TERRA: pesa:
6. 000.000.000.000.000.000.000 de tonelada.

JOSÉ: pesa 70 quilos ou quilogramas²³⁷.

²³⁷ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 11-12.

A coluna à direita do segmento transcrito descreve a dimensão da totalidade do universo. A idéia de grandeza fica assegurada a tal ponto que se é levado a pensar que a natureza funciona calcada numa espécie de paradigma de racionalidade. Assim, corpos celestes, planetas, estrelas e galáxias trabalhariam de maneira rigorosamente ponderada, algo que reiteraria a noção de perfeição do cosmo. A imensidão sideral é intencionalmente apresentada ao lado do perfil de José justamente para acentuar a sua mediocridade e insignificância. Ele é um simples cidadão, um simples matador de ratos, condicionado às circunstâncias sociais e históricas e, por isso mesmo, preso numa espécie de labirinto sem saída, dentro do qual se debatem personagens tornados disformes e abúlicos. Esses pressupostos sustentam a premissa de que a relação do sujeito com a totalidade objetiva é tensa, e não há nada de harmonioso entre eles.

Aliás, essa relação problemática que se estabelece entre o sujeito social e a totalidade empírica se justifica porque essa última, dentro do âmbito da contemporaneidade, carece de uma padronização, ou seja, de uma estrutura estável que assegure a integridade do indivíduo. O espaço em que José circula não tem nada de grandioso; ao contrário, é medíocre, não pelas suas dimensões, que são as de um grande centro urbano, mas pela sordidez de seus limites reais, colocados numa relação antitética com os números astronômicos: a antiga fábrica de sabão, a pensão, o bar da esquina, as ruas da cidade. A realidade américo-latíndia, a rigor, começa a se formar na promíscua aglomeração de pessoas da pensão, que se lavam no tanque “com sabão de pedra”, que “esquentam marmitas num fogão coletivo”, que vão ao cinema não para ver o filme, mas para dormir – “[g]ente que vinha dos cortiços, bancos de jardim, parque Dom Pedro, cadeia, bordéis” – e que irrompe na descrição crua da humanidade feia e miserável que se encontra na rua. José, em meio a tal realidade, encontra-se deslocado:

(Como tem doente nesta cidade!) Aleijados, cegos, sem braço, sem mão, sem pés, pés para dentro, pés para fora, caolhos, bocas tortas, sem nariz, corcundas – sempre com um monte de crianças correndo para passar a mão nas costas, a fim de ter sorte – anões, sem orelhas, pescoços tortos, mulheres com elefantíase, pernas imensas, seios que pareciam sacos, fazendo com que andassem curvadas para a frente, leprosos, gente cheia de pústulas, de crostas, rostos que eram uma ferida só, rostos manchados, cabeças em carne viva. José correu pela calçada, trombando nas pessoas (Eu não quero ficar aqui, vai me deixar louco!). Terminou num beco de oficinas mecânicas, vazio de gente, cheio de carcaças de automóveis. (...) Velhos automóveis amontoados uns sobre os outros, formando um edifício de lataria descascada, de várias cores. José entrou num vestíbulo iluminado por

lâmpadas de vapor de mercúrio. Havia no vestibulo portas e portas – portas de carro. Ele foi experimentando uma a uma. Ele abria e fechava. Até a última. (...) Com a mão no trinco, José se decidia.

<p>ELE ABRIRÁ A ÚLTIMA PORTA? O QUE EXISTE DENTRO DELA?²³⁸</p>

Nesse fragmento, os personagens são todos problemáticos. O protagonista, frente a isso, busca não se integrar nessa coletividade. Ao contrário, ele segue um movimento oposto a ela. Em **Zero**, a sociedade, em vez de ter valores definidos como fundamentais, é contraditória e internamente desintegrada. Por esse motivo, não se tem um herói épico, conforme chama atenção Georg Lukács²³⁹, mesmo porque o sentido das ações não está mais claramente definido. Essa indefinição de valores resulta das condições sociais firmadas na modernidade tardia. Assim, ao contexto ditatorial, recheado por situações ambíguas e caóticas, soma-se o contexto da modernidade, repleto de valores obsoletos, inconsistentes e insustentáveis. No trecho em apreciação, expressões e vocábulos como *oficina mecânica*, *automóveis* e *lâmpadas de vapor de mercúrio* remetem para o contexto contemporâneo. As incertezas e o desespero de José resultam de sua posição em meio a tal mundo. A sua dúvida pelo que existe dentro do *carro* é, na verdade, a dúvida do homem contemporâneo de para onde tal período o estaria conduzindo. De todo modo, aqui, o protagonista busca um certo sentido para a sua experiência, e suas incertezas são compreensíveis, levando-se em conta as incongruências e as injustiças da vida social.

Inúmeros estudiosos demonstraram preocupação no sentido de estabelecer relações entre a constituição do sujeito e as condições de estruturação da sociedade moderna. Zygmunt Bauman trabalha com a hipótese de que, frente à impossibilidade de reconstruir a perdida integridade do mundo, o sujeito apresentaria dificuldades de encontrar um referencial estável de apoio, algo que concorreria para a problematização de sua identidade²⁴⁰. Alberto Melucci alerta para os sintomas sentidos pelo indivíduo do moderno-industrial. Do seu ponto de vista, “[a] descontinuidade e a fragmentação da experiência que a complexidade introduz criam um esvaziamento do ‘sujeito’ como

²³⁸ Idem. p. 18.

²³⁹ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

²⁴⁰ BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. p. 107.

essência com as características permanentes”²⁴¹. A perplexidade de José, conforme se constatou, se dá em decorrência de sua imersão em sistemas altamente relativos, e o impacto das estruturas sociais não é pacificamente abstraído por ele, o que gera um sentimento de loucura.

No caso de **Zero**, entretanto, não são apenas esses traços que contribuem para a elucidação da questão do sujeito. Ignácio de Loyola Brandão elabora suas representações da condição humana acentuando seu caráter problemático e agônico, considerando que, no contexto histórico brasileiro, a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária. José toca no limiar da loucura, e isso é feito de um modo que se vislumbrem as marcas de um contexto opressor e difícil, em que as possibilidades de emancipação e liberdade individual são limitadas e questionadas. Tudo isso motiva a perplexidade do protagonista. Em outras palavras, à medida que José percebe que a história é violenta, que o autoritarismo o marca profundamente, que os antagonismos são radicalmente acentuados e que a sua experiência não é passível de fácil entendimento, é reiterado o seu perfil atônito: “José se indaga da motivação do crime. E quando não há? O problema de José é a falta de lucidez. Ele não pode ver claramente os motivos”²⁴².

O universo criado em **Zero** caracteriza uma visão pessimista do mundo referencial. No romance, avultam tópicos temáticos como assaltos a bancos, seqüestros de embaixadores, estudantes presos, cientistas tendo de abandonar o país, tortura, fome, burocracia, machismo, rituais demoníacos, que traduzem a lógica perversa e autoritária da constituição social brasileira. O sujeito, agredido pela violência constitutiva, é induzido a internalizar as estruturas autoritárias e, por conseguinte, a reproduzi-las. Seguindo esse percurso de raciocínio, observa-se que não é por acaso que José, de matador de ratos, passa a ladrão e assaltante, tornando-se, por fim, assassino:

Tenho medo que a Patrulha Repressiva esteja me procurando, porque *ontem matei dois, foi uma coisa tão boa atirar nos dois*, um revólver em cada mão, um tiro em cada testa, de surpresa. Eu me sinto melhor quando mato alguém das patrulhas ou da polícia, do que quando atiro em alguém que não conheço. Se eu conseguisse ajuda. Preciso. Mas

²⁴¹ MELUCCI, Alberto. **O jogo do eu**: a mudança de si numa sociedade global. Trad. Adriano R. Marinho *et al.* São Leopoldo: Unisinos, 2004. p. 53.

²⁴² BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 158.

não posso confiar em *ninguém da terra*. Porque são iguais a mim e eu nunca confiei em mim²⁴³.

Yves Michaud, num estudo sobre a violência, chama atenção para o fato de “a simples paixão de obedecer e a submissão à autoridade transformam indivíduos que não são particularmente perversos em torturadores”²⁴⁴. As colocações do autor levam a crer que o homem, em condições normais, não seria cruel; ele o é quando as circunstâncias postas o oprimem na figura de um chefe supremo que dita leis de conduta social. O percurso de vida de José é modificado constantemente e isso acontece porque a sua vida está rodeada pela brutalidade. A existência dessa violência generalizada justificaria a intensificação de uma força violenta racionalizada, ou seja, uma situação social caótica motivaria o aparecimento de um certo regime de selvageria. O impulso de matar e a ausência de culpa que o protagonista apresenta correspondem a uma atitude catártica: ele é vítima do abuso e do autoritarismo, logo é compreensível a manifestação de seus atos malévolos.

Isso não significa, entretanto, que José não tenha consciência de suas ações ou de sua própria capacidade destrutiva. Da perspectiva de quem está numa sociedade violenta ou de quem adere à violência como parte da rotina diária, a vida pode acabar em qualquer instante. O indivíduo, para sobreviver, é obrigado a olhar o mundo em busca de qualquer sinal remoto de uma ameaça à sua existência, do inimigo à espreita. O estilo de vida do protagonista está enredado permanentemente com o horizonte do limite. Se ele não confia em si próprio, se ele não confia em ninguém, é porque ele conhece a dimensão dos problemas em que está inserido e as perversões que está ocasionando.

O papel preponderante de políticas e estruturas autoritárias ganha nitidez quando se observa a presença impressionante da violência histórica, sobretudo da violência a serviço do Estado, na formação histórica brasileira. Não é por acaso, então, que Karl Erik Schollhammer enuncia que, no país, “a violência aparece como constitutiva da cultura nacional, como elemento ‘fundador’”²⁴⁵. A mesma tese é defendida por Antonio Candido. Num ensaio escrito em 1979, o autor, a partir de um registro realizado pelo

²⁴³ Idem. p. 163.

²⁴⁴ MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989. p. 81.

²⁴⁵ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto *et al.* **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 236.

historiador Edgar Carone, chama a atenção para a “sucessão ininterrupta da ferocidade, numa cadeia de chacinas, conflitos sanguinolentos, intervenções armadas cheias de selvageria” perceptível na formação social do Brasil²⁴⁶. **Zero** traz à tona massacres, crimes e brutalidades, o que autoriza dizer que o contexto da América Latíndia é autoritário. José, por estar em meio a essa sociedade e por apresentar uma postura subversiva, é vítima do poder arbitrário:

José não percebeu ao ser levado para Outra sala. Jogaram água em seu rosto (1). Deram água para ele beber (2). Na sala havia cheiro de comida. Era tudo muito limpo. Quando se reanimou, José viu um homem sentado numa poltrona Knoll. (...) O homem pediu desculpas por ter de conversar assuntos desagradáveis (3) desagradáveis eram o cheiro do aposento imundo, a luz no rosto, a sede insuportável, o banco incômodo em que era obrigado a ficar sentado, quando sua vontade era cair para trás, largar o corpo. O homem deu água para ele beber, era salmoura, José vomitou e começou a apanhar. Havia cheiro de bosta, bosta e mofo misturados num quarto trancado que não via ar há muito tempo. Lá de fora vinha o som de um chorinho com sanfona, movimentado. Entrou um homem, o primeiro saiu (? Seria o primeiro), o segundo ficou um pouco, saiu deixou José sozinho, chegou um terceiro (? Ou seria o primeiro), bateu em José e foi Embora contando: um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, cento e vinte. Voltou o primeiro (? Ou o segundo) gritando como possesso e esmurrando o rosto de José, arrancando seus dentes (4) e rindo, rindo. A sanfona terminou, recomeçou com o mesmo chorinho. Entrou um padre (? Ou um homem vestido de padre) e disse: Confessa, meu filho, confessa tudo a Deus nosso senhor. José ergueu-se, e deu com o banco na cabeça do padre que caiu duro e seco para trás, sem dizer palavras (5). José pulou em cima do seu estômago e dançou o chorinho. Depois sentou-se no banco e esperou. Eles voltariam para vingar o padre. E, de repente (6) eles vieram mesmo. ? E agora. Eram quatro (7), grandes e fortes,

(1) Assim é, nos filmes

(2) Incrível!

(3) Aqui, José saiu do torpor e delírio.

(4) ? São sádicos todos os policiais

(5) ? Como é que podia dizer.

(6) De repente, nada. Eles estavam para chegar há muito tempo.

²⁴⁶ CANDIDO, Antonio. Censura-violência. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 205.

Vestidos em uniformes verdes (8), botas altas, capacete de aço inoxidável, óculos escuros (9), silenciosos. Um segurou José, o outro, com soco inglês, socou. Dois ficaram olhando e se revezaram e torturaram, deixando José ensangüentado. Um deles, disse: “Tira tal homem da terra, porque não convém que ele viva.” (10)

Então soltaram José

Observação: Nunca se conseguiu descobrir nada sobre esta prisão e interrogatório de José. Tanto podia ser o INRI, como podia ser gente de Gê, desconfiada dele.

(7) Podiam ser cinco, quinze, não importa. São apenas números.

(8) Uniforme da Instituição Nacional de Repressão e Inquirição: INRI.

(9) Em filmes, a SS e a Gestapo sempre usaram óculos escuros.

(10) Atos dos Apóstolos 22.22²⁴⁷.

O mau cheiro do quarto, a impossibilidade de o protagonista sair desse local e a falta de ar oxigenado não se aplicam somente ao ambiente restrito a que José está confinado. Na verdade, essa sensação de claustrofobia e opressão se estende à caracterização de toda a América Latíndia. O personagem é torturado, e esse índice de crueldade infligido a ele é uma demonstração de como a violência era aplicada em outras pessoas suspeitas de atividades subversivas. A tortura é responsável pelo descentramento e pela aniquilação das percepções racionais dos sujeitos. Esses fatores concorrem para o problema do trauma. Em um mundo marcado pela experiência radical de violência e destruição, o trauma se torna um elemento constitutivo da formação social. Por ultrapassar os mecanismos humanos de absorção e atribuição de legitimidade aos eventos, o trauma vai além das referências de concepção de forma. Não é por nada, então, que José beira a loucura e sente-se perdido numa sociedade cujos indivíduos são problemáticos: “[m]inha vida é igual a do Scott Fitzgerald. Trágica, com uma mulher louca”²⁴⁸.

A tortura era uma estratégia bastante eficaz utilizada pela polícia com o fito de assegurar o poder nas mãos da elite e esconder as atrocidades do sistema. Em **Zero**, aliás, há passagens irônicas que chamam a atenção para esses detalhes:

Do chefe da POPO / Polícia Política / ao chefe da POFÉ:

“Respondendo a sua CI confidencial de 31 do corrente informo que nenhum preso foi torturado nas celas deste departamento, desde o início do novo governo. Todos os detidos têm sido bem tratados. O único inconveniente é do número diminuto de celas para a grande quantidade de presos. Atenciosamente”

²⁴⁷ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 176-177.

²⁴⁸ Idem. p. 208.

a)

Detalhe: veja-se a frase “torturado nas celas”. Realmente, nas celas não houve torturas. Havia uma sala para isso²⁴⁹.

Antonio Candido, num artigo intitulado *A verdade da repressão*, publicado pela primeira vez em 1972, formula uma série de considerações com o intuito de demonstrar que os mecanismos repressivos – principalmente aqueles elaborados pela polícia – tinham em vista infligir às vítimas certos atos agressivos de forma que elas perdessem os limites de consciência. Assim, o sujeito descentrado acabava muitas vezes compactuando com as idéias fornecidas pelos repressores e, por fim, declarava algo que o incriminava. O autor explica que a polícia necessita construir a verdade do *outro* para poder manipular o *eu* do seu paciente. A sua força consiste em opor o *outro* ao *eu*, até que este seja absolvido por aquele e, desse modo, esteja pronto para o que se espera dele: colaboração, submissão, omissão, silêncio. A polícia esculpe o *outro* por meio do interrogatório, o vasculhamento do passado, a exposição da fraqueza, a violência física e moral. Conforme complementa o ensaísta, por fim, se preciso, “poderá inclusive empregar a seu serviço este *outro*, que é um novo *eu*, manipulado pela dosagem de um ingrediente da mais alta eficácia: o medo, – em todos os seus graus e modalidades”²⁵⁰.

Conforme se averigua, a violência institucionalizada gera um estado geral de receio, aflição e perplexidade. A tortura, particularmente, tornada trivial, intimida as pessoas de modo que elas se tornem impotentes frente ao poder. A punição e a repressão, enquanto funções reguladoras dentro de uma sociedade autoritária, se desvelam na tentativa de submeter o corpo a determinadas disposições, manobras e táticas que visam a assegurar um certo controle ideológico. Essas observações são importantes para a elucidação de algumas situações que aparecem no romance de Ignácio de Loyola Brandão:

Vão me matar. Estou com medo. Estou com frio. Não devia ter medo. Ia ser assim, alguém me pegaria. Só tenho que pensar: vão me matar. E eu, não queria morrer. De jeito nenhum. Antes, eu pensava: o que será que vou pensar na hora em que me pegarem. Não penso nada, só tenho medo. Se ao menos eu apagasse logo. Mas vão me

²⁴⁹ Idem, p. 246.

²⁵⁰ CANDIDO, Antonio. *A verdade da repressão*. In: _____. **Teresina, etc.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 116.

torturar. Vão querer que eu diga coisas. Que nem sei. Não cheguei a penetrar. Esqueleto se baba, quer partir para a porrada. É só olhar a cara deles, dos oito débeis mentais. Olhar de quem espera orgasmo. Com rifles, revólveres, espingardas, cinturões da bala atravessando o peito, como faixa: Miss Violência, Miss Assassinato, Miss Sangue, Miss Tortura, Miss Agonia, Miss Espancamento, Miss Mutilação, Miss Carrasco²⁵¹.

Com vistas aos aludidos pressupostos, o que merece ser anotado é que, seja qual for a forma de violência abstraída pelo corpo, ela não é de ordem puramente biológica, ou seja, não se resume à aplicação de uma certa força física sobre um ser humano. O corpo está diretamente mergulhado num campo político, logo investido de relações de poder e de dominação²⁵². Portanto, todo castigo aplicado num sujeito é portador de elementos que traduzem um certo arranjo social, nesse caso, calcado em paradigmas autoritários. Com isso, vale dizer, se um indivíduo é vítima de determinada brutalidade, é porque ostenta um comportamento que não encontra paralelo na estrutura social tal qual é requerida pela elite dominante. De qualquer modo, os personagens de **Zero** são descentrados seja em virtude do relativismo favorecido pelo contexto da contemporaneidade, seja em decorrência do autoritarismo imposto. A figura de José parece sintetizar essas considerações:

Correndo, José tem os olhos amarelos e o gosto de sal na boca. Correndo ele percebe que as vielas e becos da Vila são o 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 consegue 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 corpo. Qual sou mais, não sei. Entro e saio com frequência. Vou, mas 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 opostos²⁵³.

²⁵¹ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 238.

²⁵² Cf. FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Trad. Raquel Ramallete. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 25.

²⁵³ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 235-236.

Afora os aspectos mencionados, outros elementos contribuem na configuração da realidade américo-latíndia: o misticismo e o sincretismo religioso, envolvendo crenças orientais e africanas; a presença massiva de frases em inglês, sobretudo títulos e letras de música, indicando imperialismo econômico e cultural; e, principalmente, o consumismo exacerbado como consequência. Nesse mundo globalizado e administrado pela sedução das massas, o caráter fetichista e/ou reificado dos corpos tem um valor essencial para a compreensão das relações sociais.

Pensar a reificação na sociedade contemporânea é da maior urgência. Cabe revelar aqui a centralidade do ensaio *Educação após Auschwitz*, de Theodor Adorno. Para o autor, o problema de Auschwitz não está apenas no fato de ter acontecido, mas em novamente poder acontecer. O terror do evento foi possível graças ao gesto frio, à dissolução do sujeito na sociedade. Num mundo industrializado, cuja mediação universal é a mercadoria, tudo passa a ser considerado por seu valor de troca. Assim, cada coisa ganha identidade quando serve de mercadoria, mediação do lucro. O caráter sentimental de um filme hollywoodiano ou de uma música comercial teria o caráter fetichista de alimentar o consumidor burguês, que compra a obra para ter um vínculo em que coloca seus sentimentos. O campo de concentração, nesse sentido, existe não como negação, mas como afirmação radicalmente acentuada da coisificação do homem²⁵⁴.

Quando Adorno discute a música de mercado, aponta um problema semelhante, pois ela passou a ser expressão do mesmo, do interesse, do lucro. É uma mercadoria que vale por seu valor de troca. A produção, a distribuição e o consumo são regidos pelo mesmo princípio dominante, levando a uma regressão da audição. O que mais chama atenção nesse ensaio é que Adorno mostra como a forma musical traz os sinais da ideologia. A música fetichista, explica o autor, é caracterizada pela indiferença, já que prevê uma audição distraída e dispersiva do ouvinte, que se apega a fragmentos e é incapaz de ter atenção suficiente para recompor a totalidade dela. Ao comentar o jazz como música de consumo, o ensaísta chega à conclusão de que há um padrão musical sempre idêntico, monótono, cujas únicas variações acontecem apenas com fins publicitários²⁵⁵.

²⁵⁴ ADORNO, Theodor. *Educação após Auschwitz*. In: _____. **Sociologia**. Gabriel Cohn (Org.). 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

²⁵⁵ ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, Walter *et al.* **Textos escolhidos**. Trad. Luiz João Baraúna *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 173-199.

Até esse ponto, a diferença entre a coisificação do homem em Auschwitz e da regressão da audição pela pseudo-universalização da mercadoria é do grau regressivo em direção à barbárie, à destruição da humanidade, à reificação brutal. Por isso, é tão aguda a crítica de Adorno ao princípio identitário que rege a sociedade capitalista, pois ele prevê, como risco iminente, a repetição de Auschwitz que destruiu todos que fossem diferentes do padrão ariano-nazista (judeus, homossexuais, intelectuais, comunistas). Em **Zero**, os personagens considerados indiferentes e submissos a todo tipo de violência são predominantemente anormais, aleijões e indigentes, pois funcionam como o outro na sociedade, excluídos das condições de humanidade, pois não tinham liberdade de ser.

No romance em questão, tem-se a utilização de recursos estilísticos encontrados nos meios visuais. Assim, nessa narrativa contemporânea, percebe-se a relação da linguagem com outros meios de comunicação, como a fotografia, o vídeo e o cinema. Para Adorno, isso contribuiria para a massificação do estilo, para a perda da identificação. Paralelamente, na cena pós-moderna, o dilúvio imagético em que estão imersos habitantes e metrópoles, dentro e fora da ficção, imiscui e confunde olhares e objetos, numa especularidade ofuscante entre imagens-mercadoria e corpos-fetichê. Nesse particular, conforme salienta Ângela Maria Dias, “a última versão do totalitarismo nas sociedades de consumo, administradas pela sedução e pela manipulação das massas, de um lado, submete o corpo à pornografia glamourizada da fantasia multimidiática e, de outro, exercita-o no ritmo alucinante da violência banalizada”²⁵⁶.

A era contemporânea, considerando-se tais princípios, resguarda o tempo da mercadoria fetichê, o presente perpétuo, a repetição do mesmo. O corpo, a rigor, não escaparia de tais empreendimentos. Ele é visto como uma mercadoria, à semelhança da pornografia banal. O indivíduo, com isso, não apenas é vítima desse sistema, mas ele próprio seria motivador de tal estado de coisas. Jurandir Freire Costa, nessa linha de raciocínio, ao tratar dos modelos de identidade pessoal oferecidos no atual espaço público brasileiro, ressalta: “o sujeito, privado dos valores tradicionais, passou a se identificar com os personagens de sucesso midiático e a se tornar um mero consumidor de sensações e desejos imediatos”²⁵⁷. A América Latíndia é uma megalópole e, por isso

²⁵⁶ DIAS, Ângela Maria. Escrever, escavar: formas de violência na literatura brasileira contemporânea. **Revista TB**, Rio de Janeiro, n. 150, p. 7-20, jul./set. 2002. p. 8.

²⁵⁷ COSTA, Jurandir Freire. Campeonato de irrelevância. **Folha de São Paulo**, São Paulo, “Mais”, 17 jun. 2001. p. 4

mesmo, observa-se nela um excesso de tumulto e gente comprimida pela falta de espaço, algo que estimularia a mecânica pornográfica do contato obrigatório e desumanizado:

Fazia seis meses que os mexicanos estavam chegando ao bairro. Eram mais de quarenta e dormiam no depósito vazio. José tinha ido ao depósito. Antiga fábrica de sabão, os tachos estavam lá, imensos, massa preta pela metade. Cheiro de gordura. Os primeiros mexicanos tinham aberto uma loja de restauração de poltronas e um conserto de transistores. Conversavam num espanhol entendível e a menina, pele escura, oleosa, corria pelas ruas pedindo esmolas, comida e doces. Tinha uma menina de 13 anos que vivia dando (gostava de trepar com as pernas fechadas). Ela ia até a pensão e dava no quarto, mesmo com os outros olhando (eram cinco no quarto da pensão)²⁵⁸.

O depósito onde está abrigado o excesso de pessoas configura uma espécie de miniaturização metafórica das grandes cidades. A fisicalidade compulsória da integração e a corporalidade promíscua da interação animalizam as relações humanas, e isso se reflete no ato sexual que uma adolescente pratica com um parceiro qualquer sob o olhar atento de outros expectadores. Haveria, nesse caso, a degradação do valor do sujeito humano (no caso, uma garota de 13 anos) que – convertido em objeto, em mercadoria descartável – se transfigura em espetáculo, em imagem pornográfica, em corpo-fetiche, submetido ao abuso dos homens, da força e do poder, portanto.

O ato sexual, tal como é tratado no romance em questão, reproduz o íntimo mais canibal e primitivo do homem. A intimidade da troca de cheiros e secreções, enfim, os intercâmbios sensoriais conduzem à idéia de que a vida é pornográfica, isto é, passível de manipulação, suscetível às leis de mercado, de maneira que – roubada a sua privacidade – as pessoas são jogadas de um lado para outro, como objetos, reduzidas à sua materialidade, despojadas de sentimentos, servindo de motivo para o espetáculo. É o que acontece com Rosa, cujo corpo é esquartejado pelo erotismo fetichista e seus rituais idólatras:

. Ei, aqui é a Olguinha. A Rosa me conhece. Dos camarim do Municipal. No tempo da escola de balé. Agora, derrubo o teatro por causa de uma negociata e o senhor não conhece o casarão sinistro. A

²⁵⁸ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 12-13.

gente entrava por baixo, ia prum camarim, ficava lá puxando maconha e pegando no pinto dos rapaz. Depois, a Rosa dava pra todo mundo na frente de todo mundo. Ela adorava essa farrinha e quanto maior o pinto, mais gritava. Um dia – ? quer saber, quer, mesmo – fizemos um espetáculo, de madrugada. Encheu o teatro. Os homens saíro das camas de madrugada e foram pra lá, pagaram uma nota. Puta show, seu corno de merda. Que puta show. Teve tudo. Desafio de palavrão entre as meninas, foda, strip-tease, mijada, cagada, chupada, enrabada, punheta. O teatro ficô cheirando a porra. (...) Porra de quinhentos homens. Sabe. ? Sabe o que mais. ? Sabe que quase dez homens descobriram as filhas deles, lá²⁵⁹.

O consumo, intrinsecamente ligado ao tema da comunicação de massa, assedia e atormenta os personagens. Se, por um lado, esse bombardeio incessante influencia no sonho acalentado por Rosa – o de adquirir a casa própria –, por outro, contribui para a instauração de uma evidente conexão sexual estabelecida entre os homens e os objetos, na medida em que a esses últimos é interdita uma opção pessoal para canalizar suas energias. Entretanto, no mundo industrializado, regido pela lógica da mercadoria, os valores são instáveis. Essa relativização de valores está presente não somente na relação dos sujeitos para com os objetos, mas também na relação entre os indivíduos. Em **Zero**, a consciência relativa que José tem das coisas – a qual não permite que ele assuma o papel de sujeito efetivo de suas próprias ações, sempre comandadas por pulsões ou emoções inexplicáveis – atinge inclusive suas relações afetivas. Não sabe se ama Rosa ou não, se quer se casar com ela ou não, se quer deixá-la ou não:

Também, não interessa, não gosto dela, não sei por que estou me casando. Só sei que tenho de me casar, me juntar com ela, ficar com essa gorda para sempre. Gosto de suas coxas, de sua cintura grossa, daquele peito duro. Depois, tem qualquer coisa que me faz ficar com Rosa. Tem sim. Ou não tem, estou fazendo bobagem, devia largar dela. Não largo, não tenho coragem²⁶⁰.

Este segmento do trabalho procurou avaliar algumas particularidades relativas à constituição do sujeito em **Zero**, de Loyola Brandão. Pelas reflexões efetuadas, constatou-se que o contexto sócio-histórico onde se movem os personagens é

²⁵⁹ Idem. p. 78.

²⁶⁰ Idem. p. 85.

determinante para a constituição de sua subjetividade. No livro, as ações transcorrem no final da década de 60, época em que a América Latina (e, também, o Brasil) enfrenta situações particulares associadas à experiência do autoritarismo. Num solo violento e destrutível, controlado por forças repressivas, a constituição do sujeito é abalada. Num ambiente onde as possibilidades de emancipação e liberdade individual são limitadas e questionadas, o indivíduo torna-se perplexo. O impacto opressor da realidade autoritária – considerando-se, aí, massacres, chacinas, torturas e perseguições variadas – contribuiria para o descentramento do sujeito e concorreria para uma série de traumas sociais. Além disso, conforme complementa Malcolm Silverman,

[o] quase “culto da destruição” de Loyola, sua ênfase no lado feio, grotesco e pervertido da natureza humana – e, por extensão, da sociedade – é novamente uma consequência lógica da alienação do homem e seu subsequente desespero. O desejo ou a necessidade de destruição seja da ordem social reinante (coletiva) ou dos segmentos insatisfeitos (individual), ditam implicitamente uma rejeição dos padrões convencionais de comportamento. O resultado é a chamada conduta anti-social ou não social, uma espécie de *bête-noire* temática cuja finalidade é escandalizar o leitor tipicamente pertencente à classe média, sacudindo-o e despertando-o de sua suposta complacência²⁶¹.

Não é apenas tal circunstância que aniquila os personagens do romance em apreciação. As próprias estruturas e valores do mundo contemporâneo são decisivos para a definição do perfil dos sujeitos. A contemporaneidade seria caracterizada pela descontinuidade, pela mudança, pelo relativismo. O indivíduo, frente a isso, tentaria se adaptar a uma multiplicidade de contextos que lhe é imposta e, sem sucesso, sentir-se-ia desajustado, fragmentado. Dito de outro modo, na sociedade da informação, o sujeito participaria de uma infinidade de mundos, algo que implicaria uma pressão constante à mutação. Como decorrência disso, o sentimento do sujeito é de constante perda, e isso suscitaria um estado geral de fragilidade, angústia e, por tabela, de insignificância frente à totalidade.

Por extensão, os meios de comunicação de massa, que imperam nessa era industrializada, constituiriam um outro tipo de poder, não menos autoritário, que aniquilaria o sujeito. Funcionando como espões, eles ditam ordens, divulgam regras,

²⁶¹ SILVERMAN, Malcolm. A ficção de Ignácio de Loyola Brandão. In: _____. **Moderna ficção brasileira**. Trad. João Guilherme Linke. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982. p. 219.

vigiam comportamentos e conduzem a sociedade ao consumo. Como resultado, os personagens são quase todos alienados e passivos, incapazes de assumir seus próprios pontos de vista críticos. Isso abriria fendas para a própria reificação do homem, o qual, comparado à mercadoria, converte-se em objeto de uso descartável. Ademais, isentos de posturas reflexivas autênticas, esses indivíduos se despersonalizam, perdem a identidade. Em **Zero**, talvez a figura mais dilacerada seja José, porque está sempre tentando escapar dos fios que o enredam. Enfim, os personagens estão num labirinto sem saída e se debatem no círculo fechado de zero.

3.2.2 A carnavalização na narrativa de Ignácio de Loyola: a perturbação da ordem social

Vadinho o primeiro marido de dona Flor, morreu num domingo de carnaval, pela manhã, quando, fantasiado de baiana, sambava num bloco, na maior animação, no Largo Dois de Julho, não longe de sua casa. Não pertencia ao bloco, acabara de nele misturar-se, em companhia com mais quatro amigos, todos com traje de baiana, e vinham de um bar no Cabeça onde o uísque correra farto à custa de um certo Moysés Alves, fazendeiro de cacau, rico e perdulário.

(**Dona Flor e seus dois maridos**, Jorge Amado)

Lançado em 1975, o romance de Ignácio de Loyola Brandão surge em um momento delicado para a intelectualidade nacional, que convivia, na época, com a propaganda desenvolvimentista patrocinada pela Ditadura Militar e com o rigor da censura prévia então em curso. O autor de **Zero**, vivendo a amargura do período, ficcionaliza situações sociais cuja abordagem era desaconselhada em decorrência das circunstâncias políticas vigentes. Ainda em função disso, a divulgação do livro não foi tranqüila: mesmo antes de surgir, ele enfrentou todo tipo de restrições. Não obstante, o seu grande mérito possivelmente tenha sido o de conseguir aliar duas inovações aparentemente irreconciliáveis: o experimento técnico na estrutura do texto e uma linguagem quase coloquial. Nesse sentido, é a perfeita união entre os elementos formais e temáticos que confere à obra um perfil subversivo.

Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se dizer que, com o intuito de resgatar formas marginais desvalorizadas pela crítica e derrubar hierarquias postas entre a

sociedade civil e a classe dirigente, o escritor lança mão de recursos que se inscrevem na cultura carnavalesca, nos moldes propostos por Mikhail Bakhtin. Em outros termos, com o objetivo de provocar um efeito prático em seus leitores, qual seja o de mudar a sua percepção em relação ao ambiente repressivo circundante, o livro busca dessacralizar valores adaptando-se a particularidades conforme as necessidades dos oprimidos e impotentes. Desse modo, a teoria do carnavalesco, tomada de empréstimo do pensador russo, utiliza a vulgaridade criativa da cultura popular para atacar a cultura oficial, sufocante e elitista.

Embora os comentários mais sistemáticos acerca do carnavalesco apareçam no livro em que Bakhtin discute a cultura popular na idade média e no renascimento e, ainda, naquele em que trata da produção dostoievskiana, a noção é prenunciada no texto em que ele desenvolve uma crítica marxista das idéias de Freud. Aí, Bakhtin afirma que o conceito central da psicanálise – o inconsciente – é uma ficção ideológica, já que ele é, na verdade, lingüístico por natureza, e a linguagem é sempre social e histórica, portanto um aspecto do consciente. A partir dessa base, o autor reformula a distinção consciente/inconsciente, como uma diferenciação não entre duas ordens da realidade, mas entre duas modalidades de consciência verbal.

Com isso, os fenômenos que Freud apresenta como manifestações do inconsciente nada mais seriam do que outra espécie de consciente não oficial, que se afasta das normas socialmente aceitas e prefere um discurso de tipo interno. Em contrapartida, a consciência oficial, expressa no discurso externo, faz parte de um mundo público cujas ideologias podem ser abraçadas com toda respeitabilidade, sem temor de ofensa ou ridículo. Contudo, tanto o discurso interno quanto o externo, tanto a consciência não oficial quanto a oficial são igualmente sociais, ou seja, patrimônio partilhado por um grupo social e não propriedade privada. Isso antecipa, por sua vez, a concepção de carnaval proposto por Bakhtin, como subversão do discurso oficial e liberação da censura, um momento especial em que o discurso interno não teme tornar-se externo²⁶².

A propósito, o carnaval teve suas origens em práticas festivas da Antigüidade greco-romana e recupera, na cultura renascentista, uma força transformadora. Em tal período, amainado o rigor da censura medieval, a proposta carnavalesca surge

²⁶² Cf. interpretação proposta por STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992. p. 21.

acompanhada do riso e da alegria como um patrimônio do povo e dotado de um caráter universal. Assim, se na Idade Média o riso é abolido das esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais da vida, porque o “tom *sério exclusivo* caracteriza a cultura medieval oficial”²⁶³, no Renascimento, entretanto, ele é readmitido dentro da obra literária, valorizado tanto quanto o sério, já que se constitui numa “das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem”²⁶⁴. De qualquer modo, a alusão ao popular proposto por Bakhtin visa a chamar a atenção para as origens da força dessacralizadora e livre do riso carnavalesco, ou seja, a manifestação popular consistiria numa resposta aos princípios organizadores e formalizadores da sociedade.

Nesse sentido, tomando como base teórica os estudos do pensador russo, a literatura carnalizada configura-se como aquela que sofreu direta ou indiretamente a influência deste ou daquele aspecto folclórico, antigo, medieval ou mesmo regional. Dentro da problematização da poética histórica, os domínios do sério/cômico, do lúdico, do fantástico experimental, do simbolismo e do mito, da polifonia da narrativa e da pluralidade estilística se mostram como aspectos centrais que definem a literatura carnalizada. Assim, ela trabalha, principalmente, com os domínios da cultura popular, sua ideologia e seus aspectos históricos. Dessa forma, as festas, os rituais, as encenações, as solenidades e os espetáculos populares se constituem como fonte e ponto de partida na organicidade da literatura carnalizada.

Ao tratar da carnalização da literatura, Bakhtin parte do próprio termo carnaval, definindo-o como um “conjunto de todas as variadas festividades, dos ritos e formas de tipo carnavalesco”, e sua influência na literatura enquanto gênero. A carnalização, para o autor, seria a “transposição do carnaval para a linguagem da literatura”. Note-se que o teórico fala em “transposição”, pois o carnaval não é um fenômeno literário; é uma “forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual” que se adapta a épocas, povos e festejos particulares, sem representantes específicos, já que todos atuam, isto é, vivem uma vida carnavalesca. Nesses termos, a carnalização se caracterizaria por proceder a uma inversão do cotidiano²⁶⁵. Sendo o carnaval, na acepção bakhtiniana, o *locus* privilegiado da inversão, pretende-se, nesse segmento do trabalho, avaliar como tal

²⁶³ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Freteschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília, EDUnB, 1987. p. 63.

²⁶⁴ Idem. p. 57.

²⁶⁵ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1981b. p. 105.

recurso se faz presente em **Zero** e em que medida ele intenta contra a ordem autoritária estabelecida.

Bakhtin destaca quatro categorias através das quais a carnavalização da literatura pode ser percebida. A primeira delas seria o livre contato familiar entre os homens. Em lugar público, com livre gesticulação e discurso, as pessoas se libertam e se aproximam mais umas das outras. Conforme explica o autor, os indivíduos, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em contato na praça pública carnavalesca. A partir de tal particularidade, salienta o teórico, averigua-se o caráter especial da organização das ações de massas, determinando-se igualmente a livre gesticulação carnavalesca e o franco discurso carnavalesco²⁶⁶.

Em **Zero**, a aludida categoria faz-se presente como forma de assinalar uma reação contra o controle da sociedade por parte do Estado, que tem como objetivo a cooptação das mobilizações sociais. Na América Latíndia, impera o autoritarismo e, por isso mesmo, há uma preocupação com a manutenção da ordem: “[c]om a repressão que anda por aí, (...) cassaram as licenças para circular depois de 21:34 horas”²⁶⁷. Assim, o romance elege como personagens não somente aqueles segmentos que constituem a elite governante – policiais, ministros, presidente –, mas também a parcela marginalizada – presos, aleijados, miseráveis, indigentes, loucos – para que deixe de habitar a periferia e, com isso, se converta num grupo contestador da situação vigente. É justamente esse encontro de diferentes classes e grupos o que propicia a inversão e a dessacralização dos valores formados na tradição. Ou seja, à medida que são apresentadas as atitudes mesquinhas da elite, ela perde as conotações positivas. Por extensão, conquanto o povo se mostra vítima dos abusos, ele ganha mérito pela valentia em resistir ao autoritarismo. É o que pode ser verificado no seguinte excerto do livro:

O Presidente chamou o Supremo Comandante das Forças Armadas Repressivas:

– Limpe as prisões. Esconda ou mate os presos. Arranje subversivos dispostos a colaborar, assinando declarações a nosso favor. Encha os hospitais com gente nossa e diga que são feridos pelos terroristas.

Meses depois a ONU recebeu o seguinte comunicado:

²⁶⁶ Idem. p. 106.

²⁶⁷ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 15.

NOSSAS PRISÕES ESTÃO ABERTAS A QUALQUER COMISSÃO INTERNACIONAL PARA QUE SE VERIFIQUE A FALSIDADE DAS NOTÍCIAS QUE DIFAMAM ESTA NAÇÃO NO ESTRANGEIRO. SOMOS UM POVO BOM, PACÍFICO, AVESSE À VIOLÊNCIA E DEMOCRÁTICO.

GÊ PARA JOSÉ:

. Nesta época a gente tem é que ser de aço²⁶⁸.

Como se observa nesse fragmento, a classe dirigente não consegue sustentar uma imagem positiva frente à nação. São suas próprias atitudes cafajestes que revelam a sua verdadeira face perversa. Como consequência disso, Ignácio de Loyola Brandão consegue um efeito de inversão dos discursos oriundos dos detentores do poder, algo que abre caminho para que esses últimos sejam julgados como mentirosos e sem credibilidade. Com isso, o país, representado pela classe dominante, seria o avesso à ordem. A sociedade civil, alvo de tais atrocidades, seria aplaudida por suportar todo tipo de cinismo. Como diz Gê nesse trecho: “[n]esta época a gente tem é que ser de aço”. Portanto, por intermédio dessa estratégia carnavalesca de colocar todos os opostos dentro de um mesmo paradigma é que o relato ganha um sentido dessacralizador da realidade, algo que permite que se construa uma outra perspectiva para a história.

A segunda categoria através da qual a carnavalização pode ser percebida na literatura diz respeito à excentricidade. É ela que dá ao homem condições de se expressar, de revelar seus aspectos humanos ocultos. De acordo com Bakhtin, o comportamento, o gesto e a palavra do sujeito libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava na visão extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não-carnavalesco. Conforme complementa o autor, “[a] *excentricidade* é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar; ele permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana”²⁶⁹.

Com isso, os personagens, ao revelarem o que pensam ou ao expressarem gestos ou comportamentos espontâneos e/ou obscenos, demonstram um espírito de

²⁶⁸ Idem. p. 266-267.

²⁶⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1981b. p. 106.

excentricidade e de libertação das normas estabelecidas. No espaço autoritário onde se movimentam os personagens de **Zero**, a excentricidade consistiria num recurso que traduz o sentimento de inconformidade e desconforto da sociedade para com o Estado. Assim, com o propósito de destruir aquela ideologia que visava a traçar uma personalidade social do povo como branda, tolerante e respeitosa, Ignácio de Loyola Brandão se vale de assuntos que desrespeitam a moral e os bons costumes pregados pela elite. Em função disso, matérias consideradas subversivas tais como a manifestação de atos sexuais explícitos, exibição sensual ou erótica das partes do corpo, referências a uso de tóxicos, vulgaridade de expressões ou linguagem de baixo calão buscam pôr em xeque os fundamentos de uma sociedade dita acomodada e sem reação frente ao poder. No trecho abaixo, a vulgaridade é uma expressão de desrespeito e, portanto, de resistência e desacordo com os ditames do governo:

HORA OFICIAL

Povo, meu bom povo!

O arauto peidou. Tinha a barriga grande o que estragava o seu físico modelado por anos de eficiente ginástica. Sofria de cirrose e peidava muito. O arauto estava num palanque, diante do microfone. O microfone estava ligado aos alto-falantes colocados em todas as praças da cidade. E transmitia em cadeia para o interior. Entrava nas ondas das rádios. O peido forte foi ouvido em todo país.

Povo, meu povo feliz!

Saibam todos. Saibam que somos o povo que menos gasta com suas forças armadas em todo o mundo! Não é uma alegria? Não é uma satisfação saber isso?

Peidou de novo, silencioso.

Cada cidadão contribui com dois dólares e meio por ano para o encargo de defesa.

E meus bons cidadãos! Isto não é justo. Não é. Por isso é que somos um país indefeso. A mercê de qualquer um que queira nos atacar.

Saibam que o governo zela. Por todos nós. E prepara um formidável esquema de defesa. Que vai custar um pouco mais para cada um.

A partir de hoje, cada cidadão contribuirá com 10 dólares anuais para a manutenção das forças armadas.

Um peido vinha vindo, mas ele segurou, até voltar ao carro, onde se aliviou ruidosamente, quatro vezes²⁷⁰.

O desrespeito para com as palavras do presidente se faz notar pelo descontrole bizarro do arauto que, ao soltar gases intestinais, provoca ruídos que, ouvidos por todos,

²⁷⁰ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 155.

estimula o riso, algo que conseqüentemente elimina o tom sério do discurso oficial. Em **Zero**, não somente essa particularidade intenta contra a ordem estabelecida, comportamentos que comunicam intenções lascivas e obscenas e vocábulos extravagantes, da mesma forma, se voltam contra um certo padrão visto como aceitável, já que eram considerados crimes contra os costumes:

O quarto amarelo, e não é da luz fraca da pensão. José segura na cama, para não desmaiar. Rosa recortando revistas, e colando, uma a uma, as fotos e as letras de música num álbum marrom. José sente um cheiro de bosta, um segundo só, e vê o fogo queimando tudo.

E ele começa a urinar em cima do álbum. Rosa com a tesoura, pronta para cortar seu pinto, vermelha de raiva, amarelo (? E esse amarelo, eu tinha parado de ter isso, tinha acabado). Clic-clic-clic-clic, você não sabe o que passou, só não cortei porque teu pinto é bonito, é o mais bonito que já vi (? Então viu outros).

. Não faz mais isso, Rosa, não faz mais.

? O quê?

. Não coleciona essa gente, não. Pelo amor de deus, não coleciona, ou te mato.

. Pfuuuuuuuuuuu / ruído de peido com a boca /

Plaft, plaft, ploft, pacatum, pacatum, pimba, pimba, pimba, plaft, ploft.

. Seu filhodaputa, vou voltar pra casa.

. Vai teaputaqueopariu, caralho de merda, vaca de bosta²⁷¹.

A terceira categoria que, segundo Bakhtin, define a carnavalização na literatura consiste naquilo que o autor chama de *mésalliances*. Seria a celebração de alianças, de acordos antes nem imaginados. Como escreve o teórico: “[e]ntram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca”²⁷². Nesse particular, ficaria lado a lado o sagrado e o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, só para citar alguns pares.

Em **Zero**, há várias passagens onde tais *mésalliances* são evidenciadas. Em certa altura do livro, numa entrevista para seleção de candidatos para um possível emprego, nota-se a fusão dos opostos:

²⁷¹ Idem. p. 115-116.

²⁷² BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1981b. p. 106.

? Do sertão.
 ? Como sabe.
 . Já vieram oito bolas rolantes de lá.
 O homem tinha as plantas dos pés grudadas na cabeça. Seu corpo formava um círculo. Foi contratado.
 . A Firestone patrocina o show. Construíram um caminhão e vocês serão as rodas.
 . Obrigado, moço. Obrigado. Até que enfim arranjei um emprego e posso sustentar minha família, meus filhos²⁷³.

Em situações como as descritas, pressupõe-se a formalidade, a seriedade tanto do entrevistador quanto à do entrevistado. Não é esse, entretanto, o efeito atingido pelo texto. Há um veio cômico, satírico que subjaz ao diálogo. O fato de o sertanejo aceitar o emprego a ele oferecido – o de servir de rodas de um caminhão – provoca o riso, suspendendo, assim, a formalidade exigida pela circunstância. Não só isso, a conversa evidencia outros opostos: o sábio e o tolo. O entrevistador é o sábio, aquele que conduz a conversa, que tem o poder de manipular seu interlocutor; o entrevistado preenche os requisitos de um tolo, já que não tem senso crítico para julgar a proposta absurda a ele feita.

A quarta categoria que define a carnavalização da literatura está ligada à profanação. Segundo Bakhtin, ela seria formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas²⁷⁴. Não são raras, em **Zero**, passagens em que elementos do contexto religioso são referidos para posterior dessacralização:

A CRIAÇÃO DE JOSÉ SEGUNDO SUA MÃE

ou a formação moral de um homem

Vamos comungar meu filho Venha com a mamãe para a missa Pegue o seu missalzinho Se confessou direito ontem A gente precisa ser um bom católico Você vai ser um bom católico Você é bom é piedoso. Eu desejo Jesus em meu coração (Cara séria, cabeça abaixada, respeito: disse a catequista: a primeira comunhão é o momento mais importante na vida de um católico: depois, só a morte).

²⁷³ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 71.

²⁷⁴ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1981b. p. 106.

A mão trazendo a hóstia (? Será que tem chocolate, depois). A patena por baixo refletindo o lustre, a luz atravessando a hóstia. Um relâmpago branco de luz e hóstia, engolido por José, prazer, eternidade, os gelos do céu. Jesus descendo para o estômago para depois tomar os canais certos e ir ao coração. (...) *Os Marianos formarão uma legião para dominar o mundo – levando a bondade e a palavra de Deus a todos os lares – afastando os perigos do demônio.* (...) Mas o meu pé, mãe, Deus entortou ele. ? Por quê. *Para te provar meu filho Aceite sempre a vontade de Deus ele sabe o que faz.* (...) *Deus castiga – olhem o inferno ao meu lado – irmãos em Nosso Senhor Jesus Cristo. O nosso país se salvará do castigo final – é a nação mais católica da América*²⁷⁵.

A dessacralização, tal como aparece nessa passagem, está centrada basicamente na maneira como determinadas proposições bíblicas são apropriadas pelo romance. A mãe de José profere várias sentenças de cunho religioso no esforço de instruir o filho dentro dos preceitos católicos. Nesse caso, chama a atenção o fanatismo da locutora, mas é o contexto de produção e o conteúdo das mensagens que subvertem o sentido positivo que carrega o discurso divino. Ao acreditar com toda fé nos princípios da igreja e aceitar a condição social que lhe é reservada, o personagem leva a crer que a religião é um meio através do qual ideologias de submissão e aceitação são transmitidas às pessoas. A dessacralização parece residir justamente nesse ponto: o que é sagrado passa a ser profanado, conspurcado, desacreditado.

Outra característica fortemente marcada do processo carnavalesco é a polifonia. O texto carnavalesco oferece uma pluralidade de vozes, consciências independentes, eqüipolentes e seus universos. A narrativa polifônica, portanto, apresenta uma participação múltipla de vozes (personagens) e estilos, ao invés de uma linearidade do conteúdo na obra literária. Há uma coexistência e uma interação de personagens e linguagens, de universos, de pontos de vista, que remetem à organização do texto carnavalesco. Nesse sentido, o mundo é pensado mais espacialmente do que temporalmente, havendo, por isso, uma simultaneidade de pontos de vista sobre ele. Para tanto, o universo carnavalesco é ambientado por uma grande quantidade de personagens e temas. Assim, os personagens “falam” através de um espaço duplo. Espaço ambivalente que é necessário para que as relações entre narrador, personagem e fruidor se completem.

²⁷⁵ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 39-40.

Utilizando-se do aludido princípio, **Zero** se volta para a coletividade. Isso significa que o livro não apresenta a voz de um indivíduo em monólogo ou diálogo, mas várias vozes, várias consciências que se impõem à medida que lhe é oportunizado o direito de expor suas idéias dentro de um processo narrativo. Tal recurso técnico empregado por Ignácio de Loyola Brandão possibilita a uma multiplicidade de personagens terem acesso à voz narrativa. Em decorrência disso, ter-se-ia uma literatura social voltada para a coletividade, com seus problemas, angústias e frustrações, como se verifica no trecho a seguir:

OS ENGANADOS: MELODRAMA SENTIMENTAL

- . Mas eles pediram. É o ouro para o bem do país.
- . Dá outra coisa, mãe. A aliança, não.
- . Eles precisam dinheiro para combater o comunismo, filho.
- . Mentira deles, mãe. Vai para o bolso deles.
- . Que falta de fé. Meu deus, me ajude. Se os padres estão pedindo, precisam.
- . Então, dá, mãe. Dá a tua aliança.

DETERMINAÇÃO OFICIAL

O arauto proclamou: A partir desta data, os homens só devem apanhar os táxis pretos. As mulheres, os amarelos.

MOBILIZAÇÃO PARA CAPTURAR JUMENTO LOUCO

A polícia está recrutando vaqueiros para capturar o jumento que enlouqueceu. O animal ataca as mulheres que vão lavar roupa no córrego do Italiano. Os veterinários dizem que o jumento está sofrendo de encéfalomielite ou “mal de roda”, comum nos animais herbívoros e que consiste numa inflamação simultânea do encefálico e da medula e que provocam distúrbios dificilmente curáveis, devido à gravidade da lesão.

- . Prazer, seu Átila, um bom laçador.
- . Prazer é meu. Sou El Matador, um toureiro.

OS PAPÉIS PARA RECEBER A CASA

O corretor passou os papéis. A secretária apanhou o contrato. José assinou. Vieram mais papéis. José foi assinando. Cinco horas mais tarde saiu de lá.

. O senhor é o feliz proprietário de uma casa no Jardim Assunção, o maior e mais belo conjunto residencial do país. Somente um Governo ativo e dinâmico como o atual poderia cuidar tão bem do problema da habitação.

HORA OFICIAL

As gravadoras têm um mês para liquidarem os estoques de músicas profanas. Dentro de trinta dias serão permitidas apenas músicas sacras e as marchas patrióticas.

Determinação Sagrada n.º 5463789j78a

Rosa jogava alka-seltzer dentro do copo, o comprimido fervia, ela aproximava o copo do queixo: “para fazer cosquinhas. É tão gostoso”.
O alka-seltzer fazia cosquinhas, Rosa ria²⁷⁶.

No fragmento transcrito, além de inúmeros personagens – a mãe, o filho, o arauto, Átila, El Matador, o corretor, José, o radialista e Rosa –, tem-se uma variedade de tópicos temáticos – a entrega de uma aliança para os padres, a determinação do uso de diferentes táxis para homens e mulheres, a captura de um jumento, a entrega de uma casa, a supressão de músicas profanas e o gracejo ocasionado pela efervescência de um comprimido – que garantem a polifonia do texto. É justamente isso o que abre a possibilidade de fazer fluir, na narrativa, visões distintas, ideologias diferentes, opiniões várias. Essa mescla e mistura, onde os contrastes violentos se caracterizam, é que forma virtualmente o universo carnavalesco. O importante, nesse caso, é salientar que a ambivalência proporcionada pela narrativa polifônica se apresenta, no romance, como um debate público, como um desfile colorido e contrastivo da opinião popular sobre a sociedade e o mundo. É essa soma de vozes e de estilos, essa simultaneidade de idéias do espaço polifônico que rompe com o autoritarismo do discurso, já que dá vazão para outras manifestações e questionamentos.

Afora tais elementos, a paródia, segundo Bakhtin, seria uma das técnicas populares mais contundentes na literatura carnalizada. Como explica o autor, a origem da paródia remete à Antigüidade, mas ela não aparece nos chamados gêneros puros como a epopéia e a tragédia. A paródia na literatura age para desentranhar aquela voz recalcada que sufoca o homem²⁷⁷. Em função disso, ela funciona como um processo libertador, pois, ao inverter valores e conceitos preestabelecidos, ela dá margem para que traços do inconsciente individual e social se revelem. Nesse sentido, o processo parodístico, através do julgamento público incitado pelo carnaval, se constitui como crítica social.

Zero, no que diz respeito ao tópico paródico, elege como alvos preferenciais as personalidades internacionais, os discursos oficiais, alguma produção artística e contextos bíblicos. A recorrência a nomes estrangeiros acontece muitas vezes para fins

²⁷⁶ Idem. p. 140-141.

²⁷⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1981b. p. 109-111.

de rejeição do modelo imperialista econômico e cultural, como se observa na passagem a seguir:

Fotos que saíam na capa de revistas, mãe colecionando, José rasgou o álbum, pôs fogo em foto por foto, aqueles artistas eram amigos de sua mãe; queimando Tyrone Power, Linda Darnel, Douglas Fairbanks Jr., Maureen O'Hara, John Hall, Maria Montez, James Cagney, Xavier Cugat, José Iturbi, Cary Grant, George Sanders, Laraine Day, Robert Young, Susan Hayward, Bette Davis, Joan Fontaine, Olivia de Havilland, Clark Gable, Jane Powel, Ricardo Montalban, Lorena Young, Judy Garland. Queimados, retorcidos, todos cinza preta que ele foi assoprando na privada, dando a descarga. Afogando²⁷⁸.

O trecho chama a atenção para a repulsa do protagonista para com os artistas estrangeiros. O fato de José rasgar, queimar e se desfazer do álbum de fotografias contendo as personalidades citadas intenta, como já se disse, contra a influência de ordem econômica e, principalmente, cultural internacional. Os modelos de comportamento sustentados pelos referidos nomes criam uma fachada de aparência que não encontra correspondência em uma realidade nada pródiga ou exuberante. Em outros termos, os atores e atrizes aludidos servem de fonte onde se instaura a paródia como denúncia de uma elite que investe na imposição de domínios culturais.

Ainda no tocante à paródia, merecem registro referências a recortes históricos específicos, acontecimentos sociais marcantes ou mesmo passagens bíblicas bastante sugestivas para o propósito crítico do romance. No primeiro caso, tem-se como exemplo um subtítulo que alude à entrada dos Cruzados em Jerusalém²⁷⁹. Trata-se de uma cena em que estão sendo recolhidas assinaturas contra a infiltração do comunismo na igreja, em defesa da família, da tradição e da propriedade. Assim como Jerusalém foi invadida pelos Cruzados, teme-se a entrada do comunismo na igreja. No segundo caso, há uma situação que narra o ataque de civis a discos voadores, os quais eram confundidos com a polícia²⁸⁰. Diz respeito ao fato de, durante a Ditadura Militar, muitas pessoas sumirem misteriosamente, algo que responsabilizava os discos voadores, questão muito polêmica na época. No terceiro caso, há episódios que lembram o nascimento e a vida de Jesus

²⁷⁸ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 50.

²⁷⁹ Idem. p. 228.

²⁸⁰ Idem. p. 230.

Cristo: “A estrela indica a Família” e “A fuga para o Egito”²⁸¹. Na obra, a situação implica a necessidade de fuga em decorrência da repressão e do autoritarismo. Em todos os casos, a paródia visa a atingir um sentido dessacralizador, em que a face complicada da realidade vem à tona.

O carnaval, na concepção bakhtiniana, é mais do que uma festa ou um festim; é “a cultura opositora do oprimido, o mundo afinal visto ‘de baixo’, não a mera derrocada da etiqueta, mas o malogro antecipatório, simbólico, de estruturas sociais opressoras”²⁸². Nesse sentido, o carnaval é profundamente igualitário. Ele inverte a ordem, casa opostos sociais e redistribui papéis de acordo com o mundo às avessas. O carnaval, com isso, coroa e destrona; ele arranca de seus tronos monarcas e instala hilariantes reis da bagunça em seus lugares.

A propósito, o ritual da destronização é um dos pontos centrais do carnaval. Consiste na elevação ao trono de um rei bufão, do rei momo, senhor-escravo. A partir da efemeridade da festa carnavalesca, já se pode perceber a deposição, a destronização, do monarca. Conforme explica o autor russo, na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei, “reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação”. Ainda segundo o teórico, “o cerimonial do rito do destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos do poder, ridicularizado e surrado”²⁸³.

A obra de Ignácio de Loyola Brandão, considerando-se tais pressupostos, apresenta a imagem do mundo social e político que se assenta em estruturas de coroamento e descoroamento. Resguardadas as diferenças, o rei momo do carnaval manteria uma homologia com os personagens do livro no sentido de que tanto aquele quanto estes são arrancados da periferia e passam a assumir papéis centrais nos seus respectivos contextos. Ou seja, o romance elege como protagonistas os excluídos, os marginalizados, os perseguidos, os esquecidos da história oficial e mesmo a fome e a miséria. Entretanto, ao mesmo tempo em que esses últimos ganham espaço na narrativa, eles são apresentados sem nenhuma nobreza ou mérito. Portanto, trata-se de

²⁸¹ Idem. p. 230 e 233, respectivamente.

²⁸² Cf. STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992. p. 89.

²⁸³ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1981b. p. 107.

um coroamento que pressupõe, simultaneamente, um destronamento. As autoridades, em contrapartida, não obstante seu coroamento, são destronadas ao longo do texto, dada a dessacralização a que são submetidas em virtude das críticas a elas outorgadas.

A leitura de **Zero** revela situações cômicas que provocam o riso, conforme se observou em algumas passagens transcritas. O riso, segundo argumentos desenvolvidos por Bakhtin, tem um profundo significado filosófico, é um ponto de vista particular sobre a experiência, não menos profundo que a seriedade. O riso popular festivo triunfa sobre o pânico sobrenatural, sobre o sagrado, sobre a morte, e provoca a queda simbólica de reis, de nobrezas opressoras, de tudo o que sufoca e restringe. Ademais, o riso assume o papel de uma consciência crítica, através da qual diferentes formas de autoritarismo podem ser ridicularizadas. De acordo com o pensador russo, “[o] riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial”. Seja como for, o caráter cômico, cujo efeito alcançado é o riso, empresta à narrativa um sentido crítico, como no fragmento abaixo:

Átila fez o normal na mesma cidade onde nasceu José. Não conseguiu cadeira de professora. Um inspetor pediu a ele uma taxa, assim seria mais fácil passar. Átila cagou no diploma e jogou na porta do departamento de educação (...). Foi trabalhar como borracheiro. Conheceu Carola no dia em que colocaram um out-door em frente à borracharia. Ela era o modelo do anúncio. O apelido de Átila vem do costume que ele tem de quebrar tudo, arrasar os lugares quando fica bêbado²⁸⁴.

O cômico ou, pelo menos, o gracejo, nesse caso, advêm principalmente da atitude de Átila em defecar sobre seu próprio diploma. O ato grotesco do personagem consiste, na verdade, numa resposta ao sistema que, a exemplo das fezes, é poluído, sujo e imundo. Aqui, o “baixo” material corporal se constitui na materialização das coisas ideais, espirituais e abstratas, porque o rebaixamento, como averigua Bakhtin, é “o princípio artístico essencial do realismo grotesco”²⁸⁵. A valorização dos excrementos aponta para a permutação do alto e do baixo, numa inversão ambivalente do rosto pelo

²⁸⁴ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 13.

²⁸⁵ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Freteschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília, EDUnB, 1987. p. 325.

traseiro, orientando o movimento para baixo e subvertendo a ordem das coisas, como acontece no carnaval.

Além disso, o comportamento anti-social de Átila expresso na sua depuração é essencial para a compreensão do indivíduo como ser social. O fato de ele evacuar sobre o seu certificado exprime o máximo de desprezo e desrespeito para com as instituições sociais. Com isso, o grotesco poder ter uma dimensão histórica denunciadora, já que pode revelar aspectos da consciência de um determinado período histórico. Assim sendo, os princípios provocadores do riso de par com a vazão do realismo grotesco asseguram para **Zero** a exploração do cômico carnavalesco e emprestam à narrativa um caráter de denúncia e de subversão da ordem.

A carnavalização na literatura tem como um dos seus propósitos fundamentais a crítica social. Para tanto, além dos recursos já citados, lança mão de um discurso muitas vezes irônico, satírico. Assim como o riso, o tom irônico que caracteriza muitas passagens de **Zero** visa a denunciar certos referentes dotados de preconceitos, dogmatismos ou mesmo autoritarismo. Enfim, a sátira funciona como um elemento corrosivo à arbitrariedade dos que detêm alguma forma de poder. Desse modo, ela se mostra útil na denúncia de abusos de autoridade, como se evidencia no seguinte excerto:

HORA OFICIAL

O Governo tem a subida honra de informar que o povo não deve se preocupar. Não há nada de anormal acontecendo. Os americanos pediram permissão para instalar no norte do país uma base militar que sirva de acesso a toda América Latíndia. Essa base será um trampolim para as ações da nova Aliança de Auxílio aos Povos Latíndios e será muito importante, porque os norte-americanos pagarão em dólares aumentando as divisas do nosso país. O povo que se acalme (1), não se trata de invasão, nem de entrega do território, apenas uma ajuda aos nossos amigos.

As Américas unidas, unidas vencerão.

(1) Conversa do Presidente com seus auxiliares: Se ele não se acalmar, borracha neles²⁸⁶.

O fragmento comporta uma série de detalhes que, em decorrência de seu tom satírico e irônico, serve como forma de criticar o poder arbitrário. Em meio ao

²⁸⁶ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 152.

autoritarismo que imperava na época e frente à iminente possibilidade do domínio imperialista norte-americano, é no mínimo bizarro o Governo informar à sociedade que ela não precisa se preocupar com nada, já que tudo estaria acontecendo dentro da normalidade. Como se observa, trata-se de um caso claro de “invasão” ou de “entrega de território”, no entanto o discurso oficial afirma com ousadia ser “apenas uma ajuda aos nossos amigos”. O tom irônico se estende na última fala supostamente do presidente, alegando que, se o continente americano ficar unido, vencerá.

Em **Zero**, não é somente o mundo que é constituído às avessas, mas também a própria forma como o relato se apresenta. Ele quebra com a logicidade, com a linearidade estrutural das obras clássicas, e se apóia no banimento das regras de pontuação gramatical, desrespeitando um padrão regular de distribuição de frases, períodos e parágrafos. Essa carnavalização da linguagem visa a agredir o tradicional, como no fragmento a seguir em que, a exemplo de outros casos, a pontuação e a formação de algumas frases são deturpadas:

? A senhora viu. Aquele moço andava escrevendo pra minha filha. Telefonei pra ele, e mandei parar. Pedi, educadamente: o senhor faça o favor de parar de escrever, pra ela. A menina é nova, ele escrevia coisas, esquisitas. Coisas, esquisitas. Coisa, ruins. Dizia que não era muito importante se casar. Isso, era só uma, das coisas. (...) A gente, quieta na terra da gente, e esses depravados colocando besteiras nas cabeças, de nossas filhas. Querer que ela fosse embora, daqui, um dia. Ora essa, minha filha, tem quinze anos, namora um rapaz ótimo, filho do diretor da faculdade, vai se casar bem, vai ser, feliz²⁸⁷.

O carnaval, enquanto conjunto das variadas festividades e ritos, apresenta como mecanismo básico a inversão. Tal acontecimento festivo surge em oposição ao cotidiano, logo a alegria, a comicidade, a fantasia e o grotesco se contrapõem à austeridade, à seriedade e à uniformidade e, por isso, ele é situado no paradigma da desordem em contraste com a ordem sustentada por outras estruturas. Ao assumir essa desordem, o carnaval se coloca contra tudo o que é fundamentado pela moral, pelo civismo e pela ética social. Conforme complementa Roberto Da Matta, é por meio desse evento festivo que determinados aspectos da realidade social – facetas que normalmente estão submersas pelas rotinas, interesses e complicações do cotidiano –

²⁸⁷ Idem. p. 76.

são dramatizados e imbuídos por significados novos e às vezes surpreendentes²⁸⁸. Ainda de acordo com esse autor, é durante o carnaval que é permitida a confusão das regras hierárquicas.

A carnavalização, segundo preceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, consistiria na transposição do carnaval para a linguagem literária. Isso significa, por conseguinte, que um dos propósitos da carnavalização na literatura é proceder à inversão de uma ordem instituída hierarquicamente. Assim, aquelas categorias que definem a carnavalização – o livre contato familiar entre os homens, a excentricidade, as *mésalliances*, a profanação, a polifonia, a paródia, o ritual de coroação/descoroação e o riso – têm em vista colocar em xeque determinadas estruturas. Ao valer-se dos aludidos recursos, **Zero** busca lançar possibilidades de leitura que visam a trazer à tona o que está marginalizado, reprimido. Tudo isso objetivaria a dessacralizar o poder e propor mudanças numa sociedade com uma ideologia histórica dominante, encompassadora e autoritária como é a América Latíndia (ou o Brasil, se se quiser).

3.2.3 A estética fragmentária em Zero: subversão e crítica social

Rodolfo não suportará os maus-tratos na granja 31 de março, onde teve as unhas arrancadas, os dentes extraídos a sangue frio. Será entregue à família num caixão lacrado. O senhor está vendo ali, delegado, um vulto se arrastando?

(**Operação silêncio**, Márcio Souza)

As formulações precedentes demonstraram que **Zero** procura tematizar os efeitos de um processo caótico de estruturação social. Assim, o empreendimento do autor não deixa de lado a opressão e a liquidação do indivíduo, a degradação da vida cotidiana, a erupção de sentimentos ou comportamentos cruéis, a violência política e urbana, enfim, aspectos da nova realidade cultural. Todos esses elementos de cunho temático ganham consistência porquanto se desvela o esforço do escritor para assegurar um procedimento estético que seja compatível com a ordem do real que ele tenta figurar. Através do recurso da carnavalização, que foi um dos propósitos da

²⁸⁸ DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. p. 34.

reflexão aqui encenada, a obra dá vazão a uma série de recalques impostos pelo autoritarismo. Tal expediente, nesse particular, abre caminho para se pensar a fragmentação do texto, algo que habilita uma visão crítica daquele momento.

Nesse sentido, a caótica organização estrutural da narrativa determina a elaboração de uma linguagem que se dissipa justamente ao apresentar a dispersão que caracteriza os conteúdos tematizados. Sendo um elemento estruturador de procedimentos lingüísticos, poéticos e temáticos, a presença do caos define e modela a linguagem. Esta, por sua vez, passa a ser a principal força motriz, responsabilizando-se por e motivando todos ou muitos desvios averiguados no texto. **Zero** constitui-se, dentre as várias possibilidades significativas dele oriundas, num romance cuja preocupação fundamental é a linguagem. Dela partem as demais peculiaridades que a obra comporta. Como resultado disso, o próprio conteúdo abordado sofre alterações e tem o poder significativo enriquecido à medida que é veiculado através de recursos formais por si mesmos já produtores de significados.

Dentro das aludidas concepções, a obra de Ignácio de Loyola Brandão – resultado formal da compreensão aguçada da realidade diluída e desestruturada – coloca sua linguagem contra os valores sustentados pelo autoritarismo dos anos 1970. Com isso, tal linguagem resiste aos valores culturais da sociedade de consumo, inclusive contra o romance de estrutura convencional. Em função disso, observam-se, no livro em questão, além da acentuada fragmentação da narrativa, o uso da montagem, o desrespeito às regras convencionais (pontuação, sintaxe, grafia), a desordem dos vocábulos, o uso de palavras informais e descuidadas, o recurso às técnicas cinematográficas e televisivas. Ademais, **Zero** absorve em seu enredo, de modo profundamente crítico, a opressão política, social e ideológica.

A elucidação dessas questões permite formular a idéia de que nada é gratuito na composição de **Zero**. Todos os recursos formais ou antiformais são importantes para a caracterização e para a constituição de uma totalidade. A totalidade fragmentária da América Latíndia, a propósito, fica sugerida na própria estruturação do enredo da obra, o qual é formado por uma infinidade de imagens desconexas e uma soma de histórias, que apontam experiências limites do ser humano:

temáticas que destroem não só a linearidade de andamento do texto, mas principalmente a imagem convencional do romance. Essas passagens geralmente curtas que tecem o enredo, embora pareçam arbitrárias ou destituídas de sentido, incorporam a própria perplexidade social na sua conjuntura.

Essas observações conduzem à idéia de que, na obra, não existe um núcleo de convergência temático. Não há, portanto, como atribuir maior ênfase a um assunto em detrimento dos demais. No excerto do livro destacado, a realidade violenta, injusta e disforme adquire expressividade à medida que os diversos temas são somados uns aos outros. Assim, no primeiro fragmento, é reiterado o autoritarismo da elite que manipula a sociedade civil subtraindo-lhe a liberdade; no segundo, ganham destaque os problemas das emigrações como a desvalorização dos trabalhadores e o conseqüente desemprego; a seguir, são fornecidos dados sobre a Colômbia. Tais informações, ao mesmo tempo em que enfatizam a grandeza do país, servem como meio de crítica social. Colômbia, a despeito de ter um território relativamente extenso e um potencial produtivo respeitável, é tão problemática e paradoxal na sua estrutura que obriga seus habitantes a migrarem à procura de emprego: é o caso de Jose, do trecho anterior.

Como se não bastasse isso, tem-se a desvalorização da elite intelectual, dos profissionais graduados, que deixam o país em busca de melhores condições de trabalho e remuneração. É o caso do renomado pesquisador Carlos Correia que se desloca para os Estados Unidos. Na penúltima passagem, o fragmento é ele próprio fragmentado: há vocábulos dos mais variados campos semânticos, onomatopéias e recorrência à língua estrangeira. Frente a essa disparidade e convulsão social, manifesta-se a vertigem do protagonista. Seja como for, a obra assenta-se em segmentos que requerem associações a fim de que formem uma unidade dotada de sentido.

Partindo-se dos aludidos pressupostos, é possível afirmar que a perplexidade social, levada à radicalidade, faz surgir uma narrativa problemática. Num país debilitado e esfacelado, em que os conflitos assumem proporções assustadoras, a tentativa de se representar o real em moldes tradicionais implicaria uma falsa projeção dessa realidade, já que o universo caótico ganharia dimensões assimiláveis pela experiência humana. Portanto, para que a desordem social seja expressa com a devida intensidade, é necessário manter a perspectiva de que, em regimes autoritários, vislumbre-se o excesso, uma desmedida em relação aos parâmetros tradicionais. Assim, enquanto

resposta a um processo histórico violento e brutal, escritores rompem com as estruturas convencionais de representação literária e suspendem as referências de delimitação da realidade.

O autor de **Zero**, a exemplo de outros escritores brasileiros, se dedicou a temas referentes à experiência do autoritarismo, à violência, à opressão e à modernização massificadora. E ele o fez abdicando da perspectiva realista, que faz supor, segundo Ian Watt, uma capacidade de compreensão do objeto representado em parâmetros documentais e/ou racionais²⁹⁰. Loyola Brandão, ao invés disso, procurou tencionar os limites entre a realidade e a imaginação, subvertendo parâmetros tradicionais, abolindo a continuidade temporal, a articulação causal entre os acontecimentos, usando vocábulos de baixo calão para exprimir um realismo cruel e feroz e, mesmo fragmentando a palavra:

FRAÇÕES DO DRAMA COTIDIANO

Comum preso, pancadaPANcaDA. BordoADA. DadadadadaDA. Plaft, pleft, porra, bate na boca, tira todos os dentes, as unhas, queima, fura o olho, enfia um rato na boca, soda cáustica no olho, riscas de navalha e passa salmoura em cima, enfia arames no rabo, dá choques, abre o cu dele, rasga tudo, esmaga os dedos, o cacete, bate no estômago, dá litros de sal amargo, faz ele comer a bosta, corta a língua, choques na língua, dá uma picada na veia, dá uma injeção na cabeça
estraçalha, arrebenta em m

il p e
ço
da
s

quebra perna, braço, cabeça, pescoço, dedos, ossos, nariz, orelha, coração, olhas as tripas do corpo comunista
filhodaputacornocagãocovardeterroristacachorrocanalha²⁹¹

Nessa passagem do romance, é enfatizado o grau de violência infligido contra os comunistas. Essa violência pode ser pensada não somente a partir de uma situação em particular, mas articulada como fator preponderante que afeta a muitas pessoas. Tudo isso contribuiria para a fragmentação da forma estética. Assim, nesse caso, a oscilação entre letras minúsculas e maiúsculas, entre registro vulgar e erudito, a falta de

²⁹⁰ WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

²⁹¹ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. São Paulo: Global, 1987. p. 273.

pontuação que obedeça às regras gramaticais e, principalmente, o dilaceramento da expressão *em mil pedaços* são alguns dos recursos que permeiam a obra de Brandão e denunciam sistematicamente a desumanização de um dado momento histórico. Com tudo isso, portanto, caem as máscaras do realismo de fachada, caem as acomodações, e são expostas as fraturas, as descontinuidades da subjetividade cuja constituição foi atingida, em seu cerne, pela opressão da história.

A catástrofe que caracterizou o Brasil nos anos 1970 é tomada não somente como elemento de problematização das relações humanas, mas como problema estético. Como consequência do impacto do regime autoritário na constituição social, as formas como se procurou apropriar de tal experiência – percepção, consciência, memória – são violentamente abaladas. A formação social, sendo resultado de um processo de construção forjado e sustentado como uma série de ações destrutivas – massacres, torturas, mutilações, violência sistemática, coerções e ameaças –, manteria ligações tanto com a consolidação de princípios de vida política como com a articulação de formas específicas de representação estética. Assim, a fragmentação formal, a pluralidade de temas, a constituição problemática do sujeito, a seleção lexical, o emprego de procedimentos de vanguarda, formulações de caráter político e imagens do ambiente urbano dão complexidade à obra em questão. Considerando-se o conjunto da produção romanesca produzida até aquele momento, trata-se de uma concepção renovada.

Tal renovação que a arte experimenta em decorrência de condicionamentos históricos e sociais pode ser útil na avaliação da historiografia. Afinal, a reflexão sobre o texto dito literário não exclui uma reflexão a respeito das modalidades de escritura historiográfica. Walter Benjamin, a rigor, foi um dos pensadores que melhor refletiu sobre a história e sobre a sua escritura. A abordagem proposta pelo autor acerca da história valoriza a sua interrupção pontual (determinada num aqui e agora), privilegiando a cesura no tempo. O tempo, para ele, não é vazio, mas denso, poroso e inexistente sem o espaço.

A historiografia, com essa concepção de tempo, deixa de ser a narração de uma história de sucessos e se apresenta em fragmentos, estilhaços e ruínas. Aqui, a ruína representaria a síntese paradigmática entre tempo e espaço; ela seria, então, uma imagem-tempo. A visão (barroca) da história como um amontoado de ruínas – descrita tanto no livro sobre o drama barroco como nas teses sobre o conceito de história –

indica um primeiro sentido do conceito de catástrofe que permeia toda a reflexão histórica de Benjamin. Portanto, correlatas ao culto da ruína, tanto a filosofia da história proposta pelo teórico germânico quanto muitas das obras fragmentadas visam à destruição da falsa aparência da totalidade, desencantando qualquer sentido totalizante²⁹².

Tais preceitos conduzem à idéia de que **Zero** causa uma impressão de choque, correlata ao tempo presente. Conforme destaca Benjamin, na modernidade, o que antes era a exceção – o choque – torna-se agora a regra. O mundo moderno seria o mundo dos choques, e seus habitantes estariam totalmente mobilizados para apará-los e, desse modo, impedir o esfacelamento do eu. Essa vigília atenta impede, segundo o ensaísta, a construção da autêntica experiência. Ele detecta a vivência do choque tanto no transeunte da multidão (como nas figuras narradas por Poe no seu *O homem da multidão*), como também na vivência do operário diante da máquina, ou do pedestre em meio ao tráfego. Daí porque, para ele, a catástrofe ser vista como o *continuum* da história ou, dito de forma mais enfática, a catástrofe ser o progresso, e o progresso ser a catástrofe. Se ele dá uma definição do presente como catástrofe, é devido ao fato de o ideal da vivência do choque ser a catástrofe²⁹³.

Como explica Benjamin, a lírica de Baudelaire contribuiria na fundamentação de uma experiência na qual o choque se tornou através de um alto grau de conscientização. A experiência do choque, a propósito disso, é uma das questões que se tornou determinante para a estrutura da poesia do escritor francês. O romance de Ignácio de Loyola Brandão pode ser interpretado dentro dessas chaves benjaminianas. Ou seja, o livro é a expressão de uma vivência traumática, mas que, por despertar no leitor uma profunda reflexão do momento histórico-social, converte-se em experiência.

Nesse sentido, a perspectiva dada pela obra em apreciação é a de que se torna insustentável a imagem de um país perfeitamente integrado, de uma sociedade orgânica ou de um grupo coeso e homogêneo. A perplexidade da conjuntura social, calcada em vivências traumáticas, faria implodir formas ou estimular determinados procedimentos estéticos de maneira que houvesse uma maior aproximação entre o conteúdo narrado e

²⁹² BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁹³ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

a condição do material histórico a ser representado. Dentre tais recursos, estaria a figura do narrador.

Assim, em uma narrativa de tipo realista, os problemas sociais seriam apresentados pela ótica de um narrador que, inabalável, mantendo uma atitude pretensamente objetiva com a matéria narrada, permanecendo em uma posição bem determinada, articula os acontecimentos, pondo à mostra as convulsões históricas. Esse tipo de forma implicaria uma suposta isenção – que poderia ser interpretada como uma independência ética entre a consciência narradora e os acontecimentos que ela transmite – e uma capacidade plena de dar ordem e significado à experiência. Esse narrador objetivo, pleno e isento mantém-se excluído da barbárie que estaria narrando. No romance moderno, diferentemente, vão se desenvolver recursos estéticos que expressarão uma outra postura da modernidade frente à violência.

Isso significa que não há, muitas vezes, no romance contemporâneo, um narrador que faz uma mediação entre a experiência vivida e a matéria narrada. A narrativa de **Zero** se faz pela atomização do discurso em pedaços, fragmentos (des)conexos, por trás dos quais se oculta o narrador feito voz ausente, que da própria ausência faz a sua presença. O relato se constrói sozinho, através de técnicas de colagem, montagem, cujas peças são interligadas num processo de interpenetração simultânea. Não obstante, o narrador interfere na fabulação seja por meio de notas de rodapé – em que, assumindo a primeira pessoa, ele completa ou esclarece o que se passa no corpo do texto propriamente dito – ou então através de comentários sobre o que vai escrevendo, sob uma capa de aparente neutralidade²⁹⁴. É o que acontece no fragmento abaixo em que o narrador não interfere no depoimento de tortura de uma vítima:

Puseram um fio em minha língua e minha boca explodiu e se encheu de uma coisa de gosto muito ruim e essa coisa queria descer pela minha garganta e me sufocar e era um fogo só e cinza e merda e sangue e terra e dentes partidos tudo de uma vez. Você vai conhecer o inferno, me disse o tenente, sargento, capitão, não sei o quê. E não pense que sai vivo, porque nós vamos te arrebentar, não vai ficar um osso inteiro, pode se preparar. (...) Não sei que horas eram, vieram me buscar, andei por corredores iluminados com fluorescentes, sem ter idéia se era dia ou noite. E me puseram na sala de mesa, cadeira e o

²⁹⁴ Cf. PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFSCar, 1996. p. 167.

pau de arara ali na frente e seis caras muito tranqüilos me deram socos no estômago e telefones no ouvido, fiquei sem escutar nada, só via eles movendo os lábios, movendo e nada e então apanhava mais (...) E o João bonzinho enfiou um bastão no meu rabo e ligou o fio no magneto e girou a manivela e me caguei todo, a bosta escorreu pelas minhas pernas, eles morreram de rir e disseram que eu devia comer a bosta no chão porque tinha sujado a sala toda e o general comandante não gostava de sala suja. Eu estava cagando pra ter cagado, a dor dos choques, os músculos todos tremendo é que me enchia, ukjigtfygghtyaaoirsgrt groitsgruio gruoatr areasresreaa defers dgrefregstrfncgui cracrecrecreicrocru, lambe o chão merda de comunista²⁹⁵.

A suposta subtração do narrador da narrativa é condição para que o relato não se apresente coerentemente articulado. Trata-se de um narrador precário, incapaz de apreender a matéria narrada. Não só isso, ele é desprovido de palavra, sem experiência a transmitir. Esse narrador é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste e não enquanto atuante. No segmento da obra transcrito, os acontecimentos ou, mais especificamente, os sofrimentos do sujeito torturado não são mediados pelo narrador. Ele provavelmente não teve essa experiência, logo não pode dar autenticidade às ações. Sufocando o narrador, é a própria voz do personagem que ganha espaço na página do livro.

Seja como for, aquela narração lenta e detalhada, comum à literatura realista, cedeu lugar a uma forma de contar aos solavancos, aos jorros súbitos e inesperados. São fluxos curtos, ceifados, amputados de propósito, sem a tranqüilizadora lógica de princípio, meio e fim. Em **Zero**, tais caracterizações se aliam a pequenos capítulos que quase não ocupam uma página, desenhos à mão, divisão irregular do espaço em branco, colunas, tipos diferentes de impressão, enfim, uma multiplicidade de recursos que propiciam novas necessidades narrativas. No romance em questão, a fragmentação, além de ser uma resposta ao autoritarismo em curso, é também uma resposta ao mundo administrado pela imagem tornada mercadoria. Ou seja, tem-se uma perspectiva cinematográfica no fazer narrativo, um tipo de linguagem e de organização textual que retira do cinema e da televisão uma conotação específica.

A propósito, na contemporaneidade, cada vez mais as questões literárias são pensadas em sua profundidade quando relacionadas ao horizonte técnico em que se

²⁹⁵ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. São Paulo: Global, 1987. p. 267-268.

inserem. O ato de ver um filme ou de assistir à televisão, de atentar para a forma como as imagens mantêm um domínio absoluto sobre qualquer dado ou informação suscita interrogações importantes a respeito das representações literárias na atualidade. Movimento, visibilidade, simultaneidade de tempos e espaços são algumas características da imagem que – desde o surgimento da fotografia e, em seguida, com o filme – começaram a invadir a literatura. Entretanto, a constatação pura e simples de que, como grande parte do globo, o Brasil ingressou na modernidade cultural com o domínio da imagem e com o advento da informática não dá conta de estabelecer os nexos necessários entre literatura e sociedade.

Tal relação não é tão tranqüila assim. O período que se inicia em 1964 constitui um momento de importantes reformulações para o sistema cultural brasileiro no sentido de sua organização em termos empresariais, sendo que, a partir da abertura democrática, em 1980, pode-se constatar que existe uma nova estrutura em funcionamento e em constante expansão. Ou seja, com o fim do regime militar, cria-se uma conjuntura político-econômica que já é expressão de um novo tipo de articulação com o mercado.

As implicações disso para o processo cultural dizem respeito à importação de modernas técnicas e esquemas de organização produtiva, algo que requer um reaparelhamento do novo mercado de bens culturais, dentro do qual se inclui a literatura. Assiste-se, pois, à gradativa introdução do país no circuito do capitalismo avançado, que traz consigo novas formas de organização do trabalho em nível internacional (a instalação de multinacionais), uma nova dinâmica das operações bancárias internacionais (que resultou no crescimento acelerado da dívida externa) e novas formas de industrialização e automação (incluindo o desenvolvimento e a consolidação da mídia eletrônica). Não obstante, é errôneo afirmar que a vida social, no Brasil, acompanhou os níveis de desenvolvimento dos países desenvolvidos, notadamente os Estados Unidos.

Durante o aludido interregno, os conglomerados urbanos brasileiros, a exemplo de muitos outros na América Latina, expandiram-se de maneira assustadora, gerando uma gradual porém profunda modificação nos espaços e nos modos de viver, em razão do crescimento desenfreado e sem planejamento, da favelização das periferias, do crescimento da marginalidade e da violência, da deterioração da qualidade de vida. Ademais, as metrópoles passam a exercer uma influência que não é mais lenta e

gradual, como antes do surgimento da mídia, mas transmitida igualmente e ao mesmo tempo a todos os outros pontos do país. Portanto, se, por um lado, observam-se avanços e tecnologias, por outro, têm-se os arcaísmos, as profundas diferenças sociais que se refletem na miséria, na burocracia, no descaso²⁹⁶. Tal realidade, a rigor, pode ser pensada a partir de **Zero**. O romance é a denúncia de um mundo que se diz evoluído, mas está submisso à miséria, à discriminação e ao autoritarismo.

No contexto mundial do desenvolvimento capitalista, as implicações econômicas do processo cultural dizem respeito às características do que se chama pós-modernismo. No Brasil, tal fenômeno refere-se à emergência de novos traços formais na vida cultural que correspondem ao surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica chamados também de sociedade pós-industrial, sociedade de consumo ou ainda capitalismo tardio. Fredric Jameson, aliás, prefere o uso do termo capitalismo tardio para se referir a esse novo período da vida histórico-cultural, já que a expressão indica continuidade em relação àquilo que o precedeu, ao invés de sociedade pós-industrial, que remete à idéia de ruptura que, em verdade, não houve. Segundo o autor, “o pós-modernismo é pouco mais do que mais um estágio do próprio modernismo (se não for até mesmo do romantismo mais antigo)”²⁹⁷.

Partindo-se dessa visão, o fazer narrativo, calcado em técnicas cinematográficas e/ou televisivas, além de ser uma resposta ao paradoxo social, é algo que enfatiza a idéia de que o desenvolvimento da série literária se faz no interior da história, dialogando com todas as suas coordenadas e, em função disso, ela não seria imune às influências das formas de produção tecnológicas disponíveis para a cultura em cada momento. Assim, o cinema e/ou a televisão emprestariam ao romance características como a desarticulação do enredo, a fragmentação, a descontinuidade, a justaposição e mesmo o apagamento da figura do narrador. Algumas dessas marcas podem ser evidenciadas a seguir:

O PROGRESSO DA CIÊNCIA

“Nossa equipe de cientistas descobriu que as galinhas mais felizes botam ovos mais saborosos.”

(Interrompemos esta nota para uma comunicação oficial)

²⁹⁶ Cf. abordagem proposta por PELLEGRINI, Tânia. A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós-modernismo. **Revista Letras**, Campinas, n. 13(1/2), p. 48-59, dez., 1994.

²⁹⁷ JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. Rev. Iná Camargo Costa. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997b. p. 30.

TEMPERATURA INSTÁVEL, SUJEITA A CHUVAS E TROVOADAS

No país, há calma.

O congresso foi fechado. Prisão de cem deputados federais e estaduais. Aumentados os vencimentos dos militares. A polícia recebeu gases estrangeiros para os trabalhos de repressão.

Continuam, todas as noites, nas praças principais de todas as cidades, a queima de livros ao som de hinos religiosos.

O PROGRESSO DA CIÊNCIA

Além de aplicar uma dieta, os cientistas deixaram as galinhas ao ar livre, esgaravatando aqui e ali, em busca de minhocas ou qualquer alimento que melhor lhes apetecesse. Elas se tornaram mais felizes com isso, fazendo ovos mais saborosos, ao contrário dos ovos postos pelas galinhas²⁹⁸.

Nesse fragmento, são como que reproduzidas notícias referentes ao dia 13 de dezembro de 1968, data do AI-5. O título *Temperatura instável, sujeita a chuvas e trovoadas* foi retirado da capa do *Jornal do Brasil* do dia seguinte, 14 de dezembro, quando o jornal – claramente censurado – falava do clima do país, apontando “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos”²⁹⁹. O clima do romance, a rigor, também não é dos mais agradáveis. Poderia ser definido como a calmaria que precede a tempestade. O título da obra ratifica essa idéia: zero é um círculo fechado, que encerra, prende e sufoca.

O que também interessa ser anotado do aludido segmento é o diálogo que ele mantém com o jornal, o cinema, a televisão e o rádio. Isso implica pensar que as profundas transformações nos modos de produção e reprodução cultural – desde a invenção da fotografia e do cinema, que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo – estão impressas no texto literário. Nesse particular, afora a linguagem, que estabelece relações com o jornalismo impresso, há detalhes de composição que lembram o rádio ou a televisão. É o caso da fragmentação e da montagem. A notícia a respeito de uma descoberta científica é atropelada por outra, uma comunicação oficial chamando a atenção para o caos que o país atravessa. Subseqüentemente a essa nota, retorna-se à notícia anterior. Esse constante deslizamento de referências que se verifica no enredo do livro evidencia a fragmentação da narrativa.

²⁹⁸ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo: Global, 1987. p. 157-158.

²⁹⁹ Cf. dados em DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: UnB, 1996. p. 72.

Afora a fragmentação e a montagem, outro recurso oriundo do cinema diz respeito à simultaneidade de ações, algo que alude a uma nova concepção de tempo. Dito de outro modo: um novo conceito de tempo – cujo elemento básico é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal – se expressa de maneira exemplar no cinema. Tal particularidade encontra correspondência na filosofia de Henri Bergson. O autor chama a atenção para a inadequação do relógio como único mensurador do escoar das horas e descobre como dado essencial a simultaneidade dos conteúdos da consciência, englobando presente, passado e futuro num amálgama que flui ininterruptamente. Trata-se do tempo entendido como duração (*durée*), o tempo da mente, que não coincide com as medidas temporais objetivas e é simbolicamente representado por uma corrente de memórias e visões oníricas.

Como conseqüência desse princípio, o tempo pode parar, fazer avançar ou retroceder a ação, dando forma à simultaneidade. Trata-se, agora, do tempo da imagem móvel, que antecede o tempo da imagem ágil da televisão. Em suma, o tempo perde, por um lado, sua continuidade ininterrupta e, por outro, sua direção irreversível. Segundo Arnold Hauser, é nessa nova concepção de tempo que muitos dos elementos da tessitura que formam a substância da arte se fazem aparecer: o abandono do enredo, a eliminação do protagonista, a renúncia à psicologia, a montagem técnica e a combinação de formas temporais e espaciais do filme. Tudo isso, a seu ver, motivaria a fragmentação como novo traço a caracterizar a visão moderna do mundo³⁰⁰. No último trecho reproduzido do romance, a simultaneidade é um recurso que leva a caracterizar o mundo como dinâmico, instantâneo e ágil. Tal particularidade está presente em **Zero**, em que não somente a questão do tempo é problematizada, mas também a do espaço:

Naquela noite, o Herói correu. Ele e Malevil tomaram um vidro de bolinhas, para entrar em comunicação. E partiram. Roubaram um carro, um posto de gasolina, três passantes. Atiraram nos guardas, roubaram armas, atacaram sentinelas de um quartel, levaram as metralhadoras.

. Que o mundo sifo, gritava
Malevil
. Quero acabar com essa
merda toda, gritava o Herói.
Porque queriam, não
morriam. Atacavam e partiam,
tranqüilos. Encheram o carro com

Silvana Mangano, de meias
pretas em *Arroz Amargo*
mondadeiras, balcão do
Paratodos.

Os jornais aumentaram a
circulação com os suplementos

³⁰⁰ HAUSER, Arnold. A era do cinema. In: _____. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 970.

galões de gasolina.
 . Era bom se a gente tivesse a gelatinosa. Aquela sim põe fogo em tudo.
 . Gelatinosa, o exército deve ter. O jeito é atacar um quartel.
 . Topo.

científicos³⁰¹.

As mudanças que, com o cinema, atingem a concepção de tempo, alteram também o caráter e a função do espaço, o qual perde sua qualidade estática, tornando-se fluído e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa na sucessividade descritiva e/ou narrativa; deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo, assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz. Como se observa, a técnica literária e suas palavras estáticas no papel são invadidas pela técnica cinematográfica e pela dinâmica de suas imagens. Não obstante, não se deve atribuir apenas à influência dessa nova técnica a alteração da dimensão espaço-temporal do romance moderno, pois ela também coincide com outros elementos relacionados ao desenvolvimento das artes plásticas, como, por exemplo, o sistema cubista das perspectivas múltiplas, o que demonstra como as diversas linguagens artísticas mantêm entre si um constante e frutífero diálogo³⁰².

Tanto no penúltimo caso, o da descoberta científica envolvendo galinhas, quanto no último, o da criminalidade praticada por Herói e Malevil, tem-se um componente que pode ser articulado à questão do simulacro. Segundo Jean Baudrillard, em função do processo de globalização da economia e da proeminente interferência dos *media* na vida social, tem-se um flagrante desaparecimento da materialidade dos objetos. Em seu lugar, desponta a figura vazia da semelhança e da representação, algo que o autor classifica como hiper-real. Conforme ele acrescenta, “[h]á que pensar antes nos *media* como se fossem, na órbita externa, uma espécie de código genético que comanda a mutação do real em hiper-real”³⁰³.

A América Latíndia, em decorrência de sua estrutura histórica autoritária, pode ser definida em termos de desordem, violência, atraso e subdesenvolvimento.

³⁰¹ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 274-275.

³⁰² Cf. PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: ____ *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 22-23.

³⁰³ BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. p. 45.

Entretanto, os meios de comunicação de massa tentam construir uma representação da realidade que foge de tais adjetivações. Assim, no particular ao penúltimo segmento que trata do caos social, vêm à tona notícias condizentes ao progresso da ciência, apontando descobertas científicas inovadoras, o que contraria a suposta condição social calcada na miséria. No último caso apresentado, a simultaneidade se encarrega de criar uma nova versão para o real. Ao lado da turbulência iniciada por Herói e Malevil, são inseridas informações que desviam o assunto principal. Portanto, como chama a atenção Baudrillard, “[t]odos os *media* e o cenário oficial da informação existem apenas para manter a ilusão de uma acontecimentalidade, de uma realidade dos problemas, de uma objetividade dos fatos”³⁰⁴.

O novo cenário que os *media* propõem do real, ainda de acordo com Baudrillard, concorreria para algo que ele identifica como o esquecimento da história. Segundo o autor, a história está sendo substituída por memórias artificiais, que apagam a memória dos homens. **Zero** resiste a esse estado de coisas, ou seja, faz uso de formas convencionais de comunicação (cinema, rádio, televisão, jornal) justamente para criticar tais elementos. Ainda de acordo com o teórico, atualmente, as narrativas experimentam uma relação, um contato negativo com a história, o que tem motivado a cópia, o plágio de modelos já utilizados. Isso justificaria, do seu ponto de vista, o interesse por temáticas de cunho histórico.

Pelo que foi apresentado ao longo desse último capítulo, o romance em questão propõe uma avaliação do momento histórico da época de sua produção. Assim como seus elementos temáticos, a forma de composição do livro não segue uma estrutura ordenada, algo que possibilita encenar o período caótico pós-64. A perplexidade diante do regime autoritário abala as noções tradicionais de indivíduo, problematizando sua linguagem e, como decorrência disso, a dificuldade de expressão. Aliada à dimensão social, a perspectiva cinematográfica do fazer literário é muito comum. Tal particularidade surge por influência da conjuntura histórica e consiste numa maneira de criticar o sistema, que usa os *media* muitas vezes para manipular a realidade circundante.

³⁰⁴ Idem. p. 54.

3.3 Desordem social, polifonia e fragmentação em *A festa*, de Ivan Ângelo

Atravessávamos uma povoação – duas filas de casebres desertos e entre elas cabanas de barro negro e palha seca. Para que serviria aquilo? Alguém falou em botequins e em festa. Não compreendi os botequins nem a festa, mas as construções de terra e palha queimada impressionaram-me.

(*Infância*, Graciliano Ramos)

3.3.1 Retratos do Brasil: a propósito de *A festa*

Estou barbado, sujo de sangue, fedendo à terra e à morte. Mas há luz à minha frente, a aurora que nasce para mim e para ela caminho.

(*Pessach*: a travessia, Carlos Heitor Cony)

Ivan Ângelo é um escritor bastante representativo de um momento histórico brasileiro em que a narrativa funcionou como uma das formas mais expressivas de resistência. O autor coloca-se – juntamente com Rubem Fonseca, Ignácio de Loyola Brandão, Renato Pompeu e Antonio Callado, entre outros – como um dos marcos significativos da literatura produzida nos anos 70. Desde ***Duas faces***, sua primeira obra publicada em 1961 em parceria com o escritor e crítico Silviano Santiago, até a coletânea de contos ***O ladrão de sonhos e outras histórias***, a visão crítica da sociedade é traço marcante em sua produção, bem como a busca por novas formas de narrar. ***A festa***, livro editado pela primeira vez em 1976, consiste num bom exemplo para se avaliar a produção desse artista, o processo de criação a que ele aderiu e a importância, ainda hoje, de se ler esse romance.

Na trama, a festa acontece em Belo Horizonte no começo da década de 70. É um período em que as pessoas se esforçam para se adaptar às circunstâncias culturais emergentes, não obstante estarem afetadas pelas mudanças históricas e sociais, o que se revela no comportamento dos personagens que se protegem no egoísmo e na amargura das aparências. Assim, jornalistas, pintores, escritores, universitários, donas de casa, revolucionários e políticos representando as mais diversas classes profissionais e as mais diversas camadas sociais são atraídos pela festa de aniversário

de Roberto Miranda. A festa é um marco, um ponto de encontro onde se apresentam as diversas gerações, com seus dramas pessoais, suas ambições e estupidez.

Paralelamente à festa e seus preparativos, um outro incidente ocorre e vai ocupar as páginas dos jornais. Na estação de trem da cidade, um grupo de oitocentos retirantes nordestinos que acabara de chegar é obrigado a retornar daí, sob a mira da polícia, sem descanso e sem comida. Quando todos estavam acomodados nos vagões para a partida, inicia-se um incêndio, que concorre para uma debandada geral dos flagelados. Entendido como um ato subversivo com sérias implicações políticas, o fato é relacionado à festa que, segundo os policiais, servia de quartel-general para as ações guerrilheiras, justamente na época de aniversário da “revolução”. A partir desse instante, instaura-se um inquérito e a vida de cada um é vasculhada em todos os seus pormenores. Até o momento em que o destino dos nordestinos esbarra com o dos almofoadinhas que vão à festa, o autor utiliza estilos diferentes para lidar com diferentes eixos narrativos.

O livro em questão é composto por três blocos narrativos. O primeiro é formado por sete fragmentos (ou contos): *Documentário (sertão e cidade, 1970)*, *Bodas de pérola (amor dos anos 30)*, *Andrea (garota dos anos 50)*, *Corrupção (triângulo nos anos 40)*, *O refúgio (insegurança, 1970)*, *Luta de classes (vidinha, 1970)* e *Preocupações (angústias, 1968)*. As explicitações entre parênteses, no índice, consistem numa maneira de apontar para um período histórico mais amplo que, centrado na década de 1970, amplia-se para seus antecedentes, cobrindo os anos 30, 40, 50 e 60. Com isso, levando-se em conta essa abrangência temporal e o caos que caracteriza cada período histórico, é possível propor um quadro no qual se configura a desordem social no Brasil.

O segundo bloco narrativo, intitulado *Antes da festa*, acompanhado do complemento (*vítimas dos anos 60*), organiza-se por meio de fragmentos sintéticos, antecidos de um título em negrito, acompanhado da indicação de horas e minutos. Apenas os fragmentos correspondentes ao personagem-escritor não seguem esse padrão, destacando-se dos demais por estarem entre parênteses e em itálico. A ordem do aparecimento de tais fragmentos não obedece a uma cronologia linear, mas apóia-se num tempo cronológico, isto é, as horas e os minutos que antecedem as duas grandes partes que polarizam a narrativa: os distúrbios da praça da estação e a festa. Os fragmentos alteram-se, recuperando personagens do primeiro segmento. A questão do tempo histórico e do tempo narrativo é um dos aspectos centrais do livro.

A terceira parte, intitulada *Depois da festa*, que no índice aparece como *Depois da festa (índice dos destinos)*, recupera todos os personagens, de epítetos ou de expressões que as caracterizam, e da página em que aparecem. Tal indicação está destacada em negrito e pode variar mesmo quando o personagem é retomado.

Vários temas são abordados em **A festa**. Em linhas gerais, o romance trata de questões ligadas ao latifúndio com sua conseqüente miséria e demanda de nordestinos, colocando em debate a cidade e o sertão. Além disso, lê-se a respeito de manifestações políticas de extrema-esquerda; sobre a proibição generalizada pelo poder dominante, fiscalizando e punindo; acerca da culpa do indivíduo que se aliena diante da necessidade de agir; a propósito do sexo como desvio de padrões morais prefixados e como causa de insatisfação existencial. Há, ainda, a tematização do próprio ato de criação literária com debates sobre assuntos teóricos e técnicos da atividade criadora. Tudo isso, no entanto, não esgota as possibilidades de leitura do texto. No conjunto, coabitam assuntos diversos, cuja virtude é fazer parecer que a obra assume a responsabilidade de aprofundar-se e construir-se por meio da adoção do momento histórico e social em que a própria noção de totalidade é considerada impossível.

A obra conta ainda com quatro epígrafes. A de Maquiavel e a de W. H. Auden referem-se ao poder. A do primeiro afirma que o príncipe não deve temer a pecha de cruel porque – se, com atos impiedosos, ele consegue evitar desordens e, com isso, o sofrimento de muitos – ele será piedoso. A de Auden também diz respeito ao poder, mas, particularmente, à sua eficácia diante da resistência das massas insensatas. A outra citação é de autoria de Carlos Drummond de Andrade. Se as duas primeiras tratam do poder ditatorial e da resistência, a do poeta mineiro elege como matéria o tempo presente: *O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente*. A última pertence a Chico Buarque de Holanda e faz menção a uma festa. Os versos parecem remeter a uma situação de conflito, à possibilidade de a festa ser encerrada com violência. As quatro passagens, ao que parece, definem as quatro coordenadas básicas que nortearão o livro de Ivan Ângelo: o poder ditatorial, a resistência popular, o tempo presente e a ameaça de desfecho violento para os conflitos implicados em tais realidades.

Talvez o fragmento do romance que denuncia de maneira mais explícita os problemas sociais seja o primeiro, intitulado *Documentário (sertão e cidade, 1970)*. Tal seção narra o confronto dos nordestinos com os policiais quando do episódio do

incêndio dos vagões do trem que conduziria os flagelados de volta a sua terra natal. Em comunhão com isso, são reproduzidos trechos de livros, jornais, diários e depoimentos cujos assuntos trabalham com questões envolvendo o descaso para com as parcelas populacionais ignoradas. Assim, no aludido episódio, conforme termo utilizado pelo próprio narrador, a matéria, embora ficcional, parece tentar estabelecer um vínculo estreito com a história e, com efeito, prolongar aquele ímpeto documental, verossímil, típico do romance da década.

Nesse sentido, a obra deixa subjacentes vários elementos que propõem a desmontagem das visões ideológicas projetadas pelo Estado. No particular a esse primeiro fragmento de **A festa**, essa visão crítica se tece não somente em virtude de acontecimentos isolados, que seriam os problemas decorrentes da seca, mas devido à falta de solução dada aos vários problemas que são oriundos deste, como é o caso da violência, da miséria, da migração, da morte, do comportamento submisso dos indivíduos, dentre outros. Situações essas que ainda se perpetuam na sociedade brasileira e atingem as parcelas economicamente desfavorecidas.

Os nordestinos são apresentados como sujeitos indiferentes; são, acima de tudo, uma ameaça, um atentado à ordem ideológica vigente. Tanto isso é verdade que, com a queima do trem, a polícia se organiza para que os imigrantes não se dispersem, ou seja, não deixem de retornar ao seu lugar de origem:

Os policiais que perceberam aquele grupo organizado no meio do tumulto tentavam reunir companheiros para impedir a fuga. A surpresa do ataque favorecia os nordestinos, pois foi impossível reunir mais do que oito ou nove soldados. Tentaram conter os flagelados com ordens (eles avançavam); depois com tiros para o alto (avançavam); depois com tiros diretos e cassetetes, e foram envolvidos pela multidão, pisados, batidos³⁰⁵.

Os nordestinos, ancorados em Belo Horizonte no dia da festa, além da indiferença e da alienação a que estão inclinados por um lado, são vítimas de exploração para fins políticos e de repressão física, por outro. Conforme assinala José Antonio Segatto, “[a] história brasileira (...) caracterizou-se pela reiterada exclusão das

³⁰⁵ ÂNGELO, Ivan. **A festa**. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 16.

classes e camadas não-dominantes do processo sóciopolítico”³⁰⁶. No romance em questão, os retirantes representam essa parcela marginalizada, silenciada pelo poder dominante. Essa mesma idéia de que o processo histórico brasileiro tem sido marcado por episódios violentos também é defendida por Paulo Sérgio Pinheiro. Segundo esse autor, os governos brasileiros “não conseguiram assegurar um dos requisitos básicos da sociedade democrática – o controle da violência”³⁰⁷. Afora isso, acrescenta: “[p]ara os pobres, miseráveis e indigentes que sempre constituíram a maioria da população podemos falar de um ininterrupto regime de exceção paralelo, sobrevivendo às formas de regime, autoritário ou constitucional”³⁰⁸.

O que chama a atenção nesse primeiro capítulo do livro é a marcação temporal que sucede os diferentes fragmentos que o compõem. Depois de cada trecho de depoimento, livro, jornal ou diário, aparecem referências a datas que antecedem, de muito, os acontecimentos presenciados naquele ano de 1970. São reproduzidos dois excertos do romance que facultam tal percepção:

“Nas terras dos grandes proprietários, eles não gozam de direito algum político, porque não têm opinião livre; para eles, o grande proprietário é a polícia, os tribunais, a administração, numa palavra, tudo; e afora o direito e a possibilidade de os deixarem, a sorte desses infelizes em nada difere da dos servos da Idade Média”.

(*Colaborador anônimo do Diário de Pernambuco, publicado em meados do século XIX, cit. por Gilberto Freire em Nordeste.*)

(...)

“Quanta desgraça, quanta barbárie naqueles sertões, santo Deus!”

(*Teodoro Sampaio em O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina, após viagem realizada ao Nordeste em 1879*)³⁰⁹.

O primeiro trecho consiste na reprodução de um depoimento publicado no *Diário de Pernambuco* em meados do século XIX e aproveitado por Gilberto Freire. É inegável a crítica que o colaborador anônimo tece à forma de organização política, econômica e social que imperava na região nordestina. O autor destaca a passividade dos sertanejos diante daqueles que detêm alguma parcela de poder e os compara aos servos da Idade

³⁰⁶ SEGATTO, José Antonio. Cidadania de ficção. In: ____; BALDAN, Ude (Orgs.). **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: Unesp, 1999. p. 207.

³⁰⁷ PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. **Revista USP**, São Paulo, n. 9. p. 45-57, mar./mai., 1991. p. 45.

³⁰⁸ Idem. p. 48.

³⁰⁹ ÂNGELO, Ivan. **A festa**. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 17.

Média. O segundo fragmento é uma expressão de horror frente às brutalidades presenciadas no sertão. Teodoro Sampaio refere-se a Deus como forma de expressar a dimensão de seu pavor mediante tantas experiências negativas observadas. Tanto a primeira quanto a segunda passagem transcrita datam do século XIX. De lá para cá, talvez o que **A festa** queira destacar é a permanência de atitudes conservadoras, de organizações antigas que nunca são recicladas e de arranjos autoritários que nunca se desfazem.

No romance em apreciação, o motivo da vinda dos flagelados para Belo Horizonte é de ordem econômica, ou seja, é a falta de condições humanas adequadas o que propicia a retirada de moradores do nordeste para outras regiões do Brasil. Em outro trecho do livro, a seca aparece como elemento condicionador das tragédias sociais: “[e]m 1900, abandonam o Ceará 40.000 vítimas da seca. Ainda em 1915, de cerca de 40 mil emigrantes que saem pelo porto de Fortaleza, enquanto 8.500 tomam o destino do Sul, 30 mil se dirigem pelo caminho habitual, o do Norte...”³¹⁰. Entre as causas principais da pobreza no nordeste brasileiro não está somente a seca, mas também a injusta realidade social. Embora destituídas de fundamento, essas idéias foram muito difundidas, de tal modo que ainda hoje muitas pessoas acreditam que o clima seja a causa determinante de numerosos acontecimentos sociais. Na verdade, a pobreza aí observada deve-se também à estrutura social vigente, em que somente alguns – os latifundiários – possuem recursos técnicos e financeiros para se prevenirem contra a seca.

Assim, quando não ocorrem as esperadas chuvas, instala-se a estiagem, obrigando os nordestinos a abandonarem as suas terras. Nesse sentido, as periódicas secas no nordeste servem para desnudar a injusta realidade social na qual reside a causa fundamental da pobreza na região. Além do mais, numerosos outros exemplos poderiam ser citados para demonstrar que o clima não constitui a causa única dos problemas sociais e econômicos. Muitos, entretanto, não demonstram senso crítico para julgar o Estado enquanto possível agente causador das desigualdades sociais. Essa idéia ganha consistência se se levar em conta que, no Brasil, os primeiros decênios do século XX assistiram ao avanço tecnológico destituído de melhorias sociais. Esse ponto é criticado por José de Souza Martins. Segundo ele, “[o] novo surge sempre como

³¹⁰ Idem. p. 18.

desdobramento do velho”, não realizando o ideal da modernidade, ou seja, de igualdade e inclusão social³¹¹.

Verifica-se, pois, que o abuso de poder vem à tona toda vez que existe uma manifestação ou uma possibilidade de manifestação social. A maneira como Ivan Ângelo elabora sua obra satisfaz uma consideração importante defendida por Theodor Adorno. Segundo esse teórico, toda a atividade crítica é exercida dentro de um sistema cultural. Quando um intelectual se dedica a essa atividade, necessariamente incorporará, de alguma forma, elementos do sistema de que faz parte e acerca do qual se posiciona criticamente. Assim, o crítico está dentro do sistema que pretende criticar e, portanto toda crítica do sistema será também uma crítica contra si. Conforme os termos do autor, “o crítico dialético da cultura deve participar e não participar da cultura. Só assim fará justiça à coisa e a si mesmo”³¹².

Seguindo esse percurso de raciocínio, pode-se dizer que **A festa** está de acordo com esse princípio geral. O autor necessita, em um primeiro momento, se afastar do sistema para recolher elementos de denúncia social, para, em seguida, projetá-los criticamente em seu texto literário. Assim, a representação de personagens atingidos pela fome, pela miséria, pelo sofrimento e pela submissão seria produto de um movimento dialético articulado pelo crítico, justamente para retratar uma sociedade cujo autoritarismo, na maior parte dos casos, passa de modo despercebido.

Nessa mesma linha de pensamento crítico, encontra-se Walter Benjamin. **A festa** satisfaria certas exigências impostas ao materialista histórico. Na concepção benjaminiana, a tarefa do historiador materialista seria o de não deixar a memória do passado trágico escapar, mas zelar pela sua conservação, de contribuir na reapropriação desse fragmento da história esquecido pela historiografia dominante³¹³. Logo, particularidades do romance em consideração que desnudam aspectos autoritários da experiência teriam como um dos objetivos não deixar a história dos oprimidos cair no esquecimento, justamente para que a classe redimida conheça as injustiças do sistema social e lute por soluções.

³¹¹ MARTINS, José de Souza. Clientelismo e corrupção no Brasil contemporâneo. In: _____. **O poder do atraso**. Ensaios de sociologia da história lenta. São Paulo: Hucitec, 1994. p. 30.

³¹² ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: _____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001. p. 25.

³¹³ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

O segundo episódio de **A festa** narra um envolvimento amoroso entre dois jovens de Belo Horizonte nos anos 1930. À época, juraram que se matariam quando deixassem de se amar. O conto, dividido em duas partes – *Marido e Mulher* –, relata aspectos dos destinos dos amantes: o casamento, a paixão dos primeiros anos, a cumplicidade e, por fim, a lenta e progressiva degradação dessa experiência. A mulher se conforma com tal desgaste, aceitando a situação, com certo senso prático que a motiva a manter um vínculo amoroso com um jovem e promissor aluno do próprio marido – o estudante Carlos Bicalho. O homem, em contrapartida, quer despertar na esposa a lembrança do pacto, fracassando, entretanto, nas inúmeras vezes que tentou assassiná-los. Dadas essas informações, percebe-se que se trata de uma acurada análise do casamento pequeno burguês; no entanto, as coisas não se resumem a isso.

A degradação da matéria vivida pelo casal está presa ao tempo, ou seja, no próprio processo histórico do país. Nos anos 30, quando se iniciava o relacionamento entre os jovens, brotavam expectativas otimistas sobre o futuro, algo oriundo da própria situação histórica do país. A situação também comportaria visões esperançosas sobre o futuro nacional; contudo, o processo de modernização não daria conta da maioria delas. Nesse sentido, o conto parece estabelecer uma espécie de homologia entre o destino do casamento e o da própria sociedade brasileira que, na época da Ditadura Militar, teria experimentado o desmoronamento de seus ideais, delineados nos anos 30.

O desfecho desse segundo episódio não é relatado. O leitor passará a ter maiores detalhes quando o assunto for retomado na terceira parte e esclarecido graças à empregada. Nesse caso particular, fica-se sabendo que – depois de o marido ter tentado envenená-los com um bolo oferecido em homenagem ao aniversário de casamento – eles são conduzidos ao hospital, onde se recuperam. Seja como for, esse segundo segmento intenta dar conta dos recalques daquelas possibilidades positivas que, um dia, se inscreveram como possíveis no horizonte, tanto da história pessoal como da nação. Assim, embora esse conto possa ser lido de forma autônoma, seu sentido é ampliado quando associado ao primeiro e ao último bloco da obra.

O terceiro conto do livro – *Andrea (garota dos anos 50)* – narra a trajetória de uma moça carioca, nascida na Tijuca, mas que viveu parte de sua adolescência em Vassouras, para, a seguir, estabelecer-se em Belo Horizonte, já na década de 50, onde viveria até o início dos anos 70. O que chama a atenção em tal episódio são os modos de relacionamentos que se estabelecem entre o personagem – proveniente de fora, no

caso, da capital – e a vida provinciana mineira. Andrea vai se envolvendo em tramas e em conflitos de modo que o texto vai desembocar numa espécie mais ou menos tradicional de análise de costumes. Aliás, o episódio parece experimentar um sutil deslocamento do foco de atenção, de forma que a matéria de interesse passa a ser constituída pelos referidos conflitos.

De qualquer modo, o que se pode depreender da leitura dessa passagem da obra diz respeito aos conflitos entre o local e o universal, o arcaico e o moderno, a província e a capital. Se Andrea, em princípio, é recebida na sociedade de Belo Horizonte como um símbolo de modernidade, aos poucos, a cidade a integra e a esmaga: “acreditou que era o centro das atenções, que a sociedade estava fascinada por ela, quando a verdade é que estava sendo explorada, estavam tirando dela o que não tinham mais: beleza e uma relativa inocência”³¹⁴. Assim, com o passar dos anos, Andrea vai se envolvendo, cada vez mais, em relações não saudáveis, de modo que, aos poucos, vai se degradando: “[c]ada bula de remédio que lia reforçava sua certeza de que era realmente infeliz”; além disso, “[m]antinha a ilusão de centro acreditando que sua infelicidade comovia a todos”³¹⁵. Por fim, acaba casando-se com um artista homossexual, Roberto Miranda, por quem é “massacrada (...) numa cena dolorosa e autodestrutiva de jogo da verdade”³¹⁶, no dia da invasão da cidade pelos nordestinos.

Assim, a cidade consubstancia sua tendência para não assimilar o diferente, o estranho, o que, conseqüentemente, reforça sua identidade arcaica, impermeável à mudança. Mais do que isso, o romance parece querer aludir ao significado político desse comportamento. A aversão pelo novo e a incapacidade de lidar com o outro são, de fato, fortemente avessas à prática da democracia. Nesse sentido, conforme interpretação proposta por Renato Franco, “a matéria do conto é o massacre do indivíduo pela autoridade que emana do coletivo, o qual sente suas ações como legítimas por manter um vínculo infantil com o poder ditatorial”³¹⁷. Ou nas palavras de Flávio Aguiar, referindo-se ao romance, mas também a esse episódio: ele “põe em cena a contradança de uma pequena burguesia sofisticada e provinciana, preocupada em

³¹⁴ ÂNGELO, Ivan. **A festa**. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 52.

³¹⁵ Idem. p. 56.

³¹⁶ Idem. p. 63.

³¹⁷ FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-70: A festa**. São Paulo: Unesp, 1998. p. 186.

saber quem-dorme-com-quem enquanto desempenhava papel de proa na tragédia do progresso nacional”³¹⁸.

O quarto conto – *Corrupção (triângulo nos anos 40)* – gravita em torno de uma família composta por pai, mãe e filho ao longo da década de 1940. Paralelamente, o episódio narra a formação do intelectual orgânico da burguesia provinciana e o processo de formação política dessa classe em torno da União Democrática Nacional (UDN), a qual teria papel decisivo no golpe militar de 1964. O fragmento, ainda, levanta questões de fundo histórico, como a participação do Brasil na guerra e a intervenção de Getúlio Vargas e de Luís Carlos Prestes na política nacional.

No episódio em questão, os conflitos familiares surgem em decorrência da mãe, Leonice, que começa a estranhar o comportamento do filho, Robertinho, ainda criança, para logo depois se opor a ele. Este, por sua vez, se apegava cada vez mais ao pai, Cleber. Nesse emaranhado psicologicamente complexo, o marido buscava preencher satisfatoriamente seu papel de pai, esforçando-se para ser protetor e compreensivo com a criança. Essas situações acabam afastando o marido e o menino de Leonice, fato que a conduz a lamentações: “se tudo mudasse de repente e ele voltasse a precisar de mim, Isso é que é triste”³¹⁹. Tudo isso concorre para a ruína do casamento, algo que impeliria a criança a tentar se adequar ao papel da mãe, formação esta que a conduziria ao homossexualismo. O tema, aqui, é o fracasso do casamento, a degradação da família burguesa, o que comprova sua decisiva importância para o período.

O quinto conto – *O refúgio (insegurança, 1970)* – narra o retorno de Jorge Fagundes – “advogado de rápida carreira”, “bem relacionado na sociedade e tolerado entre os intelectuais”³²⁰ – ao lar, após a jornada de trabalho. Tal episódio utiliza diferentes procedimentos literários: narrado em terceira pessoa, por narrador onisciente oriundo do século XIX, freqüentemente desloca a narração para o próprio personagem, recorrendo, assim, ao monólogo interior. Além disso, faz uso de uma linguagem ágil, de cortes rápidos, quase cinematográficos.

A matéria principal desse episódio consiste na permanente contradição experimentada pelo personagem entre a vida pública e a vida privada. No meio social,

³¹⁸ AGUIAR, Flávio. **A palavra no purgatório**: literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo, 1997. p. 182.

³¹⁹ ÂNGELO, Ivan. **A festa**. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 74.

³²⁰ Idem. p. 79.

comporta-se impecavelmente; no entanto, parece não se adequar perfeitamente ao papel social que deseja desempenhar, por isso vê a vida pública como uma ameaça, o que o leva a adotar um comportamento que pode ser designado como um tipo de máscara, ou seja, uma identidade forjada, artificial. Nesse sentido, em seu apartamento, deixa transparecer sua identidade real: é descuidado, espalha pela casa as roupas, os utensílios, que serão recolhidos pela empregada, a quem ele explora, inclusive sexualmente.

Jorge Fagundes é rico, solteiro, “forte candidato ao título de um dos dez rapazes mais elegantes de Belo Horizonte em 1970”³²¹, mas é também egoísta, com um comportamento político tipicamente de direita: é leitor de *O Globo* e, ao ler o jornal, afirma, a propósito da atitude repressiva do governo, “ferro nesses comunistas”³²². Ademais, é tênue o fio que separa o personagem da ação ditatorial ou policial. Por telefone, ele nega seus préstimos profissionais a um funcionário da Secretaria do Trabalho e Bem Estar Social que havia sido preso, na tarde do dia 30, por tentar ajudar os nordestinos retidos na Estação: “Ah, esses comunistas. – Fazem a bagunça deles e depois vêm encher o saco. Que se fodam”³²³.

Esse conto chama a atenção para a vulnerabilidade das pessoas às ideologias autoritárias, assunto amplamente estudado por Theodor Adorno. Para o autor, a personalidade estaria assentada num conjunto de idéias e valores que se articulam a fatores sociais e a representações ideológicas. Não que categorias psicanalíticas sejam desconsideradas, acontece que, agora, elas são apropriadas por uma análise materialista da sociedade. Assim, ao analisar a ideologia, o teórico observa que ela estaria associada, num dos seus níveis, ao conceito de debilidade do ego. A fraqueza da instância relacionadora com a realidade externa da personalidade social no mundo burguês é um dado fundamental, porque a ideologia, além de ser um processo formador de consciência e não apenas instalado nela, opera ao nível inconsciente. Com isso, a fraqueza do ego, somada ao investimento que o próprio processo ideológico exige dos que nele estão envolvidos, constitui a base subjetiva para a reprodução das condições sociais vigentes³²⁴. No caso de Jorge Fagundes, a sua instabilidade comportamental

³²¹ Idem. *Ibidem*.

³²² Idem. p. 82.

³²³ Idem. p. 91.

³²⁴ ADORNO, Theodor. **The Authoritarian Personality**. New York: Harper, 1950.

aliada ao impacto do processo histórico em sua subjetividade definiria a sua personalidade autoritária.

O sexto conto do livro – *Luta de classes (vidinha, 1970)* – narra a rotina de dois cidadãos, Ataíde e Fernando, na tarde do dia 30, quando, casualmente, se encontram próximo à Estação Ferroviária de Belo Horizonte. Fernando, aborrecido, resmunga contra um mulato que, involuntariamente, esbarra em seu copo, motivo suficiente para ele reagir: “Ataíde não teve dúvidas e meteu o braço”³²⁵. O episódio, que traz consigo certas experiências da prosa modernista tais como o corte cinematográfico e a construção ágil da frase, não se resume a isso.

O narrador, onisciente, arrola uma série de ações dos protagonistas. Assim, fica-se sabendo, por exemplo, que Ataíde sai de casa às sete horas da manhã, se despede da esposa com um beijo, ganha três salários mínimos, não tem filhos, gosta de um “sambinha”, procura “sua ótima Cremilda quatro, cinco vezes por semana”³²⁶, é pintor de paredes e se considera um artista, tenta agradar a sua mulher com surpresas e presentes. Fernando, em contrapartida, sai de casa às onze e meia, geralmente chateado, nem sempre beija sua esposa nas despedidas, dorme até as dez horas, costuma pedir à mulher para que fale menos, tem dois filhos, procura sua esposa uma vez por semana, tem automóvel e joga futebol aos domingos.

Como se vê, são sujeitos provenientes de diferentes classes sociais: Ataíde pertence às camadas populares; Fernando, à pequena burguesia. Nesse contraste, entretanto, o narrador parece tomar partido pelo primeiro, valorizando-o em muitos de seus aspectos. O episódio, considerando-se tais particularidades, pretende expressar um conflito social ou diversos tipos de manifestações das lutas de classe. Tal intenção arrasta o narrador para os lugares-comuns da política populista no Brasil, geralmente satisfeita.

O último dos sete contos autônomos – *Preocupações (angústia, 1968)* – está dividido em duas partes. A primeira é o monólogo interior “de uma senhora mãe de um rapaz”³²⁷ – Carlos Bicalho. Aqui, é possível acompanhar as aflições de uma mulher em decorrência do envolvimento de seu filho nas atribulações políticas verificadas no final dos anos 60 e início da década de 70. Suas preocupações também são por conta das

³²⁵ ÂNGELO, Ivan. *A festa*. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 96.

³²⁶ Idem. p. 95.

³²⁷ Idem. p. 99.

intenções dos jovens e do movimento estudantil, sobre a violência ou qualquer outro tipo de ameaça, sobre a moda, o amor livre ou a minissaia. É como se ela quisesse controlar todas as adversidades históricas ou mesmo as manifestações sociais e políticas de qualquer classe ou grupo. Ela parece manifestar, desse modo, uma personalidade autoritária adequada à requerida como base social da Ditadura Militar:

Aonde vai levar toda essa confusão? Aonde é que isso vai parar? O que eles querem? É preciso alguém compreender a aflição das mães e parar com isso, parar de uma vez. Fazer nossos filhos voltarem para as namoradas, para as mães, e aí a gente volta a ter certeza das coisas, certeza de que eles estão quentinhos, alimentados, e livrai-os senhor Deus de todo mal amém³²⁸.

A segunda parte do conto também consiste num monólogo interior e pertence a “um delegado de polícia social”³²⁹, leitor assíduo de Maquiavel, preocupado com o que ele identifica como a nova ameaça: manifestações de misticismo tanto por parte de setores burgueses como do povo – “[j]á há quem acredite mais nos horóscopos do que nos médicos e nos corretores”³³⁰. Trata-se, como se observa, de reflexões de um intelectual de direita, defensor do pensamento científico, do planejamento e, sobretudo, da formação de uma elite de técnicos que deveriam garantir o desenvolvimento dirigido do país. Seu tipo de pensamento o leva a descrever que a sociedade é capaz de se dirigir, o que propiciaria a sustentação para a aceitação de uma política autoritária e ditatorial.

O conto, portanto, parece atar suas duas partes aparentemente díspares. Por um lado, há pessoas acreditando em valores antigos como família, tradição e propriedade; por outro, há intelectuais que aderem à ditadura como forma de controle e organização do estado, justificando racionalmente a maneira como concebem a conjuntura política que planejam. Foi justamente tal compatibilidade de pensamento – imposição e aceitação – que culminou na instalação da Ditadura Militar em meados dos anos 1970.

Esses sete contos que precedem a primeira parte do romance intitulada *Antes da festa* tematizam tanto o itinerário do amor adolescente e esperançoso dos anos 30 até a sua degradação nos meados de 1964, época na qual o país começa a deixar para trás

³²⁸ Idem. p. 104.

³²⁹ Idem. p. 105.

³³⁰ Idem. p. 104.

aquelas ilusões originais para descambar num sentimento de perda de inocência que compreende tanto a formação do dirigente político burguês, a repressão dos movimentos populares quanto problemas existenciais, sexuais e psicológicos.

Antes da festa retomará o primeiro episódio do livro, *Documentário*, concentrando-se na ação do repórter do *Correio de Minas Gerais*, Samuel Fereszin, dando vazão a uma complexa rede de relações entre os diferentes personagens dos sete contos iniciais. Na noite de 30 de março, o jornalista é enviado pelo editor à Estação Ferroviária para elaborar uma reportagem sobre os fatos lá verificados a respeito dos nordestinos. Após entrevistar algumas testemunhas e comunicar-se com autoridades e familiares das pessoas envolvidas – como a esposa de Carlos Bicalho ou o advogado Jorge Fernandes –, ele se sensibiliza pela situação dos retirantes, questionando, inclusive, a posição ideológica do jornal, que apenas “vai fazer o que o jornal faz: publicar a matéria”³³¹.

Desiludido, Samuel abandona o trabalho para organizar um movimento de solidariedade aos flagelados. Desprovido de meios para lutar ou de canais institucionais que lhe permitissem reivindicar soluções dignas para os nordestinos, ele opta por agir violentamente: compra dois galões de gasolina e ateia fogo nos vagões, dando início à revolta. Em parceria com Marcionílio, lidera um grupo armado com foices, porretes e facões, até o momento de sua morte, provocada por tiros disparados pelas forças repressivas, e a prisão do ex-cangaceiro. A conduta do repórter, nesse particular, pode ser comparada à dos jovens brasileiros na época que, movidos por problemas semelhantes e pelo desejo de ação, aderiram à luta armada.

Tais ações podem ser entendidas como a manifestação de uma aliança político-revolucionária entre o povo e os intelectuais, de qualquer modo, fracassada. Aliás, muitos intelectuais estavam, no momento da revolta, reunidos no Bar e Restaurante Lua Nova, onde discutiam o que fazer ou o que esperar da atividade cultural e da vida literária. Mais tarde, quando a notícia da revolta se espalha pela cidade, eles se deslocam até a Estação, mas pelo desejo de conhecerem o cangaceiro que se dizia ser companheiro de Lampião. Tal caracterização do comportamento dos intelectuais (personagens do romance) expressa uma feroz crítica ao conformismo político desse

³³¹ Idem. p. 144.

grupo. A propósito, anotações acerca da situação do escritor e da crise do romance estão relacionadas a discussões a respeito da literatura.

Depois da festa é o último episódio do romance. Conforme o próprio autor, trata-se de um “[índice remissivo dos personagens (...), com informações sobre o destino dos que estavam vivos durante os acontecimentos da noite de 30 de março”³³². Ele é composto de pequenas notas que podem ser lidas como contos relâmpagos, autônomos, embora relatem os desfechos de episódios anteriores. Essas notas revelam um traço curioso: são compostas de tal forma que se assemelham a relatórios policiais, pondo à mostra, em muitos casos, testemunhas da barbárie da conjuntura histórica da época, como no seguinte caso:

Filinto Müller

Página 83.

(...)

Durante dez anos ele [capitão Müller] foi o cêrbero do inferno de Getúlio. Ele viu, nas prisões, os homens sem testículos e as mulheres rasgadas. Viu o terror na cara dos homens que eram apanhados em suas casas para interrogatório, o terror dos comunistas, dos integralistas, dos liberais e dos que simplesmente não concordavam. Ele viu verdades históricas serem inoculadas em corrente de 110 volts. Que cena teria na memória ao lembrar-se, entrevistado pela revista *Veja*, em 72?: “Foram 10 anos de trabalho intenso e de dedicação ilimitada”³³³.

Como se verifica, o romance relata, nessa parte final, a violência repressiva empregada pela ditadura, nas prisões, nas casas ou nas ruas, contra todos aqueles que, direta ou indiretamente, eram suspeitos de atividades consideradas subversivas. Essa violência é interminável: nos últimos parágrafos da obra, fica-se sabendo que, um ano após os acontecimentos de 30 de março de 1970, Roberto Miranda promove mais uma festa de aniversário, no entanto,

[u]m grupo de trinta rapazes armados com longos cacetes de madeira invadiu a festa de aniversário de Roberto em 1971. A porta foi aberta com estrondo de pontapé e os rapazes, de cabelos muito curtos, civis, entraram correndo, atropelando, batendo, gritando. Excitados pelo pânico que criaram, rasgaram a roupa de várias mulheres, gritando puta, sua putona; invadiram os dois banheiros da casa e num deles

³³² Idem. p. 149.

³³³ Idem. p. 173-174.

deixaram desmaiada uma mulher. Quebraram o aparelho de som, televisão, discos, copos, espelhos, esculturas, quadros, antigüidades, móveis, privadas, bidês, vidros de perfume, garrafas de bebida, bibelôs, pratos, cabeças, rasgaram livros, vestidos, cortinas. Quem tentava fugir era espancado na porta por um grupo que formava uma parede. Roberto apanhava, sangrando, e ouvia: “Está pensando que pode debochar da gente e ficar por isso mesmo, veado?”. Veado, comunista e puta eram seus gritos de guerra e excitação. Soou um apito e todos juntos largaram suas vítimas e desapareceram pela porta, compactos, poderosos.

Foi a última festa³³⁴.

A festa, portanto, é resultado de uma construção progressiva de acontecimentos que cobrem diferentes épocas. Embora o livro narre episódios a começar pelos anos 30, há eventos que remetem para o século XIX, como é o caso das citações de diários, depoimentos ou jornais publicados em 1859, 1870, 1877 e 1897, que compõem o *Flash-back* do primeiro conto. Nesse sentido, o romance, embora consista numa crítica aos anos de chumbo, não dispensa considerações de outras épocas. *Documentário*, por exemplo, ata o passado ao presente da realidade nacional, e sua crítica se situa naquela linha de reflexão elaborada por Raymundo Faoro, segundo o qual as crises, as perturbações e os conflitos pelos quais o Brasil tem passado são oriundos de formas de administração próprias de governos burocráticos as quais remontam à era colonial³³⁵. Não somente esse aspecto é recorrente na obra. Temas como a degradação da família burguesa, a incapacidade de aceitação do diferente, os conflitos do sujeito (sua contradição entre a vida pública e a vida privada), a formação da personalidade autoritária, a tendência de as pessoas ficarem presas a valores arcaicos, a importância do papel do artista, tudo isso formaria quadros que permitem uma visão mais abrangente do Brasil, o que estimularia a desmontagem das visões ideológicas autoritárias.

3.3.2 Dialogismo e polifonia em A festa

Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram.

³³⁴ Idem. p. 219-220.

³³⁵ Cf. FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**: formação do patronato público brasileiro. 13. ed. São Paulo: Globo, 1998. V. I.

(Angústia, Graciliano Ramos)

Uma das características que confere maior vigor temático ao romance de Ivan Ângelo é a predominância do discurso dialógico. Isso significa que a obra não se define por um discurso uno e monológico nem por um único ponto de vista acerca do mundo. Em **A festa**, é a multiplicidade de vozes e a confluência de diferentes visões do mundo que facultam leituras diversas da narrativa e, por tabela, da realidade sócio-histórica. Aliás, é justamente essa construção dialógica e polifônica que gera uma perspectiva crítico-social de elaboração do texto em consideração. O empreendimento de Mikhail Bakhtin é útil na consecução da análise dessa proposta.

Na concepção bakhtiniana, a cosmovisão dialógica configura-se através da intercalação de linguagens e vozes no discurso, sendo possível também entre enunciações integrais ou em qualquer parte significante do significado, inclusive em uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como impessoal da língua, mas como signo da posição interpretativa de um outro. Conforme o autor, a incorporação da voz do outro pode constituir o discurso polifônico que se caracteriza pela multiplicidade de vozes e de mundos e pela ruptura da unidade monológica. Para o teórico, o romance polifônico é inteiramente dialógico, uma vez que existem relações dialógicas em todos os elementos de sua estrutura³³⁶.

Tais considerações desenvolvidas pelo teórico russo acerca do dialogismo da linguagem literária contribuem na elucidação de questões atinentes à natureza do romance, suas especificidades e traços que garantem a sua originalidade. Assim, partindo da concepção de dialogismo, o autor discorre sobre pontos-chave que interferem na elaboração dialógica da linguagem, incluindo-se a natureza ideológica da palavra e as formas de transmissão da palavra de outrem, as quais garantem no discurso a bivocalidade e a multiplicidade de linguagens e perspectivas. De acordo com Bakhtin, estes seriam os conceitos que confeririam particularidades próprias ao gênero romanesco.

³³⁶ Nesse ponto, convém ressaltar que nem mesmo o discurso bivocalizado garante a polifonia. Esta surge quando se manifesta uma total ausência de um ponto de vista autoral dominante. Nesse particular, aconteceria um debate de idéias em uma arena de confrontos dinâmicos sem se dirigir a uma conclusão.

A propósito, o romance foi, por muito tempo, pensado apenas como objeto de análises abstratamente ideológicas ou submetido a apreciações de publicistas. O discurso prosaico era entendido como um discurso poético no sentido estrito e a ele eram aplicadas indiscriminadamente as categorias tradicionais (baseada nos estudos dos tropos) ou o seu julgamento limitava-se às categoriais isoladas que caracterizavam a língua tais como a expressividade, a clareza e a imagética. Enfim, a estilística ignorava a vida social do discurso e ocupava-se não com a palavra viva, mas com o seu corte histológico, com a palavra lingüística e abstrata a serviço da mestria do artista.

A perspectiva analítica proposta por Bakhtin, no que diz respeito ao estudo do romance, mostra-se inovadora. Ele deixa para trás tal metodologia e procura desenvolver apontamentos sobre o gênero considerando sua natureza social. Para o teórico, recursos formais e contedúísticos não surgiriam isoladamente: “[a] forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social – social em todas as esferas da sua existência e em todas os seus momentos – desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos”³³⁷. Portanto, o seu ponto de vista consiste em eliminar a ruptura entre o formalismo e o ideologismo abstratos no estudo do discurso literário.

Tais pressupostos asseguram algumas especificidades do romance que são formuladas por Bakhtin. Dentre esses pontos, o autor destaca a diversidade social de linguagens organizadas artisticamente que se fazem presentes no gênero. Conforme ele explica, a estratificação interna de uma língua em cada momento dado de sua existência histórica – através de dialetos sociais, jargões profissionais, linguagens e gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades – constitui premissa indispensável do gênero romanesco. Os diferentes discursos intercalados introduzem o plurilingüismo no romance, admitindo uma variedade de vozes sociais, sempre dialogizadas em maior ou menor grau³³⁸. Tudo isso assinalaria um sentido ideológico específico para a matéria, por conseguinte marcado por um índice de valor social³³⁹.

Associadas à concepção de língua, algumas noções que mais diretamente interessam para o estudo de obras literárias, como **A festa**, segundo uma abordagem pós-saussureana, são as de construção híbrida, plurilingüismo e discurso de outrem.

³³⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni *et al.* 3. ed. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1993. p. 71.

³³⁸ *Idem.* p. 74-75.

³³⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1981a.

Além de esclarecerem o modo como o diálogo é construído internamente na estrutura dos textos literários de maneira a dar a estes uma significação específica, tais conceitos desenvolvidos por Bakhtin mostram que “[a] pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance” de forma a definir “a particularidade específica do gênero romanesco”³⁴⁰. Os referidos conceitos servem de base para a análise do livro de Ivan Ângelo na medida em que viabilizam uma leitura acerca da construção estética da obra bem como de sua perspectiva crítico-social.

O dialogismo, ou seja, a presença de um discurso dentro de outro discurso, aparece já no primeiro episódio de **A festa**. Esse primeiro conto do livro apresenta-se entrecortado por discursos extraídos de outras fontes. Assim, trechos de jornais, de revistas, de obras literárias e mesmo de letras de música assinalam uma perspectiva renovadora para o romance em apreciação. Com isso, se o fragmento que inicia o texto de Ivan Ângelo não se constitui, do ponto de vista estilístico, num monólogo, é porque, talvez, sua intenção seja estimular um debate, uma reflexão, em que elementos oriundos de diferentes realidades sócio-históricas assinalem uma percepção específica acerca do mundo. *Documentário (sertão e cidade, 1970)* trata da marginalização dos nordestinos em virtude dos problemas sociais a que estão submetidos, e, para dar um tom mais crítico ao texto, o narrador optou por valer-se de outros discursos:

“A constituição de nossa propriedade territorial, enfeudando vastas fazendas nas mãos dos privilegiados da fortuna, só por exceção permite ao pobre a posse e domínio de alguns palmos de terra. Em regra ele é um rendeiro, agregado, camarada ou que quer que seja; e então sua sorte é quase a do antigo servo da gleba”.

(*Domingos Velho Cavalcanti de Albuquerque, presidente de Pernambuco na década de 1870, cit. por Paulo Cavalcanti em Eça de Queirós, agitador no Brasil.*)

(...)

“Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Entonce eu disse, adeus Rosinha,
Guarda contigo meu coração.

Hoje longe muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim vortá pro meu sertão.

Quando o verde dos teus óio

³⁴⁰ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni et al. 3. ed. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1993. p. 305-306.

Se espaiá na prantação
 Eu te asseguro, num chore não, viu?
 Quando eu voltarei, viu, meu coração.”
 (Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, *baião* Asa Branca, 1952.)
 (...)

“Dos 3 mil populares que invadiram e saquearam o mercado de Arapiraca, dois terços eram realmente flagelados e famintos. Os outros se prevaleceram da situação de motim que se criou, guiados por agitadores e subversivos que pretendiam aproveitar a fase difícil decorrente da seca e promover agitações e atos de revolta.”

(*Jornal O Palmeirense, de Palmeira dos Índios, Alagoas, em 15 de março de 1958.*)³⁴¹

No excerto transcrito, três fragmentos foram selecionados. Pelas indicações situadas após cada passagem, o primeiro aparece no livro **Eça de Queirós, agitador no Brasil** e é de autoria de Domingos Velho Cavalcanti de Albuquerque. Este, valendo-se de uma linguagem culta, critica a conjuntura social brasileira, acusando os donos de grandes propriedades territoriais de abuso de poder. O segundo consiste numa letra de música e pertence a Luís Gonzaga e a Humberto Teixeira. Utilizando versos, os autores abandonam o padrão formal e aderem a uma linguagem mais próxima do popular. Eles fazem uma crítica indireta ao sistema. Vocábulos que remetem à tristeza, à solidão e à despedida do sertanejo de sua terra e de sua amada apontam para a dor do sujeito, sentimentos esses cujas motivações básicas residem no descaso para com a população. O terceiro é uma notícia editada no jornal *O Palmeirense*, em 1958. Assim como os outros dois, esse trecho enfatiza a seca e a falta de solução dada ao problema, o que vem a ser determinante para a eclosão de certos incidentes sociais. Como se observa, são três gêneros – livro, música e jornal – que se entrecruzam e facultam uma determinada visão do mundo.

Nesse sentido, as construções dialógicas baseadas na intercalação de gêneros estão presentes no texto não apenas como artifício estético, mas principalmente como índice de reforço de entonação crítica desenvolvida no romance. Com isso, aqueles três fragmentos que aparecem no interior da obra em consideração, bem como outros aí evidentes, são variações sobre um mesmo assunto e devem ser pensados com a sua ligação com o social. Assim, a primeira e a última passagem são impressões e descrições de observadores, a segunda é narrada do ponto de vista de uma vítima direta do sistema, o que justifica o emprego de uma linguagem mais distante do padrão

³⁴¹ ÂNGELO, Ivan. **A festa**. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 17 e 22.

culto. A rigor, o uso de tal nível de linguagem não é casual, é reflexo da realidade, constituindo um fenômeno ideológico, sendo a palavra “capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais”³⁴².

A exemplo das palavras, tal como chama a atenção Bakhtin, o romance também apresenta essa característica de mudança, alteração, de acordo com a realidade externa. Segundo o autor russo, o romance é o gênero que reage de maneira mais sensível ao menor deslocamento e flutuação de atmosfera social; portanto, a intercalação de gêneros, conforme fora observado, visa a acentuar a perspectiva crítica que a obra elege adotar. Com isso, embora cada gênero tenha suas especificidades, ele não deve ser estudado fora de sua posição social. Do ponto de vista do teórico, “[e]studar o discurso em si mesmo, ignorar a sua orientação externa é algo tão absurdo como estudar o sofrimento psíquico fora da realidade a que está dirigido e pela qual ele é determinado”³⁴³.

Ao referir-se à pessoa que fala no romance, julgada por Bakhtin como o principal objeto do discurso romanesco e responsável pela originalidade do gênero, o teórico salienta que, por se constituir em um sujeito essencialmente social, historicamente concreto e definido, o seu discurso é uma linguagem social e não um dialeto individual. Como ele chama a atenção, o caráter individual, os destinos individuais e o discurso individual, por si próprios, são indiferentes ao romance. Assim, complementa o autor, as particularidades da palavra dos personagens sempre pretendem uma certa significação e uma certa difusão social. Por isso, conclui, “o discurso de um personagem também pode tornar-se fator de estratificação da linguagem, uma introdução ao plurilingüismo”³⁴⁴.

Com isso, não existiria uma fala neutra, no sentido de ser uma criação lingüística original, indiferente ao processo ideológico, pois, como ressalva Bakhtin, em todos os domínios da vida e da criação ideológica, a fala humana contém em abundância palavras de outrem, transmitidas com todos os graus variáveis de precisão e imparcialidade. Com base nesses pressupostos, o autor desenvolve a idéia de que o indivíduo que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo e suas palavras são sempre um ideograma. Tais particularidades prestam-se para uma avaliação do

³⁴² BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1981a. p. 41.

³⁴³ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni *et al.* 3. ed. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1993. p. 99. (Grifos no original)

³⁴⁴ Idem. p. 135.

romance de Ivan Ângelo, especialmente se se considerar o episódio *Preocupações (angústias 1968)*.

Como se verificou antes, o aludido conto narra as aflições da mãe de um rapaz, Carlos Bicalho, pelo envolvimento do filho nas adversidades políticas do final dos anos 60. Em comunhão com isso, tem-se a sua manifestação contra o movimento estudantil, a moda, o amor livre e a saia curta das moças. Não é por acaso, então, que ela se mobiliza em favor de valores como a família, a tradição ou a propriedade, compactuando com as premissas ditatoriais. O episódio inicia-se nos seguintes termos:

não o deixeis cair em tentação e livrai-o do mal amém.

Todo dia: vou pro DCE. Todo dia: não venho jantar, tem reunião no DCE. Tem reunião no DA. O que será esse DA, meu Deus, esqueci de perguntar ao Carlinhos. Alguma coisa eles estão aprontando, com essas moças de minissaia.

Mãe não tem férias.

Aí, meus Deus, não o deixeis cair em tentação, mexer com mulheres da rua nem com a filha de seu Nonato. É melhor ele casar com essa moça da escola, pernas tão de fora, tão boazinha, parece que não tem mãe para olhar, tão tarde na rua, melhor com ela.

Desde Ponte Nova seu Nonato avisou: não quero seu filho andando com Cristina. Deus um dia há de castigar seu Nonato e eu vou dizer: mande sua filha parar de procurar meu filho, aquela sem-vergonha. Eu sabia que Carlinhos chorava de noite no quarto e não podia dizer que sabia, eles ficam com raiva é da gente. Deus há de castigar seu Nonato³⁴⁵.

O excerto transcrito enfatiza marcas do discurso religioso cristão na fala da narradora. Este é um primeiro índice de que a sua linguagem está permeada por um discurso que não é neutro, mas carregado ideologicamente e, portanto, toma parte de seu significado do contexto de enunciação. A escolha lexical feita pela mãe de Carlos Bicalho nessa passagem atesta a sua adesão a um modelo de pensamento que é compatível a uma ordem autoritária de conduta social. Ao pronunciar expressões como *não o deixeis cair em tentação, livrai-o do mal amém, Ai, meu Deus e Deus um dia há de castigar seu Nonato*, a narradora, ao mesmo tempo em que desaprova certas atitudes e comportamentos, busca fundamentar certos pensamentos que julga como os mais corretos e aceitos. Nesse sentido, o fato de ela não se solidarizar com o envolvimento do filho em movimentos estudantis ou de não aceitar que as meninas

³⁴⁵ ÂNGELO, Ivan. *A festa*. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 101.

usem minissaias se traduz, por outro lado, na aceitação pacífica daquilo que a elite propagava como ideal.

Como se observa nesse monólogo, há um discurso atuando dentro de outro discurso, por isso mesmo, pode-se dizer que existe dialogismo na linguagem literária. Tal incorporação de um discurso de outrem na fala do personagem permite que se estabeleça um maior reconhecimento seu, possibilitando, inclusive, que se julgue a sua visão do mundo. Dependendo da maneira como a voz do outro é introduzida, tem-se um sentido do texto dialógico, o qual pode variar e sugerir diferentes possibilidades de interpretação. Nesse particular, a mãe de Carlos Bicalho aderiu a toda uma ordem de idéias que vai na mesma direção dos ideais da classe dirigente que apoiava a Ditadura Militar. Assim, ao ser contra os movimentos estudantis, ao ser contra as mulheres de minissaias, ao ser contra os hippies que fumam maconha, dentre outras coisas, ela é contra uma ideologia que é contrária às regras de conduta social imposta pelo grupo governante, logo a sua consciência é massificada e manipulada por um pensamento autoritário imposto como tal.

O dialogismo, nessa linha de reflexão, leva a pensar na existência de uma ideologia que se expressa na linguagem. Segundo Theodor Adorno, a linguagem modula o pensamento e se vale de mecanismos para tornar a idéia que pretende veicular autêntica. Conforme o autor, as pessoas têm um tipo de inconsciente reificado que as leva a aderir a um tipo de conduta social pré-fabricado. Soma-se a isso o fato de, no mundo contemporâneo, universalmente mediatizado, toda experiência ser culturalmente pré-formada. Sendo assim, a palavra seria concebida como jargão que teria como propósito organizar um sistema de idéias que tem subjacente um mundo desorganizado e desintegrado. Logo, explica o teórico, quem domina o jargão possui um pensamento pré-figurado, o que exclui a necessidade de reflexão. Portanto, o jargão tem como objetivo a manipulação da realidade, simplificando o pensamento e conformando a sociedade. Durante o nazismo, o ato de matar foi transformado em um grande evento que, pela sua banalização (através do jargão), se tornou algo corriqueiro, logo convertido em um acontecimento ou um procedimento de exclusão justificável por si só³⁴⁶.

³⁴⁶ ADORNO, Theodor. **La ideología como lenguaje**: la jerga de la autenticidad. Trad. Justo Pérez Corral. Madrid: Taurus, 1987.

No episódio analisado de **A festa**, a voz narrativa repete convenções já determinadas. O personagem demonstra certa repulsa pelo diferente, fator este que poderia gerar uma reação negativa frente ao sistema. Ele não compartilha com o que é contrário ao pensamento autoritário, o que justificaria a sua falta de reflexão frente às circunstâncias sócio-políticas. O seu pensamento está perpassado por aquilo que Adorno denominou como jargão, ou seja, a sua lógica de raciocínio é manipulada por uma linguagem calcada numa ideologia autoritária.

Outra particularidade que define o romance de Ivan Ângelo é a polifonia. O termo foi criado por Bakhtin com base nas inovações percebidas na construção narrativa das obras de Dostoiévski. A peculiaridade fundamental dos textos polifônicos é a multiplicidade de vozes e consciências independentes, que não se misturam. Conforme o autor, é precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes, ou seja, consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade, e seus mundos que combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade³⁴⁷. Assim, a atividade dialógica, como demonstrada, é outro fator importante para o polifonismo, já que ela é correlata à multiplicidade de vozes e consciências independentes do texto polifônico.

Numa narrativa polifônica, a inovação se instaura a partir do domínio de uma comunicação dialógica especial com as consciências dos personagens, agora bem mais valorizados pelo caráter democrático, fruto da polifonia e do próprio dialogismo. Isso é exigido a partir do momento em que se concebe uma obra como polifônica, pois o autor deve ampliar sua consciência, aprofundá-la para que consiga abranger as outras consciências e valores, mas nunca renunciando a si mesma, à sua própria consciência, tampouco se igualando ou superando a consciência dos personagens. Nesses termos, portanto, a polifonia faz com que a narrativa se volte para a coletividade, ou seja, não é apenas a voz de um indivíduo em monólogo, são várias vozes, a voz da coletividade, várias consciências que se impõem à medida que lhes é oportunizado o direito de expor suas idéias dentro de um processo narrativo.

Assim, em **A festa**, várias são as vozes narrativas que facultam uma observação e uma avaliação das circunstâncias sócio-políticas da época. Essa pluralidade de pontos de vista é importante porque denuncia as mais diferentes facetas do período ditatorial e

³⁴⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1981b. p. 4.

do processo de constituição da sociedade brasileira. Com isso, a confluência de diferentes vozes e de distintas formas de organização do texto literário vislumbra a influência das forças sociais na elaboração do discurso, fator este que impede a construção de um discurso monológico e possibilita um debate inconcluso. No romance em questão, embora os sete primeiros episódios lidem com vozes narrativas distintas, é nos segmentos intitulados *Antes da festa* e *Depois da festa* que se têm, propriamente, as misturas de tais vozes, que, em inúmeros casos, denunciam o horror e a barbárie na estrutura social.

Em uma dessas passagens, há um grupo de escritores que, no Bar e Restaurante Lua Nova, discute a forma de fazer literatura. As transformações do país forçam os artistas a buscarem opções capazes de lidar com um material heterogêneo e inusitado, proveniente dos múltiplos aspectos da vida moderna:

Bar e Restaurante Lua Nova

19h45m

– É sério, olha aqui: com um tema desses eu posso fazer um corte crítico em trinta anos de vida brasileira.

– Corte crítico é muito bom, hem?

– Olha aqui: um cara acorda trinta anos depois, quer dizer, passou trinta anos com amnésia, vivendo como se fosse outra pessoa. Quando ele acorda, volta a ser o que era trinta anos atrás. E o romance é toda essa surpresa dele com os acontecimentos, está me entendendo? É um negócio meio simbólico. Esse homem representa todo o homem brasileiro. Amnésia é a alienação, porra. Eu já tenho na cabeça até os capítulos. Os Mortos. O cara se espanta quando dizem que Getúlio morreu. Góis Monteiro, Osvaldo Aranha, Heleno de Freitas, José Lins do Rego. Bom, aí eu analiso, dou um sentido a essas mortes dentro do romance. Outro capítulo. A Gíria. O cara quase não entende o que se fala hoje, de vez em quando tira uma dessas: sossega leão, vou navegando, firme, firme como o Pão de Açúcar, o que é que há com o seu peru, umas coisas assim. Depois tem as novas invenções – a televisão, já imaginou o espanto do cara com a televisão? – o progresso tecnológico, os novos escritores, os golpes militares. É um negócio bem de pé no chão, entende? Acho que dá um negócio do rabo, assim na linha do Huxley³⁴⁸.

No fragmento em apreciação, um dos escritores comenta a respeito da possibilidade da realização de uma obra cujo tema trabalha com questões relativas à alienação social justamente num momento em que o Brasil passa por uma experiência limite associada ao impacto da Ditadura Militar. Ainda segundo essa voz narrativa, o

³⁴⁸ ÂNGELO, Ivan. **A festa**. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 118-119.

protagonista de seu livro seria um indivíduo horrorizado com as mudanças sociais que se processaram no intervalo de trinta anos de história. Nesse sentido, os choques vivenciados pelo sujeito corresponderiam a momentos de transformação do país como, por exemplo, o progresso tecnológico, os novos escritores e a intromissão dos militares na vida brasileira. Como se vê, trata-se da voz de um personagem de **A festa** que, através de um veículo particular, tenta expor seu ponto de vista acerca do Brasil de uma época.

Essa perspectiva crítica não fica só por conta do aludido personagem-escritor. O romance de Ivan Ângelo é polifônico, cedendo espaço para uma literatura social, voltada para a coletividade, com seus problemas, angústias e frustrações. Assim, os personagens, embora diferentes uns dos outros, são situados em um mesmo nível, suas histórias encontram-se em um mesmo plano, pois relatam, ainda que de forma distinta, um problema comum a todos. Em **A festa**, um problema importante diz respeito à ação da polícia na repressão:

**Rua Grão Mogol, 174, apartamento 11
20h52m**

Samuel ouve a mulher grávida:

– Reviraram a casa toda, procurando não sei o quê. Nem jantar ele veio, aposto que está com fome até agora. Eu não posso sair daqui porque tenho essa menina para olhar – ela está doentinha hoje, não sei o que é – e também não posso andar muito com essa barriga, está para nascer de uma hora para outra. Não sei o que Carlos tem de se meter nessas confusões. É como eu estou dizendo: ele nunca fez nada, mas é muito esquentado, sabe? Mania de discutir, de tomar as dores dos outros.

– Como é que a senhora soube da prisão?

– Pois não estou falando que veio polícia aqui e revirou a casa toda? Essa gente não explica nada direito, diz que ele está incomunicável. Foi alguma coisa lá na Estação, história de uns retirantes que chegaram aí e deu uma confusão com a polícia. Ele trabalha na Secretaria do Trabalho, sabe?, esse doutor Otávio Ernani é que arranjou para ele. Ele foi lá ver esse negócio dos retirantes; telefonei para a Secretaria e me falaram isso. Aí, não sei por quê, prenderam ele. O senhor podia até fazer o favor de saber o que é e telefonar para o doutor Otávio Ernani, se o senhor puder, para mim³⁴⁹.

Nesse excerto, é a voz de um outro personagem que confere destaque a uma situação delicada do contexto brasileiro. A mulher de Samuel relata a ação da polícia na

³⁴⁹ Idem. p. 119-120.

perseguição de Carlos Bicalho, pois é acusado de participação em atividades subversivas, no caso, ele é acusado de envolvimento com os nordestinos que chegaram à Estação Ferroviária de Minas Gerais. Até aqui, são pelo menos duas vozes que expressam variações sobre um mesmo assunto. De um lado, tem-se a perspectiva de escritores que aderem a um tipo de produção cultural que desejam fazer funcionar como arma de controle social; de outro, têm-se pessoas sendo violentadas e perseguidas. Seja como for, em ambos os casos, são vozes de pessoas que pertencem a grupos sociais marginalizados.

Afora essas duas situações de fala em que se têm expressas opiniões sobre as circunstâncias políticas e sociais de um Brasil em crise, há ainda um diálogo entre o redator-chefe do jornal *Correio de Minas Gerais* e o funcionário Samuel Fereszin. É justamente nesse embate de vozes que é possível depreender o sentido ideológico de diferentes classes:

**Praça da Estação
22h34m**

Samuel ouve a resposta do redator-chefe do jornal:

- Deixa isso para lá, rapaz. Amanhã o governo resolve o que faz.
- Amanhã é tarde. A polícia vai embarcar todo mundo hoje à noite. O jornal podia telefonar para o governador, pedindo uma providência. Aposto que ele não sabe o que está fazendo aqui.
- Claro que sabe. Olha aqui, vê se traz logo essa matéria que está ficando tarde.
- O jornal não vai fazer nada?
- O jornal vai fazer o que jornal faz: publicar a matéria³⁵⁰.

Quando da retirada dos nordestinos desempregados e doentes da Estação, Samuel se desvela em prol destes, esperando, inclusive, que o jornal contribua de alguma forma com eles. Não é isso, entretanto, o que se averigua. O jornal não se sensibiliza pela situação. Frente a isso, Samuel abandona o jornalismo e a vida intelectual e adere, por puro voluntarismo e desespero, à ação armada, que poderia ser classificada como terrorista. Portanto, no particular ao fragmento em apreciação, são duas vozes que expressam pontos de vista diferentes: de um lado, a voz daqueles que questionam o sistema; de outro, a daqueles que silenciam, que preferem manter-se calados.

³⁵⁰ Idem. p. 143-144.

Além disso, em **A festa**, mais especificamente no capítulo *Antes da festa*, aparecem as “anotações do escritor”, destacadas com esse título e entre parênteses. Elas interrompem a narração da matéria (aparentemente) principal, o que não deixa de ocasionar, no leitor, uma espécie de afastamento brechtiano, tal como chama a atenção Walter Benjamin³⁵¹. O leitor, surpreso, é forçado a abandonar temporariamente o relato, que é já por si só densamente fragmentário, para acompanhá-las. Tais anotações abordam temas ou questões que, com raras exceções, não são objeto do conjunto de acontecimentos. Algumas delas permitem ao personagem-escritor refletir sobre suas próprias condições de trabalho ou sobre a crise experimentada pelo romance e pelos produtores culturais da década:

(Anotações do escritor:

Um desperdício deixar passar este momento sem tentar captar o sentido dele, ao menos um esboço que mostre a alguém: era assim, naquele tempo. Era assim que as pessoas se destruíam, que as consciências aceitavam, que os homens se diluíam entre o medo e o dever, que os escritores procuravam esquecer ou não conseguiam escrever nada.

Sim, eu creio que é isso e que é uma luz e que estou certo. Algumas das minhas histórias podem esperar uma década para serem escritas.)³⁵²

Como se observa, aqui é a voz do narrador-escritor que expressa as dificuldades objetivas que rondam a criação literária, exigindo, por vezes, um trabalho penoso e prolongado por parte dos escritores, ou que concretizam uma inesperada forma de atualização do romance, que se abre para os mais variados problemas da conjuntura histórica e social. Nesse excerto, o escritor lamenta o fato de muitos artistas não captarem com precisão o sentido, a importância e o valor do momento histórico em curso. Em outros termos, trata-se da incapacidade ou da impossibilidade de os romancistas apreenderem as circunstâncias sócio-históricas e elaborá-las artisticamente para a posteridade. Em todo caso, tem-se, nesse fragmento, mais uma vez, uma voz que deixa a sua impressão a respeito do contexto histórico.

A festa constitui-se numa narrativa polifônica porque apresenta uma multiplicidade de vozes e de consciências independentes. Tais características foram

³⁵¹ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

³⁵² ÂNGELO, Ivan. **A festa**. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 147.

primeiramente observadas nos romances de Dostoiévski por Bakhtin. Referindo-se às obras do aludido autor, o teórico russo afirma possuir uma matéria cujos elementos são distribuídos entre si por diversos mundos e várias consciências plenivalentes, possibilitando, com isso, várias perspectivas equivalentes e plenas. Conforme Bakhtin, são esses mundos, essas consciências com seus horizontes que se combinam numa unidade superior de segunda ordem, por assim dizer, na unidade do romance polifônico, e acrescenta: “[g]raças a essa *variedade de mundos*, a matéria pode desenvolver até o fim a sua *originalidade* e especificidade sem romper a unidade do todo nem mecanizá-la”³⁵³.

As colocações de Bakhtin acerca da produção dostoiévskiana prestam-se para a elucidação de alguns aspectos do romance de Ivan Ângelo. Nesse sentido, **A festa** apresenta um conteúdo que demonstra uma preocupação em tematizar diferentes aspectos da conjuntura social e histórica de uma determinada época. A multiplicidade de vozes, mais do que expressar consciências múltiplas, coloca a literatura dentro de uma perspectiva social, voltada para a coletividade, com seus problemas, angústias e frustrações. Como se verificou em algumas passagens do livro em consideração, é transmitida a angústia de artistas frente às perspectivas do fazer literário, o desespero das pessoas com respeito às prisões ocorridas na época e, também, a indignação de alguns para com aqueles que se omitem perante os problemas sociais. Enfim, o rodízio de focos narrativos não faz o leitor somente participar da narrativa, mas também sustenta a voz coletiva.

A multiplicidade de vozes que a narrativa de Ivan Ângelo comporta traduz um conteúdo de feição social. Essa mesma idéia de que o plano social, cultural e ideológico influi na organização da narrativa é sustentada por Bakhtin a respeito dos livros de Dostoiévski. Conforme explica o teórico russo, o mundo dostoiévskiano é a expressão mais autêntica do espírito do capitalismo. Os planos sociais, culturais e ideológicos que se chocam em sua obra tinham, antes, um significado auto-suficiente, eram organicamente fechados, consolidados e interiormente conscientizados no seu isolamento. O capitalismo teria destruído o isolamento desses mundos, fazendo desmoronar o caráter fechado e a auto-suficiência interna desses campos sociais. Tudo isso teria gerado contradições na vida social, que não cabem nos limites da consciência

³⁵³ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1981b. p. 15.

monológica. Com isso, afirma o autor, criaram-se as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico.

No Brasil, as condições históricas que se firmaram na década de 70, mais pontualmente, deixaram latentes estruturas que assinalam um processo de formação paradoxal. O autoritarismo, a suposta idéia de desenvolvimento que surge naqueles anos, o ideal de modernidade infundado, tudo isso ganha uma representação na linguagem da arte e, particularmente, na linguagem de uma variedade específica do gênero romanesco, despojado de unidade monológica. Nesse sentido, portanto, **A festa**, devido a sua polifonia, tem como mérito abster-se de qualquer tentativa de tornar monológico esse mundo, abster-se de qualquer tentativa de unificação e conciliação que ele encerra.

A multiplicidade de vozes no romance em questão desperta a reflexão, já que coloca lado a lado opiniões diferentes a respeito de um mesmo referente ou assunto. Em alguns casos, é como se surgisse uma tese seguida de uma antítese que requer do leitor uma tomada de posição, a síntese. É o que acontece num diálogo entre Dona Celma e Ana, mãe e esposa, respectivamente, de Carlos Bicalho. Este está desaparecido por mais de um ano, e a nora, cansada com a situação de abandono, procura a sogra para confessar suas queixas:

Dona Celma – Você me assusta, Ana. Aconteceu alguma coisa com Carlinhos?

Ana – Não, nada disso. Eu nem tenho notícias dele.

Dona Celma – Isso não quer dizer nada. Ele nunca foi de escrever mesmo. Lembra aquele tempo que ele estava em Juiz de Fora? Só me escreveu duas cartas num ano. Para você também.

Ana – Não. Pra mim ele escreveu oito cartas. E por que a senhora diz Juiz de Fora em vez de dizer: quando ele estava preso – ah, deixa.

Como se observa, Dona Celma, através de seu discurso, procura defender o filho. Ana, a mulher, o julga por não receber notícias suas há mais de um ano; a mãe alega que isso não importa, porque é do costume dele não manter contato. Da mesma forma, a mãe se refere ao local onde Carlos está, fazendo referência à cidade, já a esposa é mais específica, dizendo que ele estava na prisão. Seja como for, são discursos, argumentos, que se desvelam a favor e contra um sujeito.

A conversa tem continuidade. Ana expõe a Dona Celma todo o sofrimento e desgaste que vem enfrentando por não ter qualquer apoio do marido. A sogra interpreta ou finge entender que se trata de problemas econômicos, oferecendo-lhe ajuda:

Dona Celma – Você sabe também como que eu vivo, minha filha, mas se precisar, eu dobro na datilografia, ajudo um pouco.

Ana – Não é só problema de dinheiro não. Estou só contando pra senhora como é que são as coisas.

Dona Celma – Sei, sei. Mas se precisar.

Ana – Primeiro deixa eu acabar de falar o que que eu vim falar. É o seguinte: o Carlos me abandonou mais a Neusinha.

Dona Celma – Não é isso, minha filha.

Ana – Não, é isso sim. Há mais de um ano que eu não tenho uma notícia, nem um tostão. Se tivesse sido preso de novo, podia escrever. Se estivesse solto, trabalhando, podia escrever também e mandar alguma coisa para a Neusinha. E se não faz é porque não quer mais saber da gente. Ou então morreu.

Ana é cada vez mais incisiva em seus argumentos, acusando Carlos inclusive de traição:

Ana – A última carta quem escreveu fui eu. Isso já faz mais de um ano. A senhora acha que eu sou boba? Das duas uma: morreu ou arranjou outra mulher. De qualquer jeito, a senhora vai me desculpar mas, de qualquer jeito, pra mim morreu.

Dona Celma – Não fala isso, menina.

Ana – Morreu! Morreu, dona Celma. Não quero mais saber e é isso que tem mais de seis meses que eu estou querendo falar com a senhora.

Dona Celma é conservadora e apela para a tradição como forma de sustentar suas premissas. Do seu ponto de vista, o papel da mulher é justamente o de se submeter ao homem, satisfazendo suas vontades, sendo paciente com ele:

Dona Celma – O papel da esposa é esperar. A mulher de Ulisses esperou dez anos.

Ana – Não interessa o caso dela. Dez anos? Eu conheço ela?

Dona Celma – Ulisses, da guerra de Tróia.

Ana – Bom, não interessa. Eu já resolvi: vou desquitar.

Dona Celma – Que loucura, Ana. Só a morte pode separar marido e mulher.

Ana – Que morte nada, dona Celma. Eu preciso viver minha vida.
Dona Celma – A pior desgraça numa família é o desquite. Mulher sem marido, filhos sem pai.
Ana – É como eu estou agora.
Dona Celma – É diferente, minha filha. Casada, todo mundo respeita. Mulher desquitada pode não fazer nada que todo mundo fala. Pensa na Neusinha.
Ana – Tem seis meses que eu estou pensando. Eu vim aqui só falar com a senhora, para a senhora não saber pelos outros. Eu quero casar de novo, dona Celma.
Dona Celma – Casar! Você já é casada. Casada com meu filho! A mulher tem de zelar pelo nome do marido, tem de respeitar a ausência do marido³⁵⁴.

A conversa termina com Ana confessando que já arranhou outro noivo, pretende se casar com ele e abandonar Carlos definitivamente. Como se vê, são duas vozes que, no romance como um todo, se juntam com outras vozes. Nesse particular, são dois pontos de vista contrários que requerem um julgamento final. Por um lado, tem-se um pensamento que prima pelas leis do patriarcalismo; por outro, tem-se uma voz inovadora que se coloca contra uma tradição de base autoritária. Considerando-se tais particularidades, esse fragmento do livro leva a pensar sobre certas reflexões que alguma ideologia oriunda da ditadura sustentou. Assim como Dona Celma, havia pessoas que apoiavam certas estruturas de poder calcadas na tradição; em contrapartida, assim como Ana, havia aqueles que procuravam colocar em xeque toda essa ordem de pensamento. A função da polifonia, no romance, ao que parece, é abrir as possibilidades de reflexão a respeito de determinados assuntos.

Como se observou ao longo desse capítulo, o dialogismo e a polifonia estão presentes em **A festa** não somente como artifício estético, mas também como reforço de entonação crítica que o livro propõe-se a demarcar. O dialogismo – ao expressar a incorporação da fala de outrem na linguagem de um determinado sujeito – mostra a influência de um componente ideológico de tal indivíduo. Como se verificou em algumas passagens do romance, o dialogismo contribui para o entendimento de certos comportamentos e condutas de personagens, bem como ajuda na compreensão de determinadas formas de se avaliar o mundo.

A polifonia, isto é, a multiplicidade de vozes, é outro elemento importante para se avaliar a perspectiva crítica da obra em questão. As várias vozes que integram a

³⁵⁴ ÂNGELO, Ivan. **A festa**. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 180-183.

narrativa, por si só, já são índices de que não existe um único ponto de vista que forja uma interpretação fechada do texto. A polifonia expurga o monologismo autoritário e confere voz a diferentes grupos sociais; conseqüentemente, diferentes aspectos da conjuntura sócio-histórica são tematizados, estimulando a reflexão, o debate. Portanto, o dialogismo e a polifonia, enquanto recursos estéticos, mas não só isso, têm como propósito instigar os leitores a uma visão mais ampla da estrutura social, exigindo deles uma tomada de posição, ou seja, um *in*-conformismo.

3.3.3 A fragmentação no romance de Ivan Ângelo

Reúno os fragmentos do passado, recompondo a dilaceração, desvendo o mistério: apenas arranhei uma nova superfície e é preciso recomeçar, ir mais fundo.

(Em *câmara lenta*, Renato Tapajós)

O romance de Ivan Ângelo é formado da combinação de fragmentos que, entrecruzados, viabilizam diferentes perspectivas ideológicas. A totalidade, entretanto, exige a constatação de um núcleo de convergência, no caso, a festa. Esta, em si mesma, constitui o ponto culminante da narrativa, a qual não é exposta ordenadamente. Ademais, a sua efetivação é dada por meio das referências feitas em forma de *flash-back* e de prospectos durante a apresentação dos personagens. Logo, para a construção das características pertinentes à festa, é preciso montar seus fragmentos dispersos no todo da obra. Em outros termos, há o antes e o depois da festa, o durante não é narrado linearmente, existindo nas formas de referências cindidas e nas conseqüências operadas nas atitudes dos personagens após a consumação do evento. É como se estivesse faltando uma parte, a qual, no entanto, não prejudica a integridade do relato, porque sua realização como trama fica sugerida naquilo que realmente faz parte da narrativa.

Afora isso, **A festa**, conforme o subtítulo sugere³⁵⁵, pode ser lido como um romance, obedecendo à sua ordem de apresentação, ou como um livro de contos, não exigindo que seja lido do início ao fim da maneira como os episódios vêm dispostos.

³⁵⁵ O título da obra é assim expresso na folha de rosto: **A festa** – Romance: Contos.

Isso leva a crer que a obra oferece várias possibilidades de leitura. De acordo com os argumentos de Janete Gaspar Machado, os fragmentos que compõem o texto em questão são espécies de janelas, através das quais é possível insinuar, no conjunto, uma visão panorâmica das causas e características da degradação cultural que vai se alastrar nos anos 1970³⁵⁶. Portanto, a forma como o livro se estrutura e os tópicos temáticos que ele desenvolve ampliam a capacidade de interpretação e geram um novo prisma da situação política nacional da aludida década.

A propósito, o elemento fragmentação faz parte do plano geral da obra, a qual, se bem observada, configura-se como um projeto de romance. Em outras palavras, **A festa**, tal como se oferece à leitura, surge como um projeto ficcional a ser realizado. Isso pode ser constatado, por exemplo, em alguma epígrafe de algum subtítulo do livro – “Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de um personagem do livro, que não sabe ainda se identificará mais adiante”³⁵⁷ – ou em alguma “anotação do escritor”:

(Anotação do escritor:

Incluir em Antes da Festa várias “anotações do escritor” (inclusive esta). São projetos, frases, idéias, para contos, preocupações literárias, continhos relâmpagos, inquietações. Assim, o escritor seria, junto com Samuel, personagem principal da história que está escrevendo. Personagem involuntário, porque é “outro autor” – ele mesmo, ou o homem que ele viria a ser, convivendo, artificialmente no tempo e no espaço com o homem que ele tinha sido – é “outro autor” que junta os pedaços desconexos de suas anotações³⁵⁸.

Se o livro de Ivan Ângelo assume tanto a forma de romance quanto à de conto, isso significa que ele abandona determinados modelos tradicionais de apresentação estética. Essa perspectiva do fazer literário, considerando-se o contexto de sua produção, é inovadora. Ademais, a dimensão de projeto que a obra assume e o seu caráter inacabado e fragmentário de apresentação assinalam a suspensão de condições convencionais de leitura. Dentro de uma postura ideológica e reflexiva de análise, é possível correlacionar o texto em questão com a realidade social dos anos 70. Assim, **A festa**, pelas suas características formais e temáticas, exige uma leitura ativa do seu

³⁵⁶ MACHADO, Janete Gaspar. **Os romances brasileiros nos anos 70**: fragmentação social e estética. Florianópolis: UFSC, 1981. p. 45.

³⁵⁷ ÂNGELO, Ivan. **A festa**. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 49.

³⁵⁸ Idem. p. 128.

leitor, seja em relação ao próprio livro seja em relação ao mundo da vida. Tudo isso propiciaria um questionamento a respeito da noção de verdade.

Na última passagem transcrita da obra, o suposto autor, ao fazer declarações a propósito de seu livro, chama a atenção para a necessidade de juntar “os pedaços desconexos de suas anotações” para que seu projeto ganhe um perfil de acabamento mais definido. Talvez tal artifício gerasse um empobrecimento no que tange ao alcance de problematização que o texto implica, ou seja, quanto mais definido o seu livro for, mais acabado ele se caracterizará e, por isso, menos aberto a novas possibilidades interpretativas.

O escritor, ao salientar a necessidade de associar “os pedaços desconexos de suas anotações”, está fornecendo pistas não apenas de como o seu livro deve ser lido, mas de como a própria realidade histórica deve ser encarada. Ao datar os episódios do romance a começar pelos anos 30, o livro postula a idéia de que há uma sucessão ininterrupta de acontecimentos que contribuirão para a definição do perfil da sociedade dos anos 70. Ao optar por essas amarras, o narrador assume a postura de um historiador que reconstrói a história a partir da totalidade de acontecimentos. Portanto, seu interesse não se coloca em prol dos vencedores, mas da dos vencidos. **A festa**, dadas essas considerações, exerce a função de escovar a história a contrapelo, sendo metaforicamente semelhante ao anjo do quadro de Paul Klee – comentado por Benjamin – que é capaz de perceber as catástrofes históricas³⁵⁹.

A propósito, partindo-se do quadro de Klee, pode-se dizer que os aspectos catastróficos da realidade não são vistos a olho nu ou por um olhar despercebido, já que a figura do anjo parece estática, insinuando uma postura contemplativa, logo de reflexão. É preciso um olhar tridimensional que, de alguma forma, capte o que há por detrás da fachada que encobre uma outra verdade da história. O anjo, entretanto, está com os olhos arregalados, como que temeroso, o que permite inferir que nem tudo pode ser contado por ele, já que há uma incapacidade crescente de contar, “[p]orque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do

³⁵⁹ In BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 226.

corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes”³⁶⁰. Em outros termos, a maioria das experiências passa a ser incomunicável após a guerra e a industrialização. Frente a isso, o narrador, a exemplo do anjo, deve ser rico em experiências para contar. É preciso resgatar o passado, colar seus cacos, mas não é tão fácil assim, porque tal atitude de resgate implica deparar-se com o sofrimento e a dor.

Considerando-se os mecanismos estruturadores da obra de Ivan Ângelo, as várias “anotações do escritor” desvelam um aspecto de provisoriedade da mesma. Essa provisoriedade no plano de realização formal do livro permite dizer que ele está em comunhão com a perplexidade diante de um clima de alteração e agitação social e cultural. Em outros termos, **A festa** coloca em cena o próprio ato da criação literária, interrogando a organização interna do enredo, algo que permite estabelecer uma homologia com o modo de se conceber o momento histórico: em transformação. Em suma, o envolvimento do romance com o momento presente (anos 70) pressupõe e se efetiva num envolvimento que tem em conta a própria linguagem. Não são raras as vezes em que o escritor demonstra perplexidade diante do seu processo de escrita:

(Anotações do escritor:

O papel está na máquina há uma hora e meia, branco até eu começar a escrever esta carta aberta a quem interessar possa – porra, porra, porra. Eu pus o papel na máquina para começar novamente a escrever O Judeu Refratário e não consigo tirar nada de mim. Porra. Gostaria de dar uma porrada no meu superego. Preciso entender direito o que é que me impede. Hipótese um: medo de crítica e eu disfarço com escrúpulos de escrever um livro inútil. Hipótese dois: o ambiente rarefeito de liberdade me inibe, inibe todo mundo, e escrever virou uma bobagem sem importância. Hipótese três: estou entre deus e o diabo na terra do sol, entre escrever para exercer minha liberdade individual e escrever para exprimir minha parte da angústia coletiva; imagino histórias que tenho vergonha de escrever porque são circunstanciais. Hipótese quatro: sou consciente de estar vivendo num momento de obscurantismo da Literatura, um daqueles períodos estéreis de que a História não guarda nada e sei que é inútil escrever qualquer coisa, participante ou não, que tudo sairá uma bosta e se perderá na noite da História e é melhor não desperdiçar meu tempo. Hipótese cinco: tem muita porra estéril derramada por aí e eu não quero ser mais um punheteiro.

(...)

Outros parágrafos, cada um valendo por si como um texto completo, contarão exatamente o que aconteceu, embora o

³⁶⁰ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 115.

*acontecimento seja um mistério para o personagem, porque ele não vê o conjunto. Toim!)*³⁶¹.

Nessa passagem, o “escritor” enumera várias razões que dificultam o seu processo de escrita. Em todas elas, nota-se que, direta ou indiretamente, há um componente social atuando sobre tal grau de dificuldade. De qualquer modo, o que merece ser anotado, nesse particular, é que esse personagem enfrenta uma situação paradoxal: ele tenta narrar o inarrável. Sob esse prisma, segundo apontamentos de Jeanne Marie Gagnebin, “o que se opõe a essa tarefa de retomada salvadora do passado não é somente o fim de uma tradição e de uma experiência compartilhada; mais profundamente, é a realidade do sofrimento, de um sofrimento que não pode depositar-se em experiências comunicáveis, que não pode dobrar-se à junção, à sintaxe de nossas proposições”³⁶². Não obstante, o “escritor” deve buscar vencer a dificuldade de narrar, porque o passado deve ser retomado para não ser sufocado pelo silêncio e pelo esquecimento.

Nesse sentido, abordando os anos 30, 40, 50, 60 e 70 da história brasileira, o escritor-narrador sopra o vento da denúncia, fazendo com que o leitor seja arrastado para o passado e, junto com ele, vivencie as arbitrariedades geradas pelo Estado. Com isso, **A festa** constitui-se numa espécie de testemunho da truculência, da violência e do atraso político-social por que tem passado o país. Para expressar essa idéia de desarmonia, nada é gratuito no romance. O livro, ao ser confirmado como projeto e, mesmo assim, sendo publicado tal como se apresenta, por intermédio justamente de sua própria poética, constrói-se de modo a contar a denúncia de si mesmo porque se mostra assim, na sua elaboração aparentemente provisória no nível da leitura. A exemplo da obra de Ivan Ângelo, que deve ser lida considerando-se seu aspecto de inacabamento, a história também deve ser lida da mesma forma, levando-se em conta seu perfil de inconclusão.

A última frase do excerto reproduzido é bastante elucidativa para a análise de **A festa**. O período chama a atenção para a necessidade de se ter em conta cada fragmento da obra, pois eles são dotados de sentido completo em si, mas também contribuem para a compreensão de outros aspectos do romance. Ou seja, para o que

³⁶¹ ÂNGELO, Ivan. **A festa**. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 135-137.

³⁶² GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 63.

talvez o “escritor” queira chamar a atenção é que o livro não procura se assentar primordialmente em grandes acontecimentos ou figuras da história tradicional, mas muitas vezes em experiências privadas de personagens comuns, e é esse acúmulo de experiências que viabiliza uma outra leitura da história. Portanto, aqui, insere-se a perspectiva do materialismo histórico, preocupado principalmente com os pormenores, elementos esses que, para o historiador tradicional, exigem ser descartados. Para Márcio Seligmann-Silva, essa perspectiva de leitura ou de reescrita se dá em camadas: “ao invés da linearidade limpa do percurso ascendente da história (do ‘Ocidente’, do ‘Geist’) tal como era descrita na historiografia tradicional, encontramos um palimpsesto aberto a infinitas re-leituras e re-escritas”³⁶³.

Provavelmente, uma outra perspectiva de avaliação do discurso histórico esteja centrada no próprio jogo entre aparência de realidade e realidade desmascarada. O romance de Ivan Ângelo lida com tais aspectos trazendo à tona, por um lado, personagens que usam máscaras para cobrir sua personalidade autoritária; por outro, expõe situações que denunciam o atraso e o descaso do Estado para com os problemas sociais brasileiros. No primeiro caso, tem-se a caracterização de personagens fundamentados na aparência, sendo denunciados especialmente quando inseridos em circunstâncias distintas. É o caso do delegado Jorge Paulo de Fernandes, que apresenta certo nível de aceitação social, mas que demonstra desprezo pelos comunistas: “ferro nesses comunistas”³⁶⁴, ou preconceito racial: “[s]e Maria não engraxou meus sapatos eu mato essa negra amanhã”³⁶⁵. No segundo caso, são as atrocidades do governo que se fazem presentes:

Quiseram bater no rapaz, o povo não deixou, aí o rapaz disse que também era autoridade, que trabalhava no governo, pediu ajuda para os nordestinos, aí o tenente mandou prender, aí ele reagiu, aí entraram os baianos e foi porrada para todo lado, aí chegou mais polícia e acalmou. Pode botar no jornal: o rapaz saiu daqui carregado. Agora tem mais de uma hora que está aí esse cerco. A gente vê que não está certo, mas vai fazer o quê? Eu tenho minha mulher para olhar, não sou besta de entrar nisso aí. Mas raiva, dá³⁶⁶.

³⁶³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: ____ (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2003. p. 393.

³⁶⁴ ÂNGELO, Ivan. **A festa**. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 82.

³⁶⁵ Idem. p. 90.

³⁶⁶ Idem. p. 139.

A aproximação da matéria narrada com a realidade não está calcada na linearidade dos acontecimentos, pois esta inexistente. O caráter documental é garantido pela atribuição aos capítulos e fragmentos de datas, horários, indagações bibliográficas e pela inclusão de trechos jornalísticos e científicos. Além disso, ao atribuir ao romance a característica de contos independentes, o escritor permite que vários estilos se encaixem na totalidade da obra. O resultado é um texto fragmentado, marcado, como já observado, pela provisoriade, tematizando e denunciando a precariedade de qualquer verdade absoluta. Portanto, é em função da fragmentação que o texto ganha seu tom de denúncia.

A fragmentação também desempenharia o papel de conduzir o leitor a uma outra leitura da história a partir dos diversos elementos de ordem social fornecidos pelo romance. Atingida até na estrutura sintática da frase pelos pressupostos poéticos da fragmentação, a linguagem que participa da poética geral da obra em questão dessacraliza determinados pressupostos ideológicos sustentados pelo pensamento autoritário. A maneira como o escritor de **A festa** estrutura seu trabalho vai ao encontro daquele método crítico de escritura sugerido por Theodor Adorno em seu estudo sobre o ensaio como forma.

Ao traçar comentários sobre o ensaio, o autor alemão salienta que ele não cria nada de original, mas re-avalia o já existente. O livro de Ivan Ângelo, a exemplo disso, não elabora nenhuma matéria nova, ele se vale de peças já existentes e procura organizar o enredo de modo que o leitor é desafiado no sentido de eleger uma nova maneira de lidar com tais elementos e acontecimentos. Afora isso, o ensaio não se preocuparia com definições claras, listagens exaustivas de características ou por partir do mais simples. Ele não estabelece um método restrito de análise, nem define conceitos, mas os joga num mosaico em que uns definem os outros por associação. **A festa** se estrutura de maneira similar. O texto não se preocupa com a explicitação ou com a colocação ordenada de situações ou detalhes. Ele apresenta uma sucessão de episódios que, aparentemente, não dizem muito, mas, se analisados a fundo e em associação com os demais, geram uma perspectiva de leitura bastante reveladora³⁶⁷.

Assim, o primeiro episódio do romance, com uma pretensão de veracidade histórica, refere-se a duas ordens distintas de realidade: uma delas, social e política, é

³⁶⁷ ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. **Sociologia**. Gabriel Cohn (Org.). 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. p. 167-187.

constituída pela ação de um grupo de nordestinos flagelados, na Estação Ferroviária de Belo Horizonte, na noite de 30 para 31 de março de 1970; a outra é constituída pelo deslocamento de interesse da narrativa para o próprio fenômeno da seca no nordeste e de suas conseqüências desastrosas. Nesse primeiro segmento, é dada ênfase aos nomes do nordestino Marcionílio de Mattos e do repórter Samuel Aparecido Fereszin e também ao incêndio do trem que causou a debandada dos imigrantes.

Uma maior compreensão sobre os acontecimentos daquela noite de março de 1970, entretanto, só é possível quando o leitor se ativer à primeira parte propriamente dita de **A festa**. Ou seja, *Antes da festa* retomará os incidentes apresentados em *Documentário (sertão e cidade)*, sendo seu ponto de interesse constituído pela ação do repórter do *Correio de Minas Gerais* e pelo estabelecimento de uma ampla rede de relações entre os personagens que aparecem nos sete contos iniciais. Dessa forma, ao se estabelecer uma relação entre o primeiro episódio, a primeira parte da obra e também de detalhes dos demais contos iniciais, fica-se sabendo que, no início da madrugada do dia 31, Samuel abandona sua tarefa e passa a angariar alimentos para os flagelados; em seguida, quando eles estavam prontos para a partida, atea fogo em um dos vagões com dois galões de gasolina e passa a comandar a rebelião juntamente com Marcionílio de Mattos. O grupo que ele comandava, porém, é cercado pela polícia e ele morre baleado.

A partir desses entrelaçamentos que a narrativa autoriza, é possível extrair algumas interpretações. A atitude de Samuel, baseada mais na solidariedade política aos oprimidos e no desespero do que na consciente opção, remete, por um lado, à impotência política das oposições no período (em especial dos intelectuais que, inúmeras vezes, optaram pela luta armada por não encontrarem outra forma de participação política), por outro, a sua ação, em consonância com a liderança popular exercida por Marcionílio, lembra a almejada união entre povo e intelectuais. Nesse caso em particular, tem-se, ainda, a noção que a revolta eclodiria do campo para a cidade.

A exemplo do primeiro episódio, o segundo conto – *Bodas de pérola* – também não esgota sua possibilidade interpretativa aí. Maiores detalhes a respeito desse segundo segmento do livro aparecem em *Depois da festa*. Na primeira vez em que o assunto é tratado, sabe-se das tentativas de Candinho de matar a esposa, Juliana, segundo pacto feito nos primeiros tempos do casamento: se matariam quando deixassem de se amar. O conto acaba com a comemoração, pelo casal, do trigésimo

aniversário de casamento, em festa preparada pelo marido e da qual Juliana participa com alegria e com a sensação de voltar aos velhos tempos. Todavia, ao final do romance, fica-se sabendo, graças à empregada, que o bolo continha veneno e, após serem conduzidos ao hospital, ambos se recuperam.

Apesar disso, Candinho sofrerá uma mudança radical em seu comportamento: passará a cultivar relações eróticas com mulheres mais jovens ou prostitutas adolescentes, fato que causará medo e decepção na esposa. Esse novo comportamento revela sua adequação à nova situação – expressão de seu desencantamento: “[p]enso todo dia nessa humilhação e acho que acabarei por desgastá-la aos poucos, como fiz com minha recusada velhice, com meu amor por Juliana”³⁶⁸. Nesse particular, o desgastar-se tem a ver com o esquecer. Os personagens esquecem para se adaptarem às novas situações, contudo, tal esquecimento está ligado à reificação: a matéria do esquecimento é o avesso do princípio da realidade atualmente vigente, e o conteúdo dessa vida esquecida é a felicidade, o que poderia ter sido, mas não foi.

Ao final do relato, resta a Candinho apagar todo vestígio que, eventualmente, pudesse perturbá-lo. Opta pelo suicídio como modo de recuperar a sua dignidade, mas sabe que já a perdeu, por trair seus próprios ideais, particularmente quando optou por esconder-se logo após a “revolução”, ou seja, o golpe de 64. Diferentemente do primeiro episódio, que trata, dentre outras coisas, do envolvimento de civis no processo histórico do país, esse segundo conto narra a omissão de indivíduos da conjuntura brasileira e o seu sentimento de culpa. Isto é, havia pessoas preocupadas com os rumos da nação, mas havia também sujeitos que se omitiam deles. Até aqui, observa-se que a fragmentação do conteúdo e da forma é uma condição estabelecida na poética do texto, para que, paradoxalmente, o absoluto sem ou com poucas fissuras possa ser alcançado.

O terceiro episódio – *Andrea (garota dos anos 50)* – narra a trajetória de uma moça carioca que se desloca para Belo Horizonte e opta por um estilo de vida desregrado. Da capital ela parte rumo à província, onde é esmagada. Assim, degradada e vampirizada pela nova cidade, esta faz prevalecer, contra qualquer impulso para a mudança, sua natureza arcaica. Andrea, como se fica sabendo em *Depois da festa*,

³⁶⁸ ÂNGELO, Ivan. *A festa*. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 156.

trabalhava no mesmo jornal que Samuel, porém não freqüentava, como todos os outros, a redação. Ao investigar a vida do repórter, agora morto, os policiais descobrem um diário seu em que narra suas tramas sexuais com Andrea. Esta é interrogada por policiais para quem tem de admitir suas relações íntimas com o rapaz. Ela, no entanto, não mantinha relações apenas com Samuel: Haroldo também se relacionava com a colega. Como se não bastasse isso, ela teria tido experiências com outra mulher, Cora Adélia, uma lésbica, para, por fim, casar-se com um homossexual. Depois desses escândalos, o pai da moça toma conhecimento do comportamento da filha e sofre uma vertigem.

Embora o centro de interesse seja Andrea com detalhes de sua vida dados em diferentes passagens do romance, o narrador tece comentários sobre Belo Horizonte: “[c]omeça aqui a fase de Andrea em Minas. As primas de Belo Horizonte apresentaram a moça à boa gente mineira; gente delicada, sentimental, vagarosa, prestativa, envolvente, mítica, organizada, mesquinha, maldosa”³⁶⁹. Assim, a capital mineira resguarda a tentativa de não assimilar o diferente, o estranho. Essa aversão pelo novo e em lidar com o estranho leva à dificuldade de aceitação da democracia.

Se Belo Horizonte não aceita o diferente, não aceita também Andrea, cujo comportamento é o avesso daquele requerido por uma sociedade puritana. Por tabela, não há porque aceitar os nordestinos na cidade, nem qualquer manifestação que se desenrole em prol destes. Portanto, toda vez que alguém se coloca contra uma ordem estabelecida, sofre algum tipo de contensão. Essa pluralidade de idéias que vão sendo levantadas ao longo da leitura de **A festa** está ligada às artimanhas de montagem do texto, basicamente definidas pelo pressuposto da fragmentação.

O quarto conto, intitulado *Corrupção*, narra os conflitos de uma família nuclear burguesa. A mãe começa a estranhar o comportamento do filho em função das regalias que o pai dedica a ele. A criança se afasta da mãe e a sua formação a impele ao homossexualismo. Esse emaranhado leva à ruína o casamento. O mais interessante de tudo isso é o que se pode observar da leitura de outras passagens da obra que, direta ou indiretamente, estão em comunhão com essa situação. Fica-se sabendo que o filho, Robertinho, é Roberto J. Miranda, organizador da festa em que se reunirão jornalistas, pintores, escritores, universitários, dentre outros. Não só isso, em várias passagens do

³⁶⁹ Idem. p. 52.

romance, são feitas referências ao preconceito construído sobre o personagem devido à sua condição sexual. Isso remete, novamente, a não aceitação do diferente, àquilo que foge dos paradigmas de base autoritária. Dito em outros termos, para o pensamento burguês (mas não só para este), o legítimo na sociedade é a família composta pelo esquema pai-mãe-filho, cada qual cumprindo com seu papel sexual. Não é exatamente isso o que se percebe aqui e, por isso mesmo, existiria uma corrupção.

A exemplo do conto anterior, *Andrea (garota dos anos 50)*, tem-se, novamente, nesse caso, uma reflexão em que se articulam marcas que conduzem à seguinte idéia: tudo aquilo que não atende aos propósitos da elite tende a ser descartado, a sofrer algum tipo de represália. É o que acontece, inclusive, com os nordestinos ancorados em Belo Horizonte, e também com Samuel Fereszin que é morto por atentar contra a autoridade. Portanto, os contos, ao romperem sua linearidade, causam um rompimento do envolvimento entre leitor e o texto, provocando, além de uma desautomatização, uma atitude de reflexão sobre o procedimento adotado. Assim, mesmo não existindo uma tematização explicitamente uniforme sobre um único assunto, a maneira como o livro se estrutura impõe uma reflexão sobre a própria linguagem, induzindo o leitor a uma certa organização dos fragmentos. Cada episódio gera uma reflexão que, somada a outras, conduz a uma montagem que passa a ser significativa para cada leitor.

O quinto conto – *O refúgio* – radica em torno de Jorge Paulo de Fernandes. O advogado chega em casa depois do trabalho e inicia um ritual de preparação para a festa oferecida por Roberto Miranda. O assunto é basicamente o jogo de máscaras que o personagem adota em diferentes situações do seu dia-a-dia. Na atividade social, comporta-se impecavelmente; entretanto, na vida privada – como a que experimenta no interior de seu apartamento –, deixa transparecer a sua identidade. Aliás, essa identidade contraída, preocupada infantilmente com o olhar dos outros, com o que possam pensar dele e que, por isso, só se descontraí em casa quando está sozinho, acabará por fornecer à polícia várias informações sobre quem estava e o que teria acontecido na festa:

**Jorge Paulo
de Fernandes.
Página 81.**

As coisas que Jorge contou à polícia:

a) havia tóxicos na casa, maconha e cocaína;

- b) Roberto J. Miranda era viciado em cocaína;
- c) a turma do suplemento esteve na praça da Estação antes da festa;
(...)
- e) Jacob, Rodolfo e Fúlvio eram comunistas ou pelo menos simpatizantes;
(...)
- l) Otávio Ernâni foi chamado ao telefone duas ou três vezes, durante a festa, a respeito dos nordestinos e da prisão de Carlos Bicalho, o estudante;
- m) ele, Jorge, fora procurado por alguém para atuar como advogado na prisão de Carlos Bicalho; alguém, uma voz ao telefone;
(...)
- p) os escritores e outros intelectuais do suplemento souberam da prisão de Carlos Bicalho durante a festa e não na praça da Estação, por intermédio de Samuel;
- q) a reação deles na festa era de medo do que poderia acontecer com eles agora;
(...)
- x) Samuel era muito pouco conhecido da turma, mais amigo de Roberto Miranda, talvez por causa de Andrea ou talvez porque este quisesse pegar Samuel³⁷⁰.

Essa lista de detalhes sobre a festa da qual Jorge teria participado aparece em *Depois da festa*. Novamente, nesse caso, o leitor precisa atentar para os diversos elementos que definem o protagonista e, ainda, ser capaz de ligar os diferentes momentos da narrativa, não só no que diz respeito às características de Jorge, mas também em relação aos outros personagens. Assim, como se observou anteriormente, a polícia invade a residência de Roberto J. Miranda e violenta as pessoas. Isso ocorre porque ela tem conhecimento do que acontece em tal reunião. Da mesma forma que os nordestinos são interpelados, da mesma maneira que Andrea é reprimida por duas atitudes inconventionais, todos os convidados de Roberto acabam sendo massacrados em virtude de seus comportamentos. Portanto, a imagem que os indivíduos constroem de si é de falsidade, e é essa imagem que a elite quer projetar da nação. Não é por acaso, então, que os nordestinos são expulsos de Belo Horizonte: a elite deseja esconder uma suposta vergonha nacional.

O modo como **A festa** se estrutura revitaliza o seu poder comunicativo como um todo. A sua qualidade é a de fixar matérias, mas o seu maior mérito talvez seja a provisoriabilidade de suas colocações, ou seja, a maneira como o romance se arquiteta impossibilita o estabelecimento de conclusões interpretativas definitivas. Não só isso,

³⁷⁰ Idem. p. 171-172.

dotada dessa noção de provisoriedade no plano de sua realização formal, a obra esfacela qualquer projeção de uma verdade absoluta, gerando um efeito de perplexidade. Com isso, o livro passa a estabelecer realidades novas para a significação ficcional, desautomatizando o leitor das formas tradicionais de leitura e exigindo sua participação no desvendamento e criação dos significados que, em razão da falta de linearidade (mas não só isto), não são facilmente decodificados. Ademais, ele tem a capacidade de lidar com o lúdico e a consciência crítica simultaneamente.

Luta de classes (vidinha, 1970), sexto conto do romance, consiste na exposição do estilo de vida de dois sujeitos de classes sociais distintas – Ataíde, humilde, e Fernando, mais culto – que se encontram na tarde do dia 30 de março num bar próximo à Estação Ferroviária de Belo Horizonte. Devido a um acidente com um copo de cerveja, eles acabam brigando. Como se observa, o episódio alegoriza os conflitos sociais e as manifestações das lutas de classe. Entretanto, tal episódio, que poderia ser considerado acabado, terá continuidade na segunda parte, quando se verifica que, por consequência dos acontecimentos da madrugada do dia 31, Ataíde e sua mulher são vítimas da repressão militar:

Quando soltaram Ataíde, um mês e dez dias após os acontecimentos da praça da Estação, ele ficou sete horas e meia sem coragem de voltar para casa. Andava, parava numa esquina, hesitava, sentava num banco – sofria discretamente, parecia um homem tomando sol. Tinha quatro medos: a) saber das desgraças que certamente teriam acontecido a Cremilda; b) a mão esmagada, inútil para o trabalho; c) o seu futuro, com aquela mão, ao lado de Cremilda belíssima; d) o ódio³⁷¹.

Nesse embate ideológico em que as diferenças estão presentes, os mais fracos são vítimas do poder repressivo. Assim, como se averigua nos demais episódios de **A festa**, tem-se uma temática denunciadora das diferentes arbitrariedades cometidas no país em nome de uma ideologia que tolhe a liberdade individual, submetendo o sujeito à tortura. A ligação de diferentes momentos da narrativa garante uma leitura mais profunda do romance. O relato, portanto, é desconexo e, nessa desconexão, paradoxalmente, está a tentativa de compreender, analisar, reconstruir e apresentar a própria fragmentação do universo cindido. Com isso, o esforço do leitor para

³⁷¹ Idem. p. 178.

acompanhar e compreender o texto torna-se uma quase imposição e, ao mesmo tempo, uma possibilidade lúdica da elaboração do livro em questão. Tal efeito torna-se produto de significados na medida em que fornece a reflexão – comprometendo o leitor com o conteúdo apresentado na narrativa – e a participação reorganizadora do texto.

O último dos sete contos autônomos – *Preocupações, 1968* – é dividido em duas partes. Essa divisão concorre para a fragmentação do episódio e está de acordo com a tendência geral do livro. A primeira parte relata o drama de uma mãe pela revolta popular e estudantil por volta dos anos 1970, a segunda expõe a ordem de idéias de um intelectual, que apóia o desenvolvimento dirigido do Brasil, dando credibilidade à elite dirigente, no caso, os militares. Esse tipo de pensamento contribuiu para a imposição do regime de 64 e suas conseqüências aparecem em vários episódios de **A festa**.

Portanto, a fragmentação em **A festa** surge como resposta a um contexto social desestruturado e caótico. A perplexidade da conjuntura histórica brasileira faz implodir uma narrativa problemática, e os acontecimentos ganham proporções assustadoras quando as informações são vinculadas entre si em diferentes níveis e leitura. Com isso, o emaranhado de prismas sob os quais cada episódio é narrado tem como finalidade subjacente criar efeitos de simultaneidade de valores, o que não deixa de ser a confirmação do relativismo desejado.

3.4 Sociedade autoritária, comicidade e fragmentação em Reflexos do baile, de Antonio Callado

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

(**Manifesto antropófago**, Oswald de Andrade)

3.4.1 A sociedade em Reflexos do baile: história e histórias

Juruena está estranhando seu reflexo. Não num espelho específico, mas em qualquer superfície que a devolva. Se pega e se perde em vidraça, balcões de metal, louças... Há mesmo algumas modificações entre a expressão que faz e aquela em que aparece.

(*15 cenas de descobrimento de Brasis*, Fernando Bonassi)

Desde a publicação de **Quarup**, em 1967, o conjunto da obra de Antonio Callado assume um grande desafio dentro do Brasil militarista, qual seja o de encontrar uma difícil síntese entre literatura e política. **Reflexos do baile**, lançado em 1976, parece ser o exemplo mais claro desse conflito de valores. Composto por bilhetes, cartas, telegramas e trechos de diários, ele se constitui numa espécie de “romance-mosaico”³⁷². Através de uma narrativa fraturada e de uma composição de diferentes estilos de discurso onde se alojam inúmeras figuras de linguagem, gírias e jargões, o livro tece ao leitor uma imagem – vale dizer, imparcial – sobre a travessia do país pelos anos da Ditadura Militar.

Aliás, o cerne do grande conflito esboçado no texto em questão diz respeito à luta entre as alas partidárias de direita e de esquerda pela manutenção ou alcance do poder. A obra, que intenta uma representação do Brasil entregue à desorganização e à brutalidade, questiona algumas idéias impostas à sociedade brasileira ao longo dos anos e que se tornaram mitos através da mídia, como, por exemplo, a de que se tinha uma força militar una e organizada, ou a noção de coesão entre os membros das

³⁷² Cf. expressão utilizada por FERNANDES, Edilene Gasparini. **Mosaico de histórias e mentalidades em Reflexos do baile**. 162f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1997. p. 4.

facções esquerdistas. Em função disso, a ficção de Callado parece não querer, propositalmente, ordenar fatos ou estabelecer qualquer conceito moral em relação às diversas facções políticas brasileiras.

Considerando-se o panorama da literatura produzida no período pós-64, **Reflexos do baile** apresenta características bem peculiares. A mais interessante talvez diga respeito à maneira como o romance lida com o conteúdo histórico. A matéria histórica, em tal livro, não se projeta por meio da menção direta feita aos fatos, mas através de seu silêncio. Ao leitor não fica assegurado que a narrativa se situa nos anos 1960 e meados de 1970. Entretanto, a ironia, presente nas paródias e nas sátiras, em contraste com a seriedade das falas dos personagens, fornece pistas a propósito do conteúdo de que trata a obra: os anos de repressão da Ditadura Militar brasileira. É justamente essa porção de história contida nas entrelinhas do livro o que confere valor especial a ele.

Dito em outros termos, Antonio Callado faz uso de catálises – algumas vezes fantásticas; outras, sutis – no intuito de apresentar ao leitor uma exposição de imagens tiradas de vários ângulos acerca do golpe militar dos anos 60. Adotando um modo-de-dizer que não comprometeria o autor-implícito – porque, na verdade, não diz, apenas sugere –, ele leva seu público a conhecer o sentimento de insegurança daquele período. Com isso, parece contraditório dizer que **Reflexos do baile** quebra o silêncio daqueles anos de militarismo justamente por intermédio de um discurso lacunar. No entanto, as referências históricas presentes no livro se encontram embutidas no que seus personagens não podem dizer claramente. Logo, a história se situa no testemunho oral de quem viveu toda uma experiência de dor e de violência, mas foi castrado por ela.

Não obstante, há uma preocupação em não deixar o leitor sem qualquer referência que o permita fazer uma articulação, não apenas entre a matéria ficcional e o conteúdo social, mas também entre os diferentes fragmentos do romance, para que dele seja extraída uma possibilidade de leitura. Para tanto, o autor lança mão de saltos ao passado histórico, justamente com o intuito de traçar um panorama mais abrangente da história do Brasil. Assim, fundindo o passado ao presente, o livro conduz à percepção de que as estruturas da sociedade brasileira têm permanecido praticamente inalteradas, pelo menos desde os tempos do Império. Com isso, portanto, a obra realiza um mergulho no passado com o objetivo de realizar uma reflexão crítica do presente.

Reflexos do baile realiza a mímese do florescimento do infortúnio na vida do Brasil pós-64. Em três seções, o autor-implícito registra o que há de mais ridículo e grotesco no universo social e pessoal de seus personagens, fixando retratos da atualidade em molduras antigas. O título do romance é bastante significativo metaforicamente. Um baile na embaixada inglesa, ocasião em que se dará o começo da revolução pela liberdade no país. No referido local, as luzes se apagarão conjuntamente com as luzes da maioria dos bairros do Rio de Janeiro, e o grupo de revolucionários seqüestará a rainha da Inglaterra, em visita ao Brasil, como forma de pressionar o governo a deixar o poder.

O título do livro de Callado, a rigor, é tão multifacetado quanto a composição que o autor-implícito realiza para expressar a realidade do Brasil. O vocábulo *reflexos* lembra os vários matizes de cores na incidência de luz refletida sobre determinada superfície e, ainda, traz consigo a idéia da pluralidade de nuances e de significados de um mesmo acontecimento³⁷³. Partindo-se dessa noção de diversidade, cada grupo fará seu julgamento: a direita avaliará o apagamento como afronta ao poder governamental; a esquerda, em contrapartida, o interpretará como uma tentativa de salvar o país de um poderio que o escraviza. Logo, se o baile evoca a idéia de apagamento, a escuridão, que significa a não incidência de luz, inutilizaria o poder dos reflexos, transformados agora em um eco perdido. Restariam, então, somente o baile e a escuridão.

A palavra *baile*, segundo definições propostas pelo dicionário, significa reunião dançante de caráter festivo e não raro formal, ou também reunião ou movimentação em torno de um assunto comum³⁷⁴. O assunto comum em torno do qual brasileiros e estrangeiros se reúnem é certamente o Brasil. E o interesse maior é o de dominá-lo, cada classe à sua maneira, cada povo segundo suas estratégias e recursos: a esquerda, a direita, os Estados Unidos, Portugal e Inglaterra.

O livro, como se destacou, é dividido em três seções. A primeira parte, *A véspera*, composta de 54 capítulos, trata principalmente dos seqüestros, do apagão da rede elétrica do Rio de Janeiro que facultaria as ações dos revolucionários, seus motivos, as possibilidades de seus êxitos e fracassos. Nesse momento, enquanto os policiais estão ausentes, o leitor entra em contato com os revolucionários e diplomatas. Os últimos

³⁷³ HOUAISS, Antônio *et al.* **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 2412.

³⁷⁴ *Idem.* p. 380.

participam expondo detalhes da rotina das embaixadas no clima apreensivo que predominava na época diante das ameaças de seqüestros de suas autoridades.

A segunda parte, *A noite sem trevas*, apresenta 44 capítulos e narra as ações dos revolucionários durante o baile a partir do fracasso dos planos de provocar a pane elétrica que deixaria o Rio de Janeiro às escuras no instante do seqüestro. Nessa seção, expõe-se a mudança de planos iniciais, o imprevisto das ações, sua repercussão entre os diplomatas e as primeiras reações do governo, na voz dos responsáveis pela segurança e seus subordinados.

A terceira parte, *O dia da ressaca*, tem 49 capítulos. Nela, predomina a voz dos policiais e de seus chefes, que descrevem as conseqüências da ação dos revolucionários. A tensão chega ao auge não apenas quanto à situação dos seqüestradores – que são presos, torturados e mortos –, mas também entre os diplomatas, cujos destinos são igualmente afetados pelos acontecimentos (alguns voltam aos países de origem e um deles, talvez mais de um, enlouquece), e os policiais e chefes de segurança, que expõem a resposta extremamente violenta do governo aos acontecimentos.

O seqüestro da rainha consiste numa paródia em relação a um plano tramado na época do Império para raptar o imperador D. Pedro II e a família imperial. Pompílio de Albuquerque, membro do Clube Republicano do Rio de Janeiro, foi o responsável pela idéia que, no entanto, não se legitimou, já que ele não obteve total adesão em razão do insuficiente número de insurretos. No livro em questão, é Beto quem elabora uma estratégia semelhante à de Albuquerque. A intenção do personagem é seqüestrar a rainha inglesa, como um meio de mudança de rumo do país. Aqui, observa-se a estreita ligação e, vale dizer, dependência do Brasil em relação às grandes potências, inclusive para se fazer uma revolução interna. A idéia de que tal plano havia sido pensado anteriormente fica sugerida na primeira parte da obra:

5

Dirceu: O jeito é darmos aquele baile de que te falei, projetado há um século. Já que brasileiros somos todos não hão de obrigar a gente ao descalbro de ensangüentar camisas engomadas e furar a bala vestidos de festa como se fôssemos bárbaros, como se não passássemos de franceses ou russos. O Imperador e o Gabinete vão simplesmente para a copa. Eu entro, modesto, com as trevas. Pergunte às andorinhas do

Rio se não conheço cada um dos fios, pergunte aos cães cariocas se não conheço todos os postes³⁷⁵.

O plano de Beto previa o corte da luz da cidade. O apagamento que se concretizaria durante o baile é a tentativa do grupo revolucionário em mudar as regras de condução do país. Isso não acontece, porque, embora os seqüestradores formem um conjunto coeso, estão destituídos de qualquer base popular. Ainda na primeira parte da obra, tem-se o ponto de vista do personagem mencionado, o qual defende a revolução com armas: “[n]ossa história está cheia de bailes proféticos e desta vez o povo, que não suja prato porque não tem com que, vai ser convidado a quebrar e não a lavar a louça. Comeremos com a mão. Combateremos no escuro”³⁷⁶.

Nesse fragmento, o desprezo aos talheres, aliado ao desdém pela luz elétrica, recria uma noção do Brasil primitivo, que não necessitaria ser descoberto e colonizado para evoluir. O progresso não é fator primordial para que uma nação se desenvolva, esta é a noção realista-naturalista que Beto transmite. Afora isso, um grupo de embaixadores bailando em meio a um Brasil em trevas é uma importante alegoria para afirmar o distanciamento dos diplomatas em relação à sociedade civil.

A leitura de **Reflexos do baile** fica mais rica de significados quando alguns acontecimentos são associados a episódios e/ou a personagens marcantes do passado histórico brasileiro. Em certa altura do romance, a consideração pela figura do Conde Gobineau auxilia na interpretação de um aspecto importante que caracteriza o país. Gobineau era reconhecido, à época do Império, como estelionatário do dinheiro da Coroa. No capítulo 28 da obra em apreciação, Felipe cumpre o que prometeu a Dirceu, e vai visitar a companheira de guerrilha Juliana, que vive com seu pai, Rufino Mascarenhas, um sujeito alienado. A casa, abarrotada de peças valiosas, guarda um livro contendo a dedicatória do Conde aos antepassados da família Mascarenhas:

28

Dirceu: Conforme te prometi, fui hoje visitar a companheira Juliana, numa casa em que a gente pensa, quando entra, que pegou, distraído, um desvio de retorno no tempo e caiu de quatro no século passado. Palavra que me senti quase enjoado, enjoado mesmo, vontade de vomitar, no meio de tantos aparadores e cantoneiras vergando ao peso de castiçal,

³⁷⁵ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 18.

³⁷⁶ Idem. p. 28.

caixa, cofre, sopeira de prata, e de tantas paredes com retratos de família pendurados entre pratos, uns barbados nojentos, uns velhos caquéticos, umas senhoras tristes, retardadas da cuca. Me deu a impressão de dinheiro roubado há muito tempo, parado, meio podre. Tem um armário cheio de livros com umas encadernações afrescadas e sabe o que é que eu encontrei no meio da merda toda? Dois livros, com dedicatória a não sei que avó ou tia do Rufino, do Conde de Gobineau, aquele racista filho da puta que tomava o tutu de Pedro II em São Cristóvão. O veado me dá uma raiva insensata, como se tivesse me roubado uma namorada ontem. Fiquei com vontade de enfiar no bolso umas pratas do velho para fazer finanças, mas acho que me comportei muito bem quando fui apresentado a ele pela Juliana. Fico admirando ela mais ainda depois de ver a toca sufocante de onde ela saiu³⁷⁷.

Esse capítulo marca um percurso de tradição que se estende desde o Império do Brasil aos tempos de hoje: o roubo. Formada naquela época em que o território brasileiro era demasiado grande para ser vigiado pela Coroa, a mentalidade da usurpação fácil pode ser vista como costume que atravessou séculos. Considerando-se o contexto da Ditadura Militar, o vocábulo *roubo* poderia se expandir para outras significações: o furto da liberdade, do direito à expressão, da ordem, de um futuro promissor, da segurança.

Outra alusão ao passado brasileiro, anterior à vinda da Coroa portuguesa, pode ser encontrada no capítulo 15 da primeira parte. Ao iniciar uma carta endereçada a Dirceu, Beto parodia **A carta**, de Pero Vaz de Caminha³⁷⁸, o enviado da Corte ao Brasil: “[a] paisagem brasileira é composta de eucaliptos, de Volkswagens e de gente com fome”³⁷⁹. Diferentemente de Caminha, Beto denuncia, através da ironia da frase, a influência estrangeira no país e as suas conseqüências. Na história do Brasil, a vinda de estrangeiros, na maioria de suas vezes, foi sinônimo de destruição, massacres, imposições ideológicas, enfim, de diferentes formas de violação.

Assim, a presença de *eucaliptos*, *Volkswagen* e *gente com fome* chama a atenção para caracterizações importantes da realidade nacional. Os *eucaliptos* são frutos de uma terra pobre e comerciável. A árvore gera a celulose que será comercializada pelas grandes empresas multinacionais. *Volkswagen* remete à presença de multinacionais estrangeiras produzindo carros para o consumo brasileiro. Com tecnologia importada da Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos e mesmo França e

³⁷⁷ Idem. p. 34.

³⁷⁸ CAMINHA, Pero Vaz de. **A carta**. Biblioteca do Exército: Rio de Janeiro, 1957.

³⁷⁹ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 24.

China, o setor angaria um lucro vertiginoso. *Gente com fome* sintetiza as conseqüências dessa exploração. Com isso, as três imagens juntas formam uma espécie de trilogia. Elas elaboram uma imagem do Brasil que sempre foi dependente e que nunca foi livre. A cidade, nesse particular, assume um valor importante na medida em que configura um ambiente ideal para a hierarquização dos símbolos culturais.

Nesse sentido, para caracterizar essa destruição de tantos símbolos da cultura brasileira, **Reflexos do baile** aborda, ainda no aludido capítulo, a representação dos blocos de população da cidade de Rio de Janeiro através de peças de azulejos: “[q]uando reorganizei o Rio em Grupos de Desligamento não vi aparecer nada brilhante diante dos olhos. Vi blocos de povo suburbano, um imenso muro de azulejos – Nilópolis – Vila Rosali – Eden – Pavuna; Nova Iguaçu – Heliópolis – Mesquita; Caxias – Lucas – Meriti – com caras de gente triste”³⁸⁰. Tais peças correspondem a um bairro da cidade e elas formam um mapa de desligamentos que seriam realizados no dia do seqüestro da rainha.

Dentre alguns detalhes já apresentados, observa-se a influência dos acontecimentos passados na configuração da realidade brasileira do período focado por **Reflexos do baile**. Entre esses episódios, a hegemonia estrangeira merece destaque. Portugal foi a primeira nação a dominar o país e a extrair dele as suas riquezas. Logo em seguida, veio a Espanha que – pelo Tratado de Lisboa, em 1681, e pelo Tratado de Madri, em 1750 – tomou para si parte do território sul-americano. Em 1713, foi a vez da França. A Holanda invadiu o Brasil através da Bahia, em 1624, e de Pernambuco, em 1630. O domínio inglês se deu através do Pará e do Maranhão, e seu poder foi exercido a partir de 1810. A partir dos anos 1960, mais ou menos, os Estados Unidos exerceram papel importante na cultura e na economia brasileira.

O romance de Callado ilustra vários exemplos a propósito da dependência brasileira à hegemonia de outras nações. No capítulo 22 de *A véspera*, existe uma espécie de confirmação da perda da dominação portuguesa pelos Estados Unidos. A figura de Father Collins é bastante sugestiva a esse respeito:

Vi Father Collins entrar na Embaixada de Portugal e me senti tentado a segui-lo para tomarmos – com Carvalhaes e biscoitos – um porto matinal,

³⁸⁰ Idem. *Ibidem*.

ou quem sabe, com santolas, um esperto verde branco. Mas resolvi, empoeirado que estava por fora, adusto por dentro, entrar em casa, onde me asserenei o espírito, a longos sorvos, com um quarto de Mumm's atrigueirado de cerveja Guinness³⁸¹.

A entrada do americano na Embaixada portuguesa pode ser tomada como um índice de envolvimento entre as duas nacionalidades. Prevalece, no entanto, a supremacia da primeira. Quando o personagem faz referência à cerveja *Guinness*, fica pressuposto, pela marca da bebida, a influência estadunidense sobre a portuguesa. Afora isso, a aproximação entre Carvalhaes e Father Collins remete a um denominador comum se se pensar na figura do americano vestido de padre: os jesuítas portugueses são substituídos pelos padres americanos na responsabilidade pela “catequese” dos brasileiros. Portanto, **Reflexos do baile** retrata a dependência brasileira e faz o leitor refletir sobre a influência norte-americana a que a sociedade está subjugada.

Essa mentalidade de aceitação do domínio externo aparece novamente no capítulo 25: “[p]ela porta aberta vi minha filha lendo tão concentrada à luz do abajur que percebi menos os elementos materiais envolvidos – Juliana, livro, escrivaninha – que um gestáltico meio luminoso a manter, em suspensão dourada, um foco de conceitos e uma pura atenção. Pelo sobressalto com que recebeu o beijo que, entrando silencioso, deposei em seus cabelos, pensei, não sem um muxoxo de malícia, que ia surpreender minha grave filha a ler pelo menos meu Bocage, ou meu Bocácio, ou quem sabe o Fernando Pessoa dos obscenos versos ingleses (*Look how she likes, with something in her heart, to feel her hand work the protruded dart*) mas, passado o susto, Juliana mostrou-me a feia capa de uma velha monografia ministerial a propósito de açudagem”³⁸². Essa idéia de aceitação pacífica com o que vem de fora se traduz em conformismo e faz com que ideologias autoritárias sejam aceitas pela sociedade, forjando construções mentais que se afeiçoam de modo a atender às prerrogativas das classes dirigentes. Com isso, a sociedade brasileira se converte em massa de manobra para aqueles que detêm o poder.

Essa ordem de pensamento concorre para uma avaliação acerca do tipo de imagem que se procura empreender do Brasil, ressaltando, ainda, os reais desejos

³⁸¹ Idem. p. 29.

³⁸² Idem. p. 31.

estrangeiros. Um bom exemplo do tipo de interesse que os norte-americanos têm com relação ao país fica expresso nas imagens metaforizadas de um sonho de Jack:

38

Dear Melanie: (...) Oh yes, I had a delightful and vivid dream last night. I emptied Brazil out of people altogether and filled her with hummingbirds. There was an element of fright (Hitchcock?) slight fright at the fantastic multitude of humming, zooming birds piercing the air with their long bills and criss-crossing the blue skies of Rio, freely going in and out the windows and doors of abandoned houses and buildings.

Tradução:

Ah, em tempo, tive ontem à noite um sonho esplêndido, vívido a mais não poder. Esvaziei inteiramente o Brasil de gente e enchi-o de beija-flores. Havia um elemento de receio (Hitchcock?) um meio receio frente à chusma de passarinhos que zuniam, zumbiam, furavam os ares com os bicos longos, cruzando e recruzando sem cessar os céus azuis do Rio, entrando e saindo à vontade pelas janelas e portas das casas e edifícios abandonados³⁸³.

Se o sonho se constitui na expressão de um desejo recalcado, então Jack espera que a sociedade brasileira desapareça e fiquem somente as terras. Novamente, nesse caso, tem-se a mentalidade capitalista americana, interessada na exploração do Brasil. Não só isso, a imagem dos pássaros tomando conta do espaço lembra as cenas do filme **Os pássaros**, de Alfred Hitchcock. Na película, as aves expulsam moradores de uma cidade, matando ou ferindo muitos deles. Hitchcock é considerado o mestre do suspense-terror, logo o apoio americano prestado aos brasileiros traria consigo uma perspectiva negativa em seu processo exploratório.

Outro elemento importante que merece atenção na passagem transcrita diz respeito à voz de um tradutor. Segundo a interpretação proposta por Cartapatti Kaimoti, esse último “assume para si a tarefa de dramatizar as fronteiras, por vezes intransponíveis, da mútua incapacidade de compreensão entre o brasileiro e o estrangeiro, inépcia que, no contexto da narrativa, atesta, sobretudo, a dificuldade de o elemento local entender a si mesmo e estabelecer um sentido para sua história”³⁸⁴. Ainda segundo a autora, essa incapacidade – inserida naquela perspectiva irônica

³⁸³ Idem. p. 40-41.

³⁸⁴ CARTAPATTI KAIMOTI, Ana Paula Macedo. **Ossos e espelhos mortos**: uma leitura de *Reflexos do baile* e *Esqueleto na lagoa verde*, de Antonio Callado. 184f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2007. p. 21.

comum a todas as vozes da narração – compõe uma visão da história do Brasil como um percurso disfórico, “povoado por ruínas sem passado, marcas indecifráveis do massacre da memória daqueles que foram vencidos”³⁸⁵.

Essa perspectiva de se conceber uma imagem do Brasil calcada em ruínas, mas que se quer destituída de um passado, atesta, por um lado, a tentativa de esconder da sociedade a sua história, culminando naquilo que Cartapatti Kaimoti chamou de “massacre da memória”; por outro, procura reforçar retratos do país que não coincidem com a realidade. Esse raciocínio é plausível para uma interpretação do capítulo 20 da primeira parte: “[é] o cancionero pátrio, é o Tabuleiro da Baiana, Os Quindins de Iáiá, a Lata de Leite, a Receita de Vatapá, o Doce de Coco, é o matar a fome erigido em cúpula da consumação amorosa, a velha cópula também conhecida como foda, *exempli gratia*, vou comer ela, papei ela todinha”³⁸⁶. Aqui, têm-se imagens folclóricas de uma nação que não passa de convenções carnavalescas. Nesse particular, é justamente o papel da mídia que entra em questão. Ela teria forjado uma mentalidade sobre o país incompatível com a situação histórica da época.

As diversas intertextualidades presentes em **Reflexos do baile** prestam-se para uma maior compreensão da história da sociedade brasileira e, ainda, no que tange à Ditadura Militar, chamar a atenção para o aspecto de ela ter sido resultado de um processo que tem subjacentes relações de poder calcadas em princípios autoritários. O capítulo 11 da segunda parte da obra refere-se às ações de Beto como revolucionário, na tentativa de efetuar o apagão, e demonstra o abandono da população:

Senhor Diretor-Geral do Departamento Nacional de Águas e Energia: Oriundas da Guerra de Canudos, as favelas do Rio, atavicamente a serviço, ainda, do Conselheiro, são os torreões de massapé e as muralhas de adobe de Troglodítia, são a quinta-coluna, o câncer ósseo em nosso esqueleto implantado, são a imagem de barro da nossa pieguice e incompetência, a nossa Cartago, que é preciso destruir. Delenda, por exemplo, Rocinha. Bastou uma pane para que os favelados – como baratas e ratos que, mal se apaga a luz, na cozinha, saem ágeis de baixo da geladeira e da pia, de dentro da cristaleira e do rodapé para roubar o queijo, o açúcar, provar das panelas destampadas em cima do fogão – assaltassem três botequins e uma barbearia, sem contar as biroschas e bocas-de-fumo lá deles mesmos. Panes quase que em minguantes círculos concêntricos partidas da periferia troglodítica fariam de nós uma Fariséia e uma Filistídia se não nos levassem a reclamar

³⁸⁵ Idem. p. 22.

³⁸⁶ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 28.

investigação exaustiva no DNAE e para tanto peço a vossa presença em debate a que estará presente o Capitão Roberto e todo o Serviço de Segurança³⁸⁷.

Nessa carta endereçada ao Diretor do Departamento Nacional de Águas e Energia, é feita referência às favelas cariocas. A elas são atribuídas caracterizações negativas, uma vez que traduzem o atraso e o subdesenvolvimento do Brasil. Por esse motivo, para a classe dirigente, o ideal seria destruí-las, ou seja, desconsiderá-las. Afora isso, os favelados são comparados a *baratas* e a *ratos* por trazerem consigo o desígnio de ladrões ou seres inferiores dentro de uma escala social. Não obstante, o excerto expõe um apelo histórico do messianismo, calcado na figura de Antônio Conselheiro. O justiceiro do cangaço, como era conhecido, foi vítima de um sistema injusto. Frente a isso, reuniu em torno de si um número crescente de fiéis, formando Canudos, local onde todos conviveriam harmoniosamente. Conselheiro pregava mensagens políticas e trabalhava em prol da população. Em **Reflexos do baile**, os representantes da ditadura receiam que Beto se torne um desses mártires, expondo a causa dos revolucionários à simpatia popular. Não é por acaso, então, que a trajetória do personagem e sua morte são materializadas em figuras de barro que exibem seu corpo morto pendurado pelos policiais na cruz da igreja de Pirai, parcialmente afundada pela represa, para servir de exemplo para outros que ousassem rebeldia similar:

38

Capitão: Ordens são dadas para ser cumpridas. À risca. Tire imediatamente o corpo desse Beto ou como se chame de onde se encontra. O cadáver deve ser levado para o Cemitério da Capital, enterrado sem acompanhamento num canto de indigente, sem cruz em cima, sem choro, sem vela, sem nada. Que tirem daí o bandido hoje, já, que o transportem e enterrem. Tivemos faz pouco o trabalho e a despesa de afogar Canudos em baixo de Cocorobó. Que idéia da roça é esta agora de improvisar um monumento com um desertor e uma torre e inventar alguma romaria de basbaques e subversivos nesse Canudinho de merda? Cumpra as ordens. Enterre o traidor³⁸⁸.

A partir dessa base, pode-se dizer que **Reflexos do baile**, cuja construção se assenta em paródias e intertextualidades, permite pensar numa sucessão ininterrupta de

³⁸⁷ Idem. p. 67.

³⁸⁸ Idem. p. 88.

violência e autoritarismo na constituição da sociedade brasileira. Assim, no período colonial, teve-se a dizimação de tribos indígenas pelos portugueses. “A escravidão representou um exercício sistemático e calculado de coerção pela violência, sendo o governo brasileiro sustentado, durante o Império, por essa coerção”³⁸⁹. No período republicano, tiveram-se duas experiências limites associadas ao autoritarismo: o Estado Novo e a Ditadura Militar. Logo, no romance de Callado, a morte de Beto, sendo uma alusão ao assassinato de Antônio Conselheiro, conduz à conclusão de que 1) existe controle da sociedade por parte do Estado; 2) há repressões sistematizadas em que hierarquias de poder são mantidas inalteradas; e 3) o uso da violência se faz necessário para justificar a própria violência. Esses três últimos aspectos, aliás, também podem ser observados no capítulo 14 da segunda parte:

Senhor Chefe do Serviço de Segurança: É claro que esse indivíduo, quando afinal o Serviço conseguir identificá-lo e prendê-lo, deve ser julgado e punido, por sedição, por sabotagem, pelo diabo que o carregue: *porém*, como um pobre coitado, e nada mais. Poderemos, para compensar o trabalho que nos deu – que está nos dando ainda, Deus sabe – cair na tentação de lhe exagerar as proporções. Mais importante do que castigá-lo, ouvi-lo em confissão, ou exterminá-lo, é caracterizar seu pobre-coitadismo. Estamos no encalço dum cabra esperto, inteligente mesmo, duma inteligência instintiva, voltado para a faina de nos desmoralizar, pois tudo indica que veio, passo a passo, atrás de nós, da zona adusta para o vale do Paraíba e a cidade do Rio. Terá lá seus encantos pelos jagunços e fanáticos e seguramente fomentou ele próprio seu cognomezinho interessante de Das Águas. Ora, traçado esse retrato psicológico de quem não conhecemos a cara, o que nos cabe fazer, sobretudo, é não fazer-lhe o gosto, é não deixar que chegue seu nome ou apelido àqueles folhetinhos que se penduram pelo cordel na cadeira dos engraxates ou à choradeira desdentada dos cegos de feira de Troglodítia que, se agarram um nome como Das Águas, são capazes de inventar de novo o Antônio Silvino e o Jesuíno Brillhante. Lembrai-vos do Conselheiro, endeusado por um dos nossos, o do trabalho que até hoje dá não deixá-lo chegar aos meninos de colégio como líder camponês em luta contra o apagamento de impostos além de taumaturgo e milagreiro. Temos é que pegar o Das Águas vivo e ridicularizá-lo, aguá-lo, como autor de panes por acaso, conspirador da roça, pobre pitu de lodo triturado distraidamente pelas engrenagens azeitadas do Módulo 1967. Quanto a mulheres que surjam como eventuais candidatas ao martírio pode divulgar que negocio a vinda para o Brasil dos ossos de Inês de Castro para suprir-nos de tragédia bonita, tranqüila, distante no tempo e no espaço, posta em sossego, tal como descrito no anexo Módulo 1357, em xeroxes para distribuição³⁹⁰.

³⁸⁹ Cf. GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. **Letras**, Santa Maria, n. 18/19, p. 121-144, jan./dez., 1999. p. 128.

³⁹⁰ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 69.

Antônio Silvino e Jesuíno Brilhante, a exemplo de Antônio Conselheiro, eram jagunços famosos devido a suas atitudes contra as autoridades e a favor da população local. Essas figuras estão presentes no imaginário popular, apesar do esforço em serem ignoradas pela história oficial. A propósito, essa perspectiva de distorção dos acontecimentos e da omissão de fatos aparece na passagem transcrita. Roberto, Beto ou Das Águas, por dedicar seu empenho em prol dos menos favorecidos e lutar pela revolução, é igualado àqueles personagens nordestinos que viveram no final do século XIX e início do século XX. Justamente por atentar contra a ordem, segundo os representantes da ditadura, ele deve ser ridicularizado e reduzido à condição de *pobre-coitado*. Caracterizar o *pobre-coitadismo* de Beto é minimizar o seu poder. Tornando pequeno, esse indivíduo será visto como incapaz de guiar outras pessoas, portanto é um processo contrário à formação de um líder.

A última frase do capítulo reproduzido chama a atenção para o esforço em camuflar a repressão aos revolucionários, nesse caso, as representantes femininas. Para tanto, o governo brasileiro usaria a divulgação, na imprensa, de uma possível mudança dos restos de Inês de Castro de Portugal para o Brasil. Seus ossos encobririam os ossos das revolucionárias torturadas ou mortas pela Ditadura Militar. Do mesmo modo, com a conivência do embaixador português Carvalhaes, a transferência dos restos de D. Pedro I ao Brasil seria uma estratégia para esconder, nos meios de comunicação, os corpos dos assassinados. Ou seja, a Carvalhaes, apelidado por Henry Dewar de *Old Bones*, cabe a tarefa de usar o evento da transferência dos ossos imperiais como forma de abafar as ações violentas da polícia na repressão aos revolucionários.

Nesse sentido, a figura dos ossos disseminada nas mensagens – como vestígio da memória – remete para duas possibilidades de representação da história. Por um lado, os restos de D. Pedro I e de Inês de Castro indicam a presença, na narrativa, da história oficial e honorífica; por outro, eles apontam para a representação de um presente devastador e violento, que “reduz o humano a sangue e ossos”³⁹¹. De qualquer modo, ao ignorar o tempo presente, os representantes da história oficial deixam de considerar a violência como resultado de um histórico desrespeito a qualquer tentativa de alteração das bases que sustentam o país. Portanto, a história que é dada conhecer oficialmente tenta eliminar os vestígios de outra. Segundo Walter Benjamin, é preciso construir um

³⁹¹ Cf. CARTAPATTI KAIMOTI, Ana Paula Macedo. **Ossos e espelhos mortos**: uma leitura de *Reflexos do baile e Esqueleto na lagoa verde*, de Antonio Callado. 184f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2007. p. 133.

conceito de história que corresponda à premissa de que o “estado de exceção” em que vive a tradição dos oprimidos constitua a verdade³⁹².

Em face disso, **Reflexos do baile** carrega uma perspectiva sobre a história do Brasil segundo a qual, intencionalmente, esta não preservou a memória de todos os episódios da constituição do país, eliminando, conseqüentemente, aqueles acontecimentos que constituíram tentativas de realizar mudanças. Esse esforço do governo em apagar os vestígios da história dos revolucionários está no próprio silenciamento proposto de várias maneiras pela narrativa. Não é por acaso, então, que, ao longo do livro, as vozes dos revolucionários vão desaparecendo gradualmente. Na primeira parte, são freqüentes; na segunda, começam a diminuir; na terceira, somem. Esse silenciamento cede voz aos policiais. Por fim, o leitor entra em contato com referências aos revolucionários por meio das mensagens dos policiais ou embaixadores.

É justamente nesse ponto que o leitor tem acesso à violência praticada contra os presos políticos pelos policiais. No último capítulo da terceira parte do livro, estão presentes, concomitantemente, a arbitrariedade da repressão que vitimou vários personagens e as falhas que fazem parte desse sistema. Nesse caso, os conflitos internos e a falta de comunicação entre os representantes da ditadura culminam em atitudes brutais dos delegados e policiais, as quais são acobertadas e aceitas pelos órgãos oficiais:

Senhor Secretário de Segurança: (...) Quando eu entrei para o serviço chegado do Norte com um buço de nada nos cornos e uma penugem macia de barba de milho na virilha a lei aqui era severa. A gente pegou naquele tempo um tal de Febrônio malfeitor de menino e fez ele tomar no cu de um por um. Se jornalista xingava a gente de torturador a gente picava o artigo do jornal e fazia ele engolir aquele alfabeto inteiro letra por letra mesmo se o cara era só metido a gaiato feito um tal de Itararé. Agora, Chefe, a gente não passa de vara de rabo de foguete, de pau de galinheiro. É a bandalha, o esculacho. Repórter bota pra quebrar, diz que a gente castra, estupra, esgana, o escambau, e quem engole os artigos é nós mesmos, que treme nas bases e ainda solta os putos. (...) Essas autoridades que vivem lhe pedindo que solte subversivo por causa do tal de “clamor da imprensa” o senhor pode ficar sabendo que gostam é do gosto do cururu que traçam. Lambem o beijo. Veado que aprecia porrada de fancho não tem médico que cura ele não. Nada disso tem nada que ver com o Chefe não, que é farinha de outro saco e de moenda antiga, meu chapa de ouro, do peito. Só quero lhe percatar que

³⁹² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 226.

soltar um magote desses vagabundos assim duma vez sem mais nem menos e antes que a gente decifrou aquela merda basca isso eu acho que é dose pra leão. O jeito é o sobreaviso de só soltar uns fichinhas se é que o Chefe vai mesmo dar a entrevista coletiva na tevê. Tem o tal do jardineiro Válter, tão merdinha no movimento que nunca passou de Válter mesmo, não tinha nem codinome. (...) Mas tem um outro detido de ninguém botar defeito nele, cara carola, o pessoal diz até que bicha pelo menos na divagação, tal de Mário Vilarinho, aliás Marcondes, aliás Filipe. Esse alfaiate de ofício, parece que nasceu pra dar entrevista de Madalena arrependida na televisão. Na hora do tratamento chamava o eletrodo de Valdirreto e de Satanás e agora quando ele está na cela bem na dele mascando reza feito chiclete e um dos rapazes berra Satanás ele cai pra trás duro feito uma tábua de engomar. A gente previne ele que se falar falsidade a gente faz uma instalação permanente de Satanás anal no fiofó dele que é melhor que pregar esparadrapo na boca dele. (...) Menos alteração ainda dá o tal de Braz Taborda, codinome Dirceu. (...) Ele entrou aqui pelo corredor polonês e um dia chegamos a esquecer ele no pau-de-arara, feito frango assado de porta de churrascaria que ninguém compra e passa a noite no espeto. (...) O que ele falou quando a gente botou ele na troça do detetor foi o mesmo que falou todo mordido de eletrodo e até cagando um sanguezinho. Sem mobral nenhum. Um pamonha. Acho que soltando o Filipe e o Dirceu na coletiva a gente vai maneirando³⁹³.

Pelo que foi arrolado, **Reflexos do baile** apresenta um conjunto de imagens que propõe uma desmontagem das visões ideológicas dominantes. Um dos propósitos do romance provavelmente seja o de assinalar a luta entre a direita e a esquerda pelo poder. Os primeiros visam a assegurar a situação de dominação, os outros objetivam uma revolução para libertar não somente os presos políticos, mas também toda a sociedade das amarras autoritárias. Com vistas a isso, o livro sugere uma série de elementos de base crítica. Um deles é a presença constante da influência estrangeira em solo brasileiro. Uma análise atenta da história do Brasil leva a crer que a vinda de portugueses, ingleses ou americanos sempre esteve acompanhada de violência, massacres ou imposições culturais. O resultado disso, em certa instância, é a naturalização e a aceitação pacífica da exploração, do roubo, da discriminação. Foi justamente esse tipo de pensamento, dosado a outros fatores, que resultou na eclosão ou na manutenção, por um longo tempo, da Ditadura Militar.

Um outro dado importante que merece ser destacado diz respeito ao conjunto de histórias que a obra em questão resguarda e que culmina numa outra história: a de **Reflexos do baile**. As referências a D. Pedro, a Pompílio Albuquerque, ao Conde Gobineau, a Antônio Conselheiro, a Jesuíno Brilhante, a Antônio Silviano e a Inês de

³⁹³ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 138-140.

Castro, só para citar alguns nomes, requerem, no tecido narrativo do texto, associações. O estabelecimento de tais relações é necessário para o entendimento dos diferentes episódios históricos, seus encaixes e implicações que culminariam em formas autoritárias de dominação. O romance de Callado requer o conhecimento desse conjunto de histórias para que se possa atribuir um sentido mais abrangente de sua leitura. Assim, muitos dos dados concernentes aos personagens históricos citados conduzem à percepção de que à elite cabe o papel de dominador, enquanto aos demais o papel de dominados. Não é por acaso que, no livro, ocorre a perseguição aos revolucionários e mais uma vez a direita consegue conservar o poder em suas mãos. Isso não é um acaso histórico, é algo coerente com o seu desenrolar.

3.4.2 O paródico, o satírico e o cômico no romance de Callado

Eu estava com os fundilhos molhados de água e vi que a condição de aventureiro é quase sempre desconfortável. (...) Não existe marasmo e os contratemplos estão sempre escamoteados das histórias de aventura. Pois digo aos leitores que ninguém passa mais baixo que o aventureiro. Quem me dera fosse eu um Phileas Fogg na calha do rio Amazonas fazendo a volta ao mundo em oitenta seringueiras.

(Galvez, *imperador do Acre*, Márcio Souza)

Logo que **Reflexos do baile** foi publicado, Glauber Rocha se entusiasmou devido à originalidade do romance, pois ele se destacava dos demais no que diz respeito aos assuntos sobre a guerrilha. Mais tarde, Arnaldo Jabor transformou o livro num roteiro cinematográfico, mas o projeto de levar a obra às telas ficou inconcluso. Conforme explica, os empresários brasileiros estavam dispostos a financiar o filme na condição de os guerrilheiros serem transformados em sórdidos bandidos³⁹⁴. Se o projeto de Glauber Rocha tivesse sido concretizado, várias cenas da película certamente provocariam riso nos seus telespectadores. Aliás, a comicidade do livro advém não tanto de sua leitura, mas, mais provavelmente, seria oriunda de sua encenação.

³⁹⁴ Cf. FERNANDES, Edilene Gasparini. **Mosaico de histórias e mentalidades em Reflexos do baile**. 162f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1997.

O texto de Callado constitui-se na denúncia de uma realidade opressora, algo que, em princípio, bloquearia a possibilidade de manifestação do humor, ou seja, a elaboração de uma perspectiva eufórica do Brasil estaria travada em função da seriedade do conteúdo histórico representado. No entanto, a narrativa é portadora de elementos que rompem com o projeto mais geral do romance, já que propõe imagens que não são do âmbito do sério ou do elevado. A matéria considerada ignóbil ou repugnante, que estimula muitas vezes o riso, não prejudica, contudo, o objetivo da obra. A apresentação dessas imagens atende à expectativa lançada nos *Fragments do Athenaeum*, de Schlegel, texto em que é afirmado o interesse pelo bizarro na literatura. Este, no aforismo 429, é definido como “certas associações e confusões insólitas e arbitrárias nos processos do pensamento da composição poética e da ação”³⁹⁵. Comentando um livro de Goethe, o autor diz que nele “o horrível aparece como irresistivelmente grandioso”³⁹⁶.

Em **Reflexos do baile**, há situações que levam a enxergar o uso de recursos cômicos como a paródia e a sátira, mesclados, na maioria das vezes, do emprego da ironia como recurso retórico. No que tange à paródia, ela imita outra forma de arte, de uma forma exagerada, para criar um efeito cômico, ridicularizando, geralmente, o tema e o estilo da obra parodiada. Ainda que, por vezes, as técnicas próprias da sátira e da paródia se sobreponham, não são sinônimas. A sátira nem sempre é humorística. Ela chega, às vezes, a ser trágica. A paródia é imitativa por definição, a sátira não tem de o ser. O humor satírico tenta, muitas vezes, obter um efeito cômico pela justaposição da sátira com a realidade. A sátira tem por objetivo desdenhar um determinado tema (indivíduos, organizações, estados), geralmente como forma de intervenção política ou outra, com o intuito de provocar ou evitar uma mudança.

A paródia teria nascido da rapsódia, assim como a sátira teria se originado da tragédia, e o mimo, da comédia. Entretanto, a paródia, não obstante suas raízes, seria o inverso da rapsódia, do mesmo modo como o cômico seria um trágico às avessas. No que tange à paródia, ela pode ser concebida de diferentes formas: 1) através da mudança de uma palavra ou de um verso, 2) por meio da alteração de uma letra na palavra, 3) ao se desviar uma citação de seu sentido sem alterar o texto original, 4) ao se compor uma obra inteira sobre uma peça ou sobre parte considerável de uma poesia

³⁹⁵ SCHLEGEL, Friedrich. *Fragments do Athenaeum*. In: LOBO, Luiza (Org.). **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 71.

³⁹⁶ Idem. *Ibidem*.

conhecida, que se desvia para um outro assunto pela mudança de algumas expressões, e 5) ao se fazer versos do gosto e estilos de autores pouco aprovados.

Reflexos do baile, no que diz respeito ao tópico paródico, elege como alvos preferenciais figuras e situações históricas, personagens literários e bíblicos, e estruturas narrativas. Um caso já explorado concerne à aproximação do personagem Beto com Antonio Conselheiro e seus seguidores, lutando na Guerra de Canudos pela posse das terras nordestinas. Outro exemplo de paródia está na presença de elementos bíblicos na narrativa, como o que ocorre no capítulo 7 da primeira parte, numa carta dirigida a Dirceu:

Dirceu: Pompílio furioso, intransigente, imprudente, pronto a desertar na marra. Vai com jeito ou sai da frente que o boi ficou bagual. Pompílio resolvido a executar seu plano de cem anos atrás. “Outro século não espero.” Organizou do Ribeirão das Lages aos Macacos, no Jardim Botânico, um arrepio matemático que medita até sobre os geradores que cretam a grama e cegam os cavalos do Jôquei-Clube. Fará recuar os relógios do Rio ao caos anterior ao terceiro versículo do primeiro dia no primeiro capítulo do primeiro livro do Pentateuco, instante em que o Senhor, resolvido embora a criar a luz, já previa para o versículo vinte e um no dia quinto dedicado ao jogo do bicho a vinda ao mundo da pré-serpente. Bota pilha na lanterna, Dirceuzinho³⁹⁷.

Este capítulo tem subjacente um apelo messiânico. Tal leitura só é possível se se atentar para os diversos elementos paródicos aí presentes. Em 1976, quando da ocasião da publicação do romance, vários grupos revolucionários clandestinos se voltaram contra a ditadura e suas forças repressivas. O objetivo deles era a obtenção de liberdade e talvez também a criação de um novo mundo. No fragmento, as referências a Pompílio de Albuquerque – mas também ao Jardim Botânico (Éden), à luz e à serpente – apontam para um caminho de libertação a ser conquistado. O primeiro, como se verificou antes, planejou seqüestrar D. Pedro II e a família imperial, em 1870, com o intuito de pressionar os dirigentes a libertarem os revoltosos. As indicações aos versículos bíblicos e ao Criador estão carregadas de providências divinas, o que reforça a pressuposição de que aquele seria um caminho coerente para se alcançar uma suposta democracia. Na penúltima frase, a referência ao *jogo do bicho* está minada de ironia.

³⁹⁷ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 19.

A exposição de traços negativos da sociedade brasileira, em particular no que diz respeito ao silêncio político e ideológico, fica por conta do personagem Rufino Mascarenhas que, em certa altura do livro, é comparado ao Conselheiro Aires. Numa carta que Carvalhaes escreve ao filho, ele se refere a Juliana e ao pai nos seguintes termos: “Meu filho: intriga-me a bela filha do vizinho Rufino. Este, à sua maneira, em lugar de falar-me na moça, diretamente, comparou-a, como se o fizesse entre pessoas vivas, a uma certa Fidélia, viúva, secreta paixão de um Aires, conselheiro, ambos figuras de um romance brasileiro”³⁹⁸.

Os diários que o embaixador brasileiro Rufino Mascarenhas escreve se destacam entre aqueles que predominam na narrativa. Seus escritos são diferentes porque não apresentam uma perspectiva imediata dos acontecimentos. Esse aspecto se reforça se se considerar que ele está aposentado e, portanto, tem o privilégio de assistir de fora aos acontecimentos que envolvem seus colegas embaixadores, os quais, inclusive, são seus vizinhos. Assim, Rufino, ao invés de expor a voz do narrador tradicional, sábio e com experiência, não enxerga os fatos que o cercam, em particular devido à sua obsessão pelo passado de sua família portuguesa e pela infância quase mítica num Rio de Janeiro perdido no tempo.

A relação de Rufino com Conselheiro Aires se daria no seguinte sentido. O personagem machadiano é um diplomata aposentado e autor de diários que, reunidos, constituem o **Memorial de Aires** (1908), entretanto ele não sofre da cegueira e é conhecido pelo olhar atento e minucioso que lança sobre todos que o cercam. Como um narrador primitivo frustrado, a alienação de Rufino o aproxima do arremedo de Aires. O afastamento de Rufino em relação ao mundo e aos acontecimentos se traduz em seu alheamento no que diz respeito à situação do Brasil. Nesse contexto, o personagem machadiano serve de fonte onde se instaura a paródia como denúncia de uma elite intelectual conformada e alienada, disposta a idealizar o passado e a limpar o presente, desresponsabilizando-se dos malogros históricos, como se não tivessem princípios concretos e passíveis de identificação precisa.

Afora isso, a superposição de textos que **Reflexos do baile** realiza é a principal evidência da presença de um tônus paródico no romance. Através dessa técnica, o autor incrusta o hipotexto no hipertexto, a exemplo do que acontece no capítulo 15 da primeira

³⁹⁸ Idem. p. 27.

parte da obra: o personagem Beto, ao escrever uma carta a Dirceu, parodia a carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal. A paródia, portanto, tem sempre como alvo um texto, mas também pode servir de denunciadora de determinadas convenções literárias. No livro de Callado, a organização da narrativa em capítulos curtos – alguns em forma de cartas, outros em forma de trechos de diário – pode ser vista como uma crítica à convenção literária do romance. O efeito da paródia, afirma Linda Hutcheon, é o de provocar um efeito cômico, ridículo ou degenerante³⁹⁹. Através da organização telegráfica de sua narrativa, **Reflexos do baile** consegue, senão diminuir ou degenerar o gênero romanesco, ao menos realizar, com esse recurso, um questionamento sobre essa uniformização da maneira de escrever conhecida como romance.

A sátira é um outro recurso que aparece em **Reflexos do baile**. Classificada por Hutcheon como forma literária, seu objetivo é corrigir certos vícios e inépcias do comportamento humano, ridicularizando-os. Conforme Malcolm Silverman, a sátira é uma espécie de “descrição de uma situação absurda ou dolorosa, ou de uma pessoa ou grupo tolo ou pernicioso, relatada numa linguagem descompromissada e freqüentemente afastada do convencional”⁴⁰⁰. Dessa forma, portanto, ela possui um *ethos* arrogante, insolente, que se manifesta através da cólera, mas que tem fins reformadores, porque visa o extratextual, o social e o moral, e não o literário. Como exemplo do uso da sátira dentro da obra em questão, pode-se citar o capítulo 2 da terceira parte. Nesse segmento, o pai de Jack, por meio de uma carta, pede ao filho que tome cuidado com o *pitoresco*:

Jack meu filho: Imagino que, de um jeito escoteiro, você esteja vivendo todo feliz sua história predileta. O Brasil sendo todo de bananas e lianas o primeiro gato rajado que você viu de relance nas moitas, quem diria, olha o tigre que você esperava. Não dá carne crua a ele não, Jack, ele gosta é de leite. Bolas, estou perdendo meu tempo. O Dr. Dale nunca esqueceu que quando você saiu do Período Egípcio e expeliu do seu sistema sacos e sacos de areia, cacos e cacos de gatos e de esfinges você costumava prevenir amigos e desafetos, Cuidado com o Pitoresco. Você tinha orgulho de você mesmo e da sua linhagem. (...) “É claro que não, a civilização não é privilégio de nenhum país, mas sem dúvida escolhe, para hospedeiro, um país de cada vez”⁴⁰¹.

³⁹⁹ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, s.d.

⁴⁰⁰ SILVERMAN, Malcolm. **Moderna sátira brasileira**. Trad. Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 9.

⁴⁰¹ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 99.

A carta desfila elogios aos Estados Unidos, enfatizando as supostas noções de civilização, progresso e alegria que existem naquele local. O Brasil resume-se a só mais um período em sua vida de embaixador, como foram tantos outros. Não faltam referências à África. A única lembrança que o pai guarda dos anos de trabalho do filho, em tal país, não é a experiência do convívio com as pessoas, mas, desprezivelmente, o que lhe vem à mente é a imagem da *areia*, desconfortável para quem não estava acostumado a ela. A justaposição das imagens da *areia* e do *tigre*, elementos típicos de países africanos, ao Brasil, leva a crer que esse país não precisa ser levado a sério pelos Estados Unidos. Assim, o pai pede a Jack que não dê *carne* ao *tigre*, outra metáfora do Brasil. A *carne* pode fazê-lo despertar e descobrir os poderes que tem e desconhece.

A sátira, nesse particular, estaria assentada numa busca de reparo que o autor-implícito tenta realizar na consciência de seus leitores. Conforme Linda Hutcheon, o gênero satírico se define por uma noção de desprezo ridicularizante com fins reformadores. A ironia despreziva das palavras do pai de Jack atesta a presença de um *ethos* arrogante e colérico. Considerando-se essas noções, a sátira constitui-se num gênero agressivo. Ela exagera e deforma, dando a impressão de uma descarga nervosa contra algo ou alguém que irritou profundamente.

A agressividade consiste, pois, num elemento importante da sátira, ao utilizar um *ethos* neutro e dócil dentro da função pragmática da ironia escarnecedora. A hostilidade parece estar presente nas entrelinhas do capítulo 25 da segunda parte. Nesse segmento do livro, Rufino descreve um jantar que oferece em sua própria casa para que americanos e portugueses decidam o futuro do Brasil. Nessa conversa, o personagem faz uso do vocábulo *banho-maria*, o que recompõe uma atmosfera de languidez e de embriaguez na qual está envolvido, permitindo que os representantes dos dois pólos de dominação sobre o Brasil (Portugal, no início, e os Estados Unidos, naquele momento), mais uma vez, decidam o destino brasileiro. Como se disse, a cólera não está propriamente nas palavras de Rufino, mas está contida nas entrelinhas do texto, o que reafirma que a dominação sobre o Brasil, no passado, é tão intensa quanto no presente:

A culpa terá sido minha, pois nossa conversa, a três, travou-se depois de um jantar de *moules* (um prodígio de mitilicultura) *à la marinière* e de um robalo de forno que me levaram a um consumo assaz veloz do vinho alsaciano: a verdade, porém, é que tanto o Carvalhaes como Father

Collins estavam maçantes. Chegaram a falar em banho-maria, expressão que me transmite sempre a imagem morna e emoliente de uma cozinheira lavando-se numa tina. O país, quer dizer, este, o meu, “deve ser mantido em discreto banho-maria, sem entrar em contato direto com o fogo”⁴⁰².

Afora os elementos paródicos e satíricos, **Reflexos do baile**, à luz de uma leitura menos reflexiva, pode revelar traços de comédia. Pelo menos duas características apontam para essa particularidade: primeiro, quando explora em seus personagens o que têm de mais aviltante e negativamente marcante, por isso os representa piores do que são na realidade; segundo, quando apresenta seus nomes metaforicamente construídos e, em meio à narrativa, desfilam fatos que se passaram na história do Brasil com personalidades que existiram.

Nascida da improvisação e com base nos cantos fálicos – espécie de farsas silenciosas e satíricas cujas mímicas eram consideradas indecentes –, a comédia insistia na imitação de maus costumes, do ridículo, que, para Aristóteles, se encontrava num defeito ou numa tara que não representavam caráter doloroso ou corruptor⁴⁰³. Em seu surgimento, a comédia grega era representada de diferentes maneiras. Uma delas era através da utilização de máscaras de animais no palco, ou mesmo da entrada em cena de artistas montados sobre animais ou vestidos como tais. Esse tipo de apresentação era mais comum em Atenas, mas poderia ser apreciado em outros lugares. Conhecida no mundo todo, essa prática, em alguns países, tinha origens totenistas; em outros, estava ligada aos rituais mágicos para garantir a fertilidade do solo e das pessoas.

Desde sua origem, a comédia estaria ligada a ritos fálicos, muitas vezes associados à representação de figuras demoníacas. O capítulo 30 da primeira parte de **Reflexos do baile** se encerra justamente com um verso poético que aproxima a imagem do falo à figura da espada:

Beto: Acordei em casa, no meu antigo quarto, em plena noite... Não. Me acordaram ontem no meio da noite. Ainda não. Você me acordou, porque a noite você é que tinha feito, no Café Flor da Penha. Corda forte você me puxou feito uma caçamba do fundo da cisterna e eu vim pingando sono por todos os lados mas rindo, feliz como não me sentia

⁴⁰² Idem. p. 77.

⁴⁰³ ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

faz muito tempo. O que você me dizia, o que você repetia era o que me falou a primeira vez que trepamos um com o outro. (...) Primeira vez que a gente trepou horas, comendo um ao outro, rolando na cama como se estivéssemos num bote dentro de mar grosso e que de repente me deu aquela certeza errada de que a gente tinha nascido só para aquilo, para trepar um com o outro, e você já todo duro, todo arretado por mim de novo me varou toda outra vez dizendo que não e não com a cabeça. (...) Aí você sorriu, divertido com o medo que eu sentia e falou numa voz cavernosa: “O amor desembainha a gente, feito uma espada”, e aos poucos, sorrindo, você entrou em mim de novo, até os copos. (...) O que eu queria era ver você de novo, ter você na cama comigo. Aço teu, bainha eu⁴⁰⁴.

A *bainha* é uma representação metafórica do órgão sexual feminino, a *espada* lembra o falo masculino. A ligação entre as partes íntimas de ambos os sexos e os instrumentos bélicos pode sugerir uma conexão entre **Reflexos do baile** e as origens das comédias gregas.

Segundo Aristóteles, a comédia deve representar os homens piores do que realmente são através da imitação daquilo que há neles de torpe, de ridículo⁴⁰⁵. Os nomes dos personagens são fantasiosos, mas os fatos que representam estão ancorados na realidade factual. Entretanto, o destino dos personagens no romance de Antonio Callado caminha da felicidade para a infelicidade e, nesse ponto, a noção de comédia, dentro da obra, se abala pela presença da trajetória do infortúnio, característica da tragédia grega.

Outro traço da tragédia é recorrente em **Reflexos do baile** se se atentar para a sua estrutura narrativa. O livro é dividido em três partes e, vale dizer, em três atos: *A véspera*, *A noite sem trevas* e *O dia da ressaca*. Como todo espetáculo trágico em três atos, a primeira parte do romance apresenta os fatos, localizando os leitores (os espectadores) diante do palco; a segunda parte, calcada sobre a poesia, pode ser interpretada como uma nova versão da melopéia e da tragédia grega (se se considerar a poesia, a ode, como a literatura mais próxima da música); a terceira parte desvela aquelas informações mais secretas e, com isso, as peças do mosaico se encaixam para revelar a trama maior da obra, e quem sobreviveria ou não a ela.

⁴⁰⁴ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 35-36.

⁴⁰⁵ ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

Existem, ainda, em **Reflexos do baile**, além de um emaranhado de cartas de embaixadores estrangeiros, depoimentos de jardineiros, faxineiras e carcerários, cujo inquebrável fio conduzirá o leitor a uma revelação maior: o despertar através do riso. Este, de acordo com Henri Bergson, consiste na correção do cômico, da rigidez do espírito e do caráter⁴⁰⁶. É esse riso contrito, algo entre o satírico e o triste, que abala o fortalecimento militar e organizacional do Brasil pós-64. Quer se faça referência à comédia, à tragédia, à paródia, à sátira, o riso de dor é o elemento comum a todos eles. Trata-se de um riso advindo da impossibilidade de um outro riso maior, o da liberdade.

Afora tais abordagens, a obra de Callado resguarda traços característicos do gênero cômico-sério. Este, porque tem ligação profunda com o folclore carnavalesco, é um gênero oposto à epopéia, à tragédia, à história e à retórica clássica. Mikhail Bakhtin distingue três peculiaridades que definem o aludido gênero. A primeira delas diz respeito ao tratamento que ele passa a dar à realidade viva e inacabada, conferindo ênfase ao cotidiano de pessoas comuns e não ao passado de heróis, mitos e lendas, a exemplo do que acontecia na literatura antiga. Atualizam-se, nesse gênero, as figuras de heróis e as imagens das lendas e dos mitos passados, de forma a se operar uma mudança em termos de valorativos temporais na construção da imagem artística.

Reflexos do baile, nesses termos, lembra o leitor de uma continuidade de costumes sempre presentes na história do Brasil. Ou seja, o livro apresenta ao leitor uma atualidade inacabada, aberta, o que possibilita alargar seu pensamento e fazer seu próprio diagnóstico futuro. No romance, existe um cinismo no enfoque de trechos de contos de fadas. No capítulo 32 da primeira parte, por exemplo, a comparação entre a fábula de Cinderela e a tentativa de revolução pode expressar uma espécie de fragilidade da situação, isto é, um sonho encantado que nunca se realiza:

Dirceu: Não pense mais, nada melhor do que essa idéia do Beto, duca, linda. Colher o Brasil em plena dança. Valsar com a pátria. Depois dizer que o poeta sou eu, pobre poeta reduzido às palavras do obscuro português ou do basco hermético. Ao apagar das luzes, noite em meio, teremos no bolso o sapato de cristal⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 19.

⁴⁰⁷ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 36.

No particular a Cinderela, o personagem atravessa uma série de obstáculos para, por fim, conseguir realizar seu casamento com o príncipe. Nesse caso, embora surjam várias dificuldades que impedem a união dos dois, eles vencem todas as barreiras que bloqueiam sua felicidade. Não é exatamente essa seqüência de acontecimentos que se segue na obra de Callado. Existe um desejo de revolução, de mudança, de liberdade e de felicidade que, no entanto, não se concretiza satisfatoriamente. Assim, ao parodiar um outro texto, **Reflexos do baile** assume um sentido contrário àquele primeiro.

Vladimir Propp, ao se referir ao riso que um palhaço provoca quando imita os movimentos de uma amazona de circo, afirma que a paródia que esse bufão realiza revela não o vazio do que é parodiado, “mas a ausência nele das características positivas que imita”⁴⁰⁸. Isto é, em Antonio Callado, no que tange à história do Brasil de um determinado espaço de tempo, não há traços otimistas a serem destacados, restando, portanto, uma perspectiva frustrante em relação ao curso dos acontecimentos. Em outros termos, não se pode esperar dos personagens de **Reflexos do baile** o mesmo fim que coube a Cinderela e ao príncipe.

A segunda peculiaridade que define o cômico-sério, segundo Bakhtin, liga-se à primeira. A sua característica é a de basear-se, conscientemente, na experiência e na fantasia livre; “na maioria dos casos seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador”⁴⁰⁹. Tudo isso, de acordo com o autor, é considerado uma revolução da história da imagem literária, já que critica e desmascara as lendas, libertando a visão literária extremamente atrelada aos mitos. Em **Reflexos do baile**, afora o fragmento anteriormente analisado, há uma passagem em uma carta escrita a Dirceu em que é problematizado o teor da literatura: “[a] poesia antigamente vivia às voltas com pastores (...), só que a gente passou da natureza crua para a natureza cozida. Morou?”⁴¹⁰. A literatura, nessa perspectiva, não visaria mais o belo, o tranqüilo ou o harmonioso, agora ela estaria assentada numa realidade em que tais noções não se sustentariam. As fadas e os pastores teriam cedido lugar ao que é bruto ou cruel.

⁴⁰⁸ PROPP, Vladimir. **Comichidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. p. 85.

⁴⁰⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1981b. p. 108.

⁴¹⁰ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 102.

A terceira peculiaridade caracteriza-se pela pluralidade de estilos e variedades de vozes. Renunciando à unidade estilística, o cômico-sério faz uso da “politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico”, empregando amplamente diferentes gêneros intercalados: “cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródias, etc.”⁴¹¹. Esta talvez seja a característica mais visível em **Reflexos do baile**. No capítulo 49 da terceira parte, vocábulos e expressões como *tomar no cu*, *merdinha* e *cagando* aparecem em meio a outras mais arrojadas. Os jargões também estão presentes nas falas dos policiais: “Senhor Delegado: Infelizmente eu não estava presente quando se procedeu à identificação do cadáver. Assisti, isto sim, ao exame do corpo para o laudo”⁴¹². Quem faz uso do bilingüismo é o próprio autor-implícito, descrevendo as cartas e os bilhetes que os estrangeiros trocam entre si em sua própria língua, e depois os traduz para o leitor com a ajuda do tradutor, presente nas notas de rodapé.

O uso de diferentes níveis de linguagem dentro de um mesmo discurso expressa uma grande competência do falante, muitas vezes, não em dizer a realidade, mas em manipulá-la, visto que, geralmente, tais falas são oriundas de políticos e policiais. A maestria com o uso da linguagem também está reservada ao remetente de uma carta escrita a Dirceu:

26

Dirceu: Eu canto a cólera de Beto. Se o Cristo tivesse expulsado os vendilhões do Templo com Panzerdivisionen em lugar de vergastá-los com açoites teria talvez feito menos carreira como Verbo na Idade Média mas seu Reich não ruiria em fatigado pó de implosão antes dos dois mil anos do primeiro sopro da gaia ciência dos irmãos Karl e Friedrich que a quatro mãos provaram que os vendilhões nunca tinham saído dos templos e palácios do poder escravizando no plano externo os mares e as Babilônias e arrombando no interno o porão e o sótão dos demais homens para convencê-los em sexo e cuca a viverem humílimos e contentíssimos em sua austera e sórdida Babel de escravos o que veio a exigir como notaram sem exceção todos os historiadores vindouros que os últimos bispos deveram formar uma casta de senhores e guerreiros do porte e envergadura de Camilo e Helder. Eu canto a cólera do Capitão Pompílio, o nosso Numa⁴¹³.

⁴¹¹ BAKTHIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1981b. p. 108.

⁴¹² CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 119.

⁴¹³ Idem. p. 32.

O remetente da carta escrita a Dirceu – que, pela linguagem mais elaborada, lembra o discurso do personagem Vítor – consegue expor um misto de ciência, religião e história interligadas. O discurso é complexo e funde conhecimento sobre vários assuntos, destacando-se vocábulos escritos em língua alemã como *Panzerdivisionen* e *Reich*. No fragmento, observam-se vômitos realistas e externalizações de angústias desorganizadas, próprios da crueza da época e do contexto político. A confusão que tais elementos podem causar na cabeça do leitor revela o efeito de um tempo de desorientação pelo qual os brasileiros passaram. A passagem, ainda, lembra um sonho, pois uma imagem não se associa com a outra harmoniosamente. O sonho seria a expressão daquilo que não pode ser organizado através da fala, mas é também a manifestação de um conjunto de impulsos reprimidos relacionados a problemas traumáticos.

Ainda no que tange à terceira peculiaridade do cômico-sério, de acordo com Bakhtin, tem-se a unidade entre situações cômicas e outras de profunda seriedade. O capítulo 3 da terceira parte é ilustrativo a esse respeito. Rufino Mascarenhas é seqüestrado, a exemplo de outros embaixadores, pelos revolucionários. Desorientado, começa a repetir gestos de outros. Age como se fosse o embaixador inglês, fazendo uso da linguagem e da autoridade do estrangeiro. Imita um padre que não consegue se desligar de seu ritual de missa. Esse automatismo que o personagem incorpora o torna cômico e o insere num clima paródico, há muito tempo intuído pelos bufões⁴¹⁴:

Dirceu: (...) Saída da Rainha, canastrice geral, o cara pálido afundado numa poltrona, o Rufa de roupão de saia escocesa, aos peidos, falando inglês, peidando em inglês, tirando da cristaleira garrafa e dois copos, que arrumou na mesa, para substituir em seguida por outra garrafa e par de copos, como um padre enguiçado no meio da missa, falando inglês com o Bernardo que cumpria papel de carcereiro, a trancar portas e janelas, e com Válter jardineiro, que cortava fios telefônicos, podador de trepadeira no meio daquela zorra, e até com o Mejía, que faz questão de não entender lhufas de inglês. Na poltrona o cara pálido, de medo da gente, insistia em só responder ao Rufino em português, enquanto enxugava a tragos de cowboy os uísques que o outro servia para fazer a saúde da Rainha, a usurpadora, a cafona, e não a nossa, fulgurante, que tinha saído pela porta afora feito uma alegoria sei lá de que⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Cf. BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 25. Segundo o autor, os “gestos dos quais não imaginamos rir se tornam risíveis quando outra pessoa os imita”.

⁴¹⁵ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 100.

Como se pode notar, **Reflexos do baile** traz uma duplicidade de sensações: por um lado, tem-se a seriedade; por outro, a comicidade. Tais formas de sentir o romance ficam expostas logo no início do livro, quando são transcritos dois pensamentos diferentes. O primeiro deles pertence a Vasari e aborda a comicidade sobre uma visita do rei da França a Milão: “quando o rei da França veio a Milão, pediu-se a Leonardo que inventasse algum espetáculo incomum, e em resposta construiu ele um leão que, cada poucos passos que dava, abria o peito, expondo uma penca de lírios”. O segundo, de Buffon, fala da dor, que é inata ao ser humano desde o seu nascimento: “Por que não seriam alguns bichos criados para o sofrimento, se na espécie humana a maioria dos indivíduos é votada à dor desde o momento de nascer?”. Mesmo marcado pelo tom trágico, esse trecho apresenta, ao final, um tom irônico: “desanimado de entender a preguiça”. O posicionamento dessas duas passagens, colocadas uma sobre a outra, na primeira folha, parece antecipar as duas facetas que o livro irá abordar: a comicidade e a tragicidade da vida brasileira nos anos 70.

A exemplo do que acontece na comédia grega, os nomes dos personagens, em **Reflexos do baile**, são metafóricos e assumem sentidos específicos dentro da obra. Por motivos de ordem prática, são considerados os nomes de Rufino Mascarenhas e de Beto. No primeiro caso, Mascarenhas constitui-se num dos nomes mais populares no rol de famílias burguesas do Rio de Janeiro nos anos 1960 e 1970. O vocábulo, ainda, estabelece relação com *mascarilha*, pequena máscara que cobre parte do rosto, o que é significativo nesse caso, já que ele nunca abraçou sua nacionalidade verdadeiramente. Ele sempre viveu recluso em sua mansão, que considerava como território internacional: uma embaixada inglesa em terras brasileiras. Ao final da vida, acredita ser um embaixador inglês apaixonado, incorporando a imagem, a língua e os costumes do estrangeiro.

O primeiro nome, Rufino, pode ser extraído do radical do verbo *rufo*, que, em latim, significa tornar ruivo, avermelhado. Essa cor irá acompanhá-lo por toda sua trajetória na narrativa, como acontece no capítulo 51 da primeira parte. Ao se dirigir a sua fazenda onde pretende dar uma festa a sua filha Juliana para que ela seja reintroduzida entre seus amigos diplomatas, ele descreve os mulungus vermelhos que encontra pelo caminho: “perseguidas pelos mulungus em fogo as acácias adolescentes só não se atiravam aos braços anosos dos angicos experientes graças à vigilância das

paineiras de cabeça branca”⁴¹⁶. Devido à velocidade do carro, Rufino interpreta os mulungus perseguindo as acácias adolescentes. Essa imagem antecede a perseguição que Juliana iria sofrer e o sangue que seria derramado.

Outra referência ao sangue que será derramado por Rufino, embora indiretamente, está na qualidade das frutas das quais o embaixador afirma sentir saudades: “[v]ou aumentar o pequeno pomar de agora às dimensões da infância, pois hei de recuperar o tempo perdido com palavras e com cambucás, abricós, ingás e jambos. E sobretudo, ai de mim, com as frutas carminativas, mamão, tamarindo, ameixa, fruta-pão”⁴¹⁷. *Carminar*, enquanto verbo, significa avermelhar, daí a ligação entre a vermelhidão das frutas e a cor vermelha cujo sentido fica expresso no radical do nome do personagem em questão. Ademais, o adjetivo *carminativo*, oriundo do latim, *carminare*, significa purificar.

Outro nome que merece destaque é o de Beto. Ele é o líder do grupo de seqüestradores da rainha e, como os demais componentes, suas origens são humildes. O seu apelido – Pompílio ou Numa – é o nome de um dos primeiros governadores da Roma antiga, Numa Pompílio (715 - 676 ou 672 a.C.). Negro, filho de escravos e cuja ascensão ao poder se deu rapidamente, Numa é a figura de um líder do passado que se repete em Beto. A semelhança entre os dois está na liderança que exercem sobre o povo, nas origens humildes e na subida ao poder.

Afora isso, a imagem que Beto reflete ao leitor é a de algo semelhante a Jesus Cristo, tanto que ele morre crucificado à torre de uma igreja, fato que lhe imprimirá as honras de mártir. O nome Beto também pode lembrar a pessoa de Frei Beto, um religioso da ordem católica dos dominicanos que se destacou pela luta em prol dos mais pobres e trabalhadores. Seja como for, Beto parece ser uma nova versão de Cristo, a começar pelo fato de não se abster do uso da força para alcançar seus objetivos. Portanto, em **Reflexos do baile**, a análise dos nomes dos personagens leva o leitor a uma interpretação mais detalhada e um entendimento mais profundo e rico do romance.

No particular ao riso, trata-se de uma maneira de dessacralizar conceitos em vigor. Henri Bergson o define como “uma espécie de trote social, sempre um tanto

⁴¹⁶ Idem. p. 51.

⁴¹⁷ Idem. p. 16.

humilhante para quem é objeto dele”⁴¹⁸. Para Vladímir Propp, “todo riso deveria ser dirigido para uma finalidade social”⁴¹⁹. O cômico, portanto, tem um objetivo de ordem prática. Em **Reflexos do baile**, afora as referências já assinaladas, o humor aparece no capítulo 10 da terceira parte. Nessa seção, Rufino, embaixador seqüestrado pelo grupo de guerrilheiros, é acometido por uma diarreia ininterrupta, juntamente com um espasmo-temporal que o leva a pensar que está vivendo no exterior e passa, então, a se dirigir aos seus seqüestradores em inglês, como se desse ordens aos próprios empregados:

Seu Rufino entrou no banheiro social logo ali e o Bernardo ficou torcendo a maçaneta e perguntando se tinha telefonado dentro do quatinho, mas aí parou porque todo o mundo ouviu aquele passar-mal, aquele estrondo, quer dizer, a gente tem que dar nome aos bois, não é, a caganeira. Qualquer um, mesmo um Seu Bernardo, tinha que acreditar na boa fé do patrão muito afiançada numa sinceridade de tripa que Deus me livre, de se ouvir no sótão e no porão. Aí o patrão voltou para a sala e chegou a encarar com o Vítor e levantar a mão, num procedimento de quem agora ia falar mesmo, mas aí de mim coitado, deu a precisão dele de novo e ninguém mais atrapalhou não e meu patrão obrou feito quem solta num chofre só uma matilha inteira de cão criado na corrente. Só aí que ele voltou para a sala efetivo, amarrando o sinto do roupão e já falando, assim feito quem estava falando antes numa sala, saiu um instante sem parar de falar e voltou falando ainda a mesma prática. Mas aí, seu doutor, é que a gente não entende o que é que deu na moleira do Seu Rufino porque ele estava falando com o Válter, encarando com o jardineiro da casa dele mas só saía gringo da boca dele, língua que ele fala com visita estrangeira⁴²⁰.

Rufino Mascarenhas é uma espécie de anti-herói na obra de Callado, visto que expõe cruamente os pontos fracos da sociedade brasileira. Ele é, ainda, um Conselheiro Aires incompleto, falho, já que não se completa totalmente como indivíduo pela incapacidade de exercer a narração, embora tenha vasta cultura e experiência. Se forem consideradas as muitas particularidades referentes a esse personagem, representante da facção direita, pode-se dizer que o riso que esse trecho do romance suscita é um riso de zombaria, uma vez que deixa exposto o ridículo, característico do período militar brasileiro. Nesse sentido, conforme Bergson, o papel do riso é corrigir a rigidez,

⁴¹⁸ BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 72.

⁴¹⁹ PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. p. 8.

⁴²⁰ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 107.

convertendo-a em maleabilidade; é um castigo feito para humilhar, sendo que a sociedade se vinga através dele⁴²¹. A utilização de recursos cômicos, nesses termos, tem em vista satirizar o poder, emprestando às ações um caráter de denúncia.

Em **Reflexos do baile**, os diversos elementos que estabelecem referência à paródia, à sátira, ao trágico permitem que a obra se desdobre entre o cômico e o sério. A paródia, a sátira e as estilizações de efeito cômico podem ser apresentados como os procedimentos utilizados pelo autor com o intuito de questionar uma ordem de pensamento assentada sobre uma fachada de aparência que tem subjacente um fundo de procedência muitas vezes inconfiável e inconsistente. O riso de dor que várias passagens do romance provocam alcança, dentre seus propósitos, uma relativização das verdades, e ri aquele que percebe a contradição e a transgressão da norma. Portanto, o livro de Callado, ao burlar um papel de reproduzidor de estruturas sociais consagradas, possibilita uma ordem totalmente diferente do mundo. Assim, coloca-se o foco crítico encima do papel e do lugar do texto literário na sociedade.

3.4.3 A fragmentação em Reflexos do baile: **descontinuidades e enlases**

Havia o mar atrás, algumas rochas. E baías e matas cheias de gatos selvagens e clareiras com raízes arrancando da terra escuras substâncias para transmutá-las através do tronco em flores vermelhas, escancaradas feito feridas sangrentas na extremidade dos galhos.

(*Garopaba, mon amour*, Caio Fernando Abreu)

Em **Reflexos do baile**, a fragmentação, enquanto estratégia de composição, se articula com uma busca de uma possível representação da história do Brasil. Embora tal recurso tenha sido aderido enquanto parte de um projeto estético adotado pelo escritor⁴²², a forma como o livro se apresenta diz do impacto que a Ditadura Militar

⁴²¹ BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 100.

⁴²² Nas palavras do próprio Callado, “quanto às influências, do ponto de vista da técnica do romance, elas são franco-inglesas. Eu li muito nas duas línguas (...) em **Reflexos do baile** há uma história, se você quiser, linear, mas eu acho que fragmentei aquela história por uma questão de estilo, que, na época, estava me interessando muitíssimo”. In LEITE, Lígia C. Moraes. **Antonio Callado**: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 8 *apud* CARTAPATTI KAIMOTI, Ana Paula Macedo. **Ossos e espelhos mortos**: uma leitura de *Reflexos do baile*

exerceu na consciência da época. O golpe de 1964 não apenas destruiu a regularidade de uma ordem social e política, mas, no campo artístico, se apresentou como um impacto contra a representação proposta nos moldes realistas, já que se encarregou de desencadear uma sucessão de rupturas em todo um sistema.

Partindo da idéia de que a relação entre a obra e a realidade não é casual, mas dialética, Tânia Pellegrini, apoiada numa posição benjaminiana sobre alegoria, afirma que, através do caos, da fragmentação, da acumulação de elementos e da fusão de gêneros, a literatura dos anos 70 conseguiu representar uma imagem da totalidade do mundo referencial também descrita como caótica e estilhaçada. Nesse sentido, segundo a autora, a significação alegórica teria um valor positivo, pois penetraria na forma dessa literatura, determinando sua estrutura, por estar em sintonia com o momento histórico⁴²³. Portanto, a força de ruptura do autoritarismo pós-64 teria sido responsável pela mudança de curso de desenvolvimento linear de continuidade histórica, abalando seus encadeamentos lógicos e seus pactos de compreensão.

O romance em questão, lançando mão da alegoria, denuncia, através de tal recurso, o processo de gradual destruição a que a sociedade brasileira foi submetida desde seu processo de colonização até o século XX e, dessa maneira, é mais coerente do que se pretendesse criar uma imagem globalizante, através da totalização simbólica. No capítulo 1 da primeira parte da obra, em uma carta que Rufino escreve ao filho, têm-se vários elementos que apontam para a violência com a qual o processo histórico nacional foi obrigado a conviver:

Esses legados de pátrias mentalmente violentas, que ainda mantêm nos escudos as águias e os leões de outrora, mas descarnados e sarnentos, hoje, nevrosados, mais capazes de dilacerar com as garras as próprias entranhas que o peito dos adversários, eu os vi como se houvessem sentado ao banquete ao som da lira de Homero e como se agora só esperassem, nublados de *fine* e de bagaceira, que o Júlio Dantas lhes tirasse a mesa. Ainda bem que Portugal foi o primeiro país da Europa a apagar suas luzes. Pode, como fiz eu, retirar-se da pobre ceia sem ser notado. *Taking French leave*, como dizem os ingleses. *À l'anglaise*, como dizem os franceses⁴²⁴.

e *Esqueleto na lagoa verde*, de Antonio Callado. 184f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2007. p. 147.

⁴²³ PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFSCar, 1996. p. 27.

⁴²⁴ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 16.

Nessa passagem, há marcas que apontam para uma tradição de violência que se articulou ao longo da história do Brasil. As referências às *pátrias violentas*, às *águias e [a]os leões*, ao ato de *dilacerar com as garras as próprias entranhas [e] o peito dos adversários*, dentre outras, remetem a cenas repletas de violência. Portugal, França e Inglaterra seriam países que teriam contribuído para a projeção ou para a disseminação de tal violência. Nesse nível de articulação, desvela-se o processo alegórico, cujo intuito é renunciar a uma transparência do mundo ilusória e enganadora. Assim, em lugar de forjar recomposições plenas de sentido, **Reflexos do baile** se reveste de fragmentos da totalidade fissurada, para expressar os cortes e os sobressaltos da descontinuidade histórica.

Partindo-se dessa base, o autoritarismo do período militar é um acontecimento importante porque se configurou como uma experiência que se apresentou com tal intensidade que aquela articulação linear de tempo foi abalada; com isso, a própria estrutura do relato é atingida. A fragmentação presente na narrativa de Antonio Callado surge enquanto resposta a um processo histórico traumático, incoerente e inverossímil, fechado a uma narração totalizadora. Dito de outro modo: desarticulada e quebrada a organicidade histórica, a textura da linguagem precisa ser reinventada, já que não sabe como dar conta dos restos catastróficos.

Segundo Cartapatti Kaimoti, em **Reflexos do baile**, a leitura do fragmento se desdobra em dois caminhos interpretativos: 1) aquele que o considera como estratégia privilegiada de representação do vivido num contexto estruturalmente incoerente e brutal, e 2) aquele em que essa incoerência é exposta como condição mesma de qualquer tentativa de narração da história do Brasil, que deverá lidar necessariamente com um objeto esquivo – o país – recheado de outras narrativas, versões e fatos que não se encaixam tranqüilamente. Não obstante tal compatibilidade, chama a atenção a autora, há um ponto fundamental que distingue essas leituras e que tem a ver com o vocábulo *representação*.

Na primeira dessas leituras, o fragmento e a forma alegórica que o livro gera se constituem como maneiras de representar, por meio do texto, aquela experiência histórica; na segunda, tal experiência não é representada, mas vivida no espaço da ficção. Nesse segundo caso, a fragmentação vai além da relação instrumental entre o texto e o objeto estabelecida pelo termo *representar* e que pressupõe que esse objeto ainda possa ser transposto inteiramente para o texto ficcional, como se a fragmentação

dissesse respeito a outro modo de abordar a mesma experiência. Assim, em relação à primeira leitura, a narrativa, mesmo oposta àquela típica do romance realista lukácsiano, seria possível de apreensão e de dominação⁴²⁵.

Seja como for, as rupturas produzidas no Brasil pós-64 afetaram não somente o corpo social, mas também as representações da história. Nesse sentido, se uma primeira base do discurso do poder autoritário consiste em assegurar a ordem como princípio classificatório do discurso, **Reflexos do baile**, seja por meio de seu conteúdo seja por meio da disposição de seus elementos, parece ir contra uma racionalidade construtiva que se aloja na tentativa de disfarçar a arbitrariedade dos cortes de sua violência destrutiva. Os choques e as rupturas que a narrativa apresenta reagem a uma idéia de ordem imposta pelo regime militar, porque eles mesmos são manifestações suspeitas de desordem e vão de encontro às supostas verdades fechadas.

O romance em questão é formado por cartas, ofícios, bilhetes e um diário de autoria de vários personagens que fazem parte dos três grupos principais que constituem a narrativa: os revolucionários, os embaixadores e os policiais, juntamente com outros que ocupam cargos governamentais. O leitor tem acesso apenas aos destinatários das mensagens, as quais, por sua vez, não seguem uma ordem cronológica linear em relação aos acontecimentos que fazem parte do enredo. Com isso, portanto, fica ao encargo do leitor reunir e associar as referências às situações históricas em meio aos fragmentos que compõem a narrativa.

Ilustrando um exemplo: no capítulo 1 da primeira parte, alguém, em meio a um clima apreensivo, escreve ao filho e fala do seqüestro do Embaixador da Alemanha. Nesse ponto, é impossível identificar o remetente e o destinatário da carta. Não se sabe inclusive quem é o Embaixador alemão e quando os acontecimentos estão ocorrendo. Ao longo dessa primeira parte, entretanto, nas mensagens escritas por Dirceu, têm-se algumas indicações de um suposto plano de desligamento da cidade quando da ocasião de uma festa oferecida à rainha inglesa. Aos poucos, fica-se sabendo que Dirceu não está sozinho; ele articula um grupo de revolucionários juntamente com Juliana, Amália e Beto. Na segunda parte, entram em cena os policiais e acontece a repressão do grupo de direita. Na terceira parte, têm-se indicações de prisões, torturas e mortes de pessoas

⁴²⁵ CARTAPATTI KAIMOTI, Ana Paula Macedo. **Ossos e espelhos mortos**: uma leitura de *Reflexos do baile* e *Esqueleto na lagoa verde*, de Antonio Callado. 184f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2007. p. 150-151.

que reagem à Ditadura Militar (é a soma e a associação de informações que levam a crer que se trata desse momento histórico). Por fim, chega-se à conclusão de que o seqüestro de embaixadores e a tentativa de rapto da rainha é uma afronta ao poder para que se libertem os presos políticos.

De todo modo, estabelece-se uma dificuldade de leitura do romance, porque existem várias linhas para se pensar os acontecimentos. Em meio a tais caminhos, há aquele que radica em torno da Ditadura Militar, mas, para se chegar a esse ponto, é preciso um certo esforço de compreensão por parte do leitor, porque as referências não são absolutamente claras. Tudo isso gera um nível de desconfiança quanto à capacidade de organização dos fatos, particularmente aqueles que se seguiram ao golpe militar de 1964, nos quais passa a prevalecer a ausência de coesão e sentido, o que caracteriza, inclusive, o próprio grupo revolucionário.

Um outro elemento que justifica a fragmentação de **Reflexos do baile** é a supressão do narrador, algo que não é recorrente em obras anteriores do autor. Essa suposta ausência de um narrador e a fragmentação contribuem na formação de uma projeção da situação pela qual passara o Rio de Janeiro na década de 1970, quando foram realizados seqüestros de vários embaixadores pelos movimentos de resistência à ditadura ao mesmo tempo em que havia censura à imprensa. Nas palavras do próprio Callado:

Reflexos do baile (...) segue exatamente a mesma proposta que eu me fiz, de transformar em ficção, em romance, a história recente do Brasil (...). A diferença que os críticos já notaram nesse livro é uma diferença estilística, mas que se explica, no caso, pelo fato de que, desta vez, eu me concentrei não numa visão em painel do Brasil; como em **Quarup** e **Bar Don Juan**, mas naquele movimento altamente curioso e surrealista da vida do Rio de Janeiro que foi o período de seqüestros de embaixadores. Era realmente um período de censura muito estrita da imprensa. De repente saíam manifestos dos próprios seqüestradores, depois aquele silêncio de novo, até a nova operação. Isso foi no Rio de Janeiro um momento tão sofisticado, tão curioso e tão fora do comum, que, para retratá-lo em livro eu adotei uma técnica diferente, de suprimir o mais possível o narrador⁴²⁶.

⁴²⁶ In LEITE, Lúcia C. Moraes. **Quando a pátria viaja**: uma leitura dos romances de Antonio Callado. Cuba: Casa de las Americas, 1983. p. 68. *apud* CARTAPATTI KAIMOTI, Ana Paula Macedo. **Ossos e espelhos mortos**: uma leitura de *Reflexos do baile* e *Esqueleto na lagoa verde*, de Antonio Callado. 184f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2007. p. 42.

A dificuldade de leitura do romance de Callado, devido à adesão de certas particularidades formais, afasta-o de um público maior de leitores. O autor reconhece que o conteúdo da obra é de difícil acesso, mas contra-argumenta alegando: “complicada é a realidade brasileira, que foge a qualquer capacidade de análise. O meu livro simplesmente reflete esse beco sem saída em que estamos e de que não sabemos quando vamos sair”⁴²⁷. Por esse comentário, observa-se uma correspondência dialética entre texto e contexto, sendo que o primeiro diz do segundo, e este dita as regras para aquele outro.

Em relação ao contexto, ele se aloja em torno da noção de ausência de coesão e de sentido. Assim, a forma de **Reflexos do baile** se constitui como consequência de uma desconfiança quanto à capacidade de organização dos acontecimentos, em particular daqueles que se seguiram ao golpe militar de 1964. A fragmentação, nesse sentido, é também a busca de uma resposta para o caótico do momento. Não é a resposta propriamente dita, pois, se assim o fosse, seria algo reinante, e o que se quer registrar aqui é a impossibilidade de alcance de uma resposta acabada.

Assim, se um dos objetivos do romance consiste em fornecer ao leitor uma representação ou um retrato do Brasil da época, ele o faz não a partir de uma narração fechada e totalizadora, tal como nos moldes lukácsianos, mas por meio do fragmento. Essa técnica parece ser adequada pelos seguintes motivos: 1) o contexto é incoerente e não passível de apreensão, 2) a época é marcada pela violência extrema, 3) as condições de narração da história do Brasil não são de fácil acesso. Tudo isso forja a presença de elementos na narrativa que se apresentam destituídos de coesão interna, ou seja, a forma é fragmentária para dar conta de uma realidade que estabelece ligações com as particularidades de um período histórico.

Com isso, se existem antagonismos na conjuntura histórica do Brasil pós-64 e se há uma preocupação em o artista captar tais tensões, tem-se, conseqüentemente, uma dificuldade de expressão, sendo os conflitos sociais motivos de transtorno na elaboração do fenômeno estético. Partindo de uma concepção adorniana, José Guilherme Merquior afirma que a obra de arte, nas condições mencionadas, não deve apresentar um estilo harmonioso, porque “a harmonia seria mentirosa”. Ainda segundo o autor, “[a] essência

⁴²⁷ Idem. Ibidem.

do estilo é o fragmento rebelde: o pedaço irreduzível onde a hipócrita homogeneidade da forma, cúmplice da ordem social, é denunciada pelo anti-conformismo da arte⁴²⁸.

Em **Reflexos do baile**, a narração fragmentada distribui o peso dos acontecimentos entre todos os personagens, expondo suas contradições e conflitos, enredando-os numa trajetória marcada pela violência, na qual está incluída a trajetória do próprio país. É o que pode ser observado no capítulo 10 da primeira parte do livro numa carta endereçada a Dirceu:

a nós na História do país cabe sempre a tarefa suja de remover a porcaria dos fanáticos, contemplar águas túrbidas de hepatite sem estoque de cloro e de sulfato de alumínio, racionar, com pejo e ódio, a luz e a força entre mortos e órfãos, fechar a Rio-São Paulo, deixar o Rio sem cereais, sem leite, a boca cheia de merda porque o Governador mandou desligar as elevatórias de esgotos: como se o inimigo tivesse escalado a fronteira na calada da noite tormentosa⁴²⁹.

Nessa passagem do livro, estabelece-se um conflito entre um personagem, supostamente pertencente à esquerda, e a própria história. Tal embate entre um e outro é tenso, e isso fica evidente na própria seleção lexical, com vocábulos e expressões de teor semântico negativo: *tarefa suja, porcaria, águas túrbidas, hepatite, mortos, boca cheia de merda, esgoto, noite tormentosa*. Com isso, observa-se que existe um esforço em levar a história do Brasil para a ficção e, nesse processo, é demarcada uma certa visão da maneira como a história vem sendo construída e avaliada. O trecho transcrito carece de atributos positivos acerca do país e isso se traduz numa forma de denúncia do atraso e do abuso a que a população é submetida.

O fragmento reproduzido elabora uma imagem bastante importante: *a calada da noite tormentosa*. Essa expressão aponta para uma avaliação da perspectiva da história partindo-se do ponto de vista dos excluídos. O vocábulo *calada* assinala a passagem entre o dia e a noite, antecipando uma idéia de finitude. A palavra *noite*, por si, já é portadora de um sentido negativo, vinculando-se ao negro, ao sombrio, ao triste. O adjetivo *tormentosa* parece ser o mais denso deles, porque seu significado remete à difícil, embaraçoso, sem saída. Com isso, portanto, tem-se uma perspectiva negativa da

⁴²⁸ MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 53.

⁴²⁹ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 21.

história, já que ela é concebida pelo olhar de um sujeito melancólico. Aliás, considerando a decadência, a ruína e a desordem da história, Walter Benjamin vê a melancolia como a constatação da impossibilidade de se encontrar uma saída, uma vez que a desarmonia marca tanto a história quanto o sujeito⁴³⁰.

Partindo da idéia de que **Reflexos do baile** radica em torno de fragmentos, pode-se dizer que o livro apresenta uma visão da história constituída de vazios. Dito em outros termos, a obra é formada por capítulos que, por não serem dotados de sentido completo, requerem preenchimento, principalmente quando um é associado a outro. Em tais associações, formam-se lacunas que, quando preenchidas, traduzem o perfil catastrófico da constituição social brasileira. Essa particularidade pode ser observada numa carta que Carvalhaes escreve ao filho:

Meu filho: A alta autoridade que me atraiu, mediante honroso convite, ao Deuxième Bureau de Brasília, mal nos apertamos as mãos declarou-me sem dizer água vai que pode considerar-se executada a ampliação das obras do Ipiranga, mas que “é preciso não desperdiçar os ossos”. Deve ter visto em minha cara a mal disfarçada perplexidade com que eu procurava harmonizar a noção de desperdício, esbanjamento, com o conceito de ossada, de uma pitada, ainda que régia, de pó, lacrada, a pregos, dobradiças e quinas de prata num esquife de honrado pinho português. Mas vai cuidando de apagar dos lábios o precipitado sorriso que adivinho daqui. “Ainda não se completaram a visão e a missão de D. Pedro”, disse-me, “que nos há de ajudar a implantar o império e a cristandade.” Não soubesse eu de algumas coisas que sei, e que confidenciei, em desvanecida retribuição, a quem me demonstrava incomum confiança, e decerto não seguiria, com tamanha clareza, a linha do seu pensamento. “Só há um combate sério no país, o travado entre nós e as águas, entre nós e Troglodítia, nação dos fanáticos, filhos das águas que faltam ou que sobram. Contra as águas anárquicas do Brasil e os Quasímodos, os calungas de lama que essas águas geram, formulamos o Plano 1877, desdobrado em vários Módulos terminados em 7. Nosso orgulho presente é o Módulo 1967, espécie de perfeita recriação teórica da enchente que pôs de joelhos, antes de fazê-los tombar de bruços no enxurro, edifícios inteiros do Rio. Nossa Capital cultural, a Nova York do Sul, ficou pálida, exangue, uma única usina pingando-lhe feito soro nas veias um fio miserável de luz e força. Jamais toleraremos de novo esta humilhação, mesmo porque, do ventre pulverulento ou viscoso de secas e enchentes é que é parido e reparido o Antônio Conselheiro. Sabe quem é, não?” Felizmente sabia porque, sem aguardar resposta, o Psicólogo e Estratega já enchia o peito vasto e cavo como um mergulhador a preparar o salto na ponta da rocha. À medida que lhe saía o ar, falou com um desdém concentrado na suspeita de que há fanáticos em ação na zona dos reservatórios do Rio.

⁴³⁰ Ver BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 161ss.

“Estamos à beira de cauterizar o tumor, de reduzir o bando, se existe, aos ossos dos seus componentes. Pois veja bem, os ossos do seu rei, do nosso Imperador, devem tomar conta dos jornais quando tal ocorrer. Não permitiremos mais, em nossa História, matutos dementes transformados, pelos meios de comunicação, em gênios militares e líderes.” Aqui parou, ar distante, *rêveur*. “É bem verdade que quem operou o milagre não foi um jornalista qualquer. Foi um homem de cultura muito especializada. Um desertor, se poderia dizer”⁴³¹.

O que merece ser anotado desse fragmento é a referência aos ossos, que, aliás, aparecem em outros capítulos do romance, como, por exemplo, no 4.º, 11.º e 17.º da primeira parte, e no 23.º e 44.º da segunda parte. Em **Reflexos do baile**, os ossos ora indicam os restos de morte daquela parcela oprimida, ora remetem aos vestígios da história oficial, tal como fica subentendido na passagem transcrita acima. Nesse capítulo, os ossos de D. Pedro I são motivo para que os meios de comunicação de massa voltem a sua atenção para eles, encobrindo uma outra versão da história. O que parece ser lacunar, nesse caso, é justamente esse outro lado da história, que não diz da forma como os massacres, extermínios e prisões no período pós-64 aconteceram ou atingiram a população. Entretanto, embora não o diga, ao menos, sugere.

É nesse meio caminho entre não dizer, mas sugerir, que a fragmentação desempenha uma de suas funções, qual seja, a de indicar uma leitura da história a contrapelo. O romance focaliza a história oficial, mas também orienta para uma outra interpretação da trajetória do Brasil. Assim, a presença do fragmento na escrita de Callado corresponde às diferentes maneiras como ele ensina diversas perspectivas sobre a possibilidade e a dificuldade de ordenação dessa história. Em outras palavras, a obra em questão, no seu modo de narrar, não compactua com as premissas da historiografia progressista nem com a historiografia burguesa, já que não o fazem de forma adequada. Isso porque, de acordo com Walter Benjamin, enquanto a primeira sugere uma idéia de progresso histórico que falseia a percepção do fascismo e se torna impotente para impedir o avanço desse movimento, a segunda procura revitalizar o passado através de uma identificação do historiador com seu objeto, sendo que esse historiador não questiona sua posição nem o modo como a história foi narrada ou como ela se realizou⁴³².

⁴³¹ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 30-31.

⁴³² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 223.

Na narrativa, tais questões se desdobram no seguinte sentido. Os ossos, como vestígios da memória, delineiam duas formas de representação da história que terminam unidas, ironicamente, pela violência com a qual uma tenta se sobrepor à outra. Entre os ossos de D. Pedro I (disseminados na presença portuguesa de Carvalhaes e na família Mascarenhas) e os ossos dos opositores do regime (mortos pela repressão ditatorial), há um percurso no qual a história oficial, da qual os primeiros são representantes, busca sistematicamente eliminar os vestígios da segunda. Essa forma de conceber a história deve ser rompida pelo materialismo histórico, que, ao contrário do historicismo (historiografia progressista e burguesa), deve ter empatia pelos vencidos e estabelecer um processo de transmissão da história no sentido de não mascarar o que há de barbárie.

Nessa perspectiva, a fragmentação formal de **Reflexos do baile** relaciona-se com um movimento de inquietação diante de experiências de desumanização e sofrimento oriundas do contexto social, e essa inquietação assinala um olhar melancólico que é resultado do desconforto vivenciado por muitos personagens frente a situações de opressão, como se observa numa carta escrita por Juliana a Beto:

36

Beto: Me lembro do nosso último encontro e vou agora identificando, nos retalhos que me chegam sobre o que você pretende fazer, os pedaços de alguma carta rasgada e atirada ao vento, suja de lodo e de sangue, molhada do suor agoniado de você entre dois pesadelos, no meio de baleados e afogados, perdido nos meus braços feito um menino, os olhos embaciados dos mortos olhando você feito olhos de peixe do fundo do açude⁴³³.

É o conjunto de imagens disparatadas que conferem a essa passagem um perfil fragmentário. Além disso, a seleção semântica revela o impacto traumático que atingiu os personagens do livro. Nesse caso, a falta de ligação entre os vários elementos apresentados – uma *carta rasgada e atirada ao vento*, *pesadelo*, *baleados*, *afogados* e *mortos* – se traduz na própria desarticulação da linearidade temporal que alcançou a vítima do trauma e, em particular, o melancólico. Aqui, partindo-se de uma leitura benjaminiana, observa-se que há vestígios da *flânerie*, da deambulação de uma escrita que pula de um tema a outro, estabelecendo vínculos influenciados pela visão

⁴³³ CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 39.

surrealista. Seja como for, o disperso, o fragmentário e o detalhe remetem uns aos outros e ao uno, ao recolhimento que os amarra para novas e sucessivas dilatações de sentido.

A questão do tempo é muito importante no romance em apreciação. É um tempo que ata inúmeras pontas da história, desde a colonização do Brasil no século XVI à segunda metade do século XX, fazendo alusões, ainda, a outras épocas, como as que ficam sugeridas nas referências à Santa Ceia, a Ulisses, a Homero (Cap. I, Parte I) ou mesmo à antiga Grécia (Cap. 10, Parte I). Tais indicações às imagens do tempo e da história não se prestam a uma saga heróica e ufana; antes, estão ameaçadas pela tempestade, pela finitude, pela corrosão, pela melancolia, pelo progresso (e pela inconclusão), tornando-se afinadas com o anjo de Paul Klee que Benjamin caracteriza de imagem alada. Assim, a reflexão de Benjamin aponta para a impotência de um mundo premido pela violência e o choque de uma barbárie que a soberania e/ou o progresso dramaticamente implicam: a face hipocrática e contorcida da humanidade⁴³⁴.

Ainda em relação a Benjamin, o autor desenvolve, ao longo de seus textos, uma conceituação da história como interrupção e cesura. Tais noções desempenhariam uma dupla função: através delas, ele critica uma concepção trivial da relação histórica – a da causalidade determinista –; e, ao mesmo tempo, propõe a intensidade de um encontro súbito entre dois acontecimentos que, colhidos bruscamente, se cristalizam numa significação inédita, reunindo tempos cronologicamente distantes que, examinados em sua diferença, seriam também reveladores de uma inserção histórica distinta.

Em **Reflexos do baile**, tanto a interrupção quanto a cesura são possíveis graças à fragmentação da narrativa. A causalidade determinista fica abalada e os episódios históricos são como que colocados lado a lado, reunidos, permitindo, por fim, concluir que “‘o estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral”⁴³⁵. Esse tipo de interpretação, em que as discontinuidades propiciam novos enlaces da história, exige a participação ativa do leitor, o qual passa a atribuir outro significado à cadeia de acontecimentos.

⁴³⁴ Cf. interpretação proposta por HELENA, Lucia. Um sultão no reino das coisas. **Alea**: estudos neolatinos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 1, v. 5, p. 13-27, jul., 2003. p. 22.

⁴³⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 226.

A fragmentação do texto em questão não se resume, como acontece muitas vezes, a um conjunto de idéias aparentemente confusas num capítulo ou noutra. Ela se faz presente na relação entre um capítulo e outro. O conteúdo expresso em um segmento não se relaciona harmoniosamente com um segundo, nem este com um terceiro, e assim sucessivamente. Cartas e telegramas são enviados, e o que se sabe é para quem eles foram mandados; poucas vezes se é capaz de identificar o remetente. Tudo isso propicia um entrecruzamento de fatos e vozes que gera a impossibilidade de se encontrar uma unidade para a narrativa. Assim, tomado em seu conjunto, o livro de Callado demonstra certo desprezo pelas regras estruturais do romance, omitindo idéias claras, suprimindo as relações de causa e efeito e, ainda, abalando a linearidade temporal.

Tais características, em **Reflexos do baile**, quebram o efeito de “distância estética” realista⁴³⁶, ou seja, aquela atitude simplesmente contemplativa do realismo tradicional perdeu o sentido, porque a ameaça de uma catástrofe iminente não permite a mais ninguém a simples observação desinteressada, não permite que mais ninguém se diga inocente. Não é por acaso, então, que o referido romance traz marcas de seu momento histórico, de modo que os elementos externos transformam-se em elementos internos, os quais, dialeticamente, como texto lido, serão parte de elementos externos, constituindo “focos de resistência”. Também não é por acaso a incidência de um narrador problemático, que aparece nas notas de rodapé, disperso, feito voz ausente, que da própria ausência faz a sua presença.

Reflexos do baile, como exemplo de narrativa de cunho político da década de 70, estabelece uma relação entre a realidade e o discurso, sendo que a experiência histórica e social se incorpora como elemento diretamente formador, que permite definir o que é específico no Brasil num determinado intervalo de tempo. Assim, a fragmentação do livro é uma resposta a um contexto autoritário, mas é também uma resposta ao discurso homogeneizador e reificante oriundo de uma sociedade que se caracteriza pela standardização. Nessa linha de raciocínio, são importantes as reflexões de Theodor Adorno.

Para o crítico alemão, a lógica da arte está alojada no procedimento estético: “[a] lógica das obras de arte deriva da lógica formal, mas não se identifica com ela: eis o que

⁴³⁶ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter *et al.* **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grünnewald *et al.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 270.

se revela no fato de as obras – e a arte aproxima-se assim do pensamento dialético – suspenderem a própria logicidade e poderem, no fim, fazer desta suspensão a sua idéia; para aí aponta o momento de disrupção em toda a arte moderna⁴³⁷. Suspender a logicidade é romper com o modo clássico da narrativa, adotando um estilo que esteja de acordo com a experiência a ser representada. A ruptura com as convenções de linguagem e com a estrutura narrativa é uma condição para uma autêntica problematização da experiência social. Esta, por sua vez, conduz à fratura e ao fragmento da forma literária, os quais se opõem a uma ordem social conformista e estandardizada, inviabilizando a noção de que a totalidade possa ser reverenciada, pois o que se passa a ter são estilhaços de imagens.

Nesse sentido, o desejo de **Reflexos do baile** de expressar a perplexidade que o real oferecia se depara com a própria dificuldade de tal narrativa dar conta da expressão desse real. Isso não é por acaso: o livro focaliza o regime militar, e a fragmentação traduz a complexidade de se apropriar de modo linear da experiência vivida naquele momento. Como consequência disso, o romance ultrapassa as amarras do projeto de ficção realista e se lança como texto em aberto, no qual o compromisso com a realidade cede lugar ao compromisso com a literatura.

Além disso, ao optar por fragmentos em tensão, a obra de Callado abole o narrador único, de modo que a escrita gere uma multiplicidade de perspectivas. O autor implícito – presente nas notas de rodapé as quais dão vazão à voz do tradutor – expõe os fragmentos (bilhetes, cartas, diários e telegramas, isolados entre si, marcados pela violência, pela arbitrariedade, pelos ossos dos assassinatos escondidos atrás dos ossos da história oficial), mas não os ordena sistematicamente, e o que resta são peças de um jogo de montar.

Esse jogo de montagem esconde um enigma de decifração e de entendimento, enigma esse que caracteriza a Ditadura Militar nos anos 60, 70 e 80. Essa falta de conhecimento do que de fato esteve envolvido durante o processo de desdobramento de tal evento ganha proporções idênticas na leitura do romance em apreciação. Ele é marcado por um inacabamento constitutivo, cuja intenção não é, pois, atribuir um sentido único ou fechado para a história, mas dramatizar, a contrapelo, o quanto esse sentido resiste em ser alcançado. Assim, portanto, o texto se fragmenta e multiplica sua

⁴³⁷ ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988. p. 159.

perspectiva, propondo formas de narrar uma história para a qual não há um sentido único.

3.5 Memória, melancolia e fragmentação em *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu

Onde meter a máquina dos meus ideais naquele mundo de brutalidade, que me intimidava com os obscuros detalhes e as perspectivas informes, escapando à investigação da minha inexperiência?

(*O ateneu*, Raul Pompéia)

3.5.1 O apagamento da história como estratégia de controle social: uma leitura de *Quatro-olhos*

Organizar uma campanha muito hábil, sutilíssima, no sentido de apagar esse fato não só dos anais de Antares como também da memória de seus habitantes. Sugiro (aqui entre nós) um nome para esse movimento: Operação Borracha.

(*Incidente em Antares*, Erico Verissimo)

Quatro-olhos foi publicado em 1976, um ano depois da divulgação da Política Nacional de Cultura do Governo Ernesto Geisel, a qual, na prática, significou a manutenção da censura prévia e de uma disposição repressiva ainda mais contundente em relação aos primeiros tempos do regime militar. A obra de Renato Pompeu, não obstante manifestasse um posicionamento crítico contra o sistema político da época, ao que parece, burlou essa vigilância. O romance, aliás, é um dos mais instigantes da época, embora provavelmente não seja dos mais prestigiados pelo público leitor.

O livro – que aborda a repressão, mesclando lembranças do passado, ficção e estilo de crônica – circunscreve-se na condição de romance memorialista e pode ser classificado como “literatura do trauma”⁴³⁸. Esse último preceito se justifica uma vez que o texto em apreciação manifesta indícios tais como a destruição do sujeito dentro do sistema autoritário, assentando-se, ainda, numa construção literária pautada na fragmentação, no uso de uma linguagem de caráter anti-realista, no questionamento da narrativa e na luta contra o esquecimento.

⁴³⁸ Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura do trauma, *Cult*, n. 23, p. 40-47, jun., 1999.

No caso da literatura brasileira produzida nos anos 1970, talvez um dos romances que melhor põe em evidência a questão do esquecimento e do apagamento da memória seja **Quatro-olhos**. A fábula da obra radica em torno dos seguintes acontecimentos: o protagonista – que, a rigor, dá nome ao texto – tem o apartamento invadido pela polícia que tentava capturar sua mulher, professora universitária e militante revolucionária, que, no entanto, consegue fugir. A polícia, na ocasião, vasculha a residência e confisca um livro, que ele disciplinadamente havia escrito. Como a mulher e o livro eram seus únicos elos com a realidade e como ele fora proibido de continuar a escrever – algo que lhe proporcionava genuíno prazer e lhe servia de aconchegante refúgio tanto contra o trabalho rotineiro e brutal como contra o desconforto cotidianamente apresentado –, desenvolve completo alheamento diante da realidade, sendo internado numa clínica de saúde mental. Ao se reabilitar, busca reconstituir o trabalho original, entretanto, conclui que determinada proeza seria impossível, pois, ao fazê-lo, percebe que não se lembra dos fatos nele contidos.

Renato Franco tece comentários a respeito da literatura produzida no Brasil nos anos 70 e confere certo destaque ao romance em apreciação, pautando-se, basicamente, na questão relativa ao esquecimento. Em suas considerações, o ensaísta averigua que o conteúdo do esquecimento problematiza a própria concepção de identidade do protagonista, já que esse último, então dilacerado, não consegue unir o passado ao presente. Na visão do autor, isso concorre para que a narração comporte duplo sentido: “a luta pela reconstituição do livro original é tanto a luta para superar o esquecimento – para recuperar a matéria socialmente recalcada – como para reconstruir sua própria história e, nessa medida, sua identidade”⁴³⁹. Ainda de acordo com o crítico, “o alvo secreto do narrador não é mais recuperar o material esquecido, o saber e a experiência nele eventualmente contidos, mas o de comunicar que algo de fundamental foi esquecido”⁴⁴⁰.

Nesse sentido, os referidos aspectos permitem que se elabore a idéia de que existe um confronto estabelecido entre memória e esquecimento colocado por diversos atores sociais e políticos nos países de tradição autoritária, como é o caso do Brasil, que, no passado recente, vivenciou uma experiência limite associada ao impacto da Ditadura Militar. Assim, no caso de **Quatro-olhos**, a narrativa ganha dimensão de

⁴³⁹ FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. São Paulo: Unicamp, 2003. p. 370.

⁴⁴⁰ Idem. p. 371.

denúncia, o que a transforma num modo de criticar a realidade política daquela ocasião. Não só isso, ela serve para manter as esperanças de que um dia a vida não seja assim. A narração, com isso, aspira à felicidade: “[m]e pus a escrever para criar um mundo correto em meio ao mundo falso em que vivia”⁴⁴¹.

Em relação à memória, no plano individual, através de critérios diversos, ela tem a capacidade de selecionar, organizar e sistematizar lembranças daquilo que foi vivenciado. Isso equivale a dizer que não existe memória sem esquecimento, uma vez que a ação subjetiva de lembrar o passado acaba sendo tão rotineira no cotidiano de cada um que se perde a noção da necessidade de aferir a veracidade dessa rememoração. As constatações de Friedrich Nietzsche ratificam essa idéia. Segundo o filósofo, “é totalmente impossível de se viver sem o esquecimento”⁴⁴².

O problema de rememoração do passado, em **Quatro-olhos**, é um atributo individual, ou seja, do próprio protagonista. No entanto, segundo Enrique Serra Padrós, mesmo quando envolvem experiências pessoais, as lembranças resultam da interação com outros indivíduos, contribuindo, assim, para que a memória seja fator fundamental tanto de identidade e de suporte dos sujeitos coletivos quanto na preservação da experiência histórica acumulada. Desse modo, sendo, pois, uma construção, ela é perpassada, veladamente, por mediações que expressam relações de poder que hierarquizam – segundo os interesses dominantes – aspectos de classe, políticos, culturais. O autor comenta, ainda, que “[i]sto não é produto do acaso; é sim, resultado da relação e interação entre os diversos atores históricos em um determinado momento conjuntural”⁴⁴³.

No instante em que **Quatro-olhos** inicia o seu relato, ele procura fornecer dados sobre os originais. Nessa ocasião, ele alerta para os problemas de recuperação do passado bem como exclui informações sobre o contexto histórico:

Perdi os originais há muitos anos, em circunstâncias que não me convém deixar esclarecidas. Do trabalho, tão importante, guardo apenas memória vaga; de que havia, indubitavelmente, um tema, ou

⁴⁴¹ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega. 1976. p. 127.

⁴⁴² *Apud* SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. São Paulo: Unicamp, 2003. p. 60.

⁴⁴³ PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história. **Letras: literatura e autoritarismo**, Santa Maria, n. 22, p. 79-95, jan./jun., 2001. p. 81.

vários temas, e mesmo um ou outro personagem, mas não consigo reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase⁴⁴⁴.

A inconveniência em explicitar as circunstâncias e as condições de produção do livro original elaborado por Quatro-olhos sugere que a censura sobre a memória em regimes de exceção é “indutora de um ‘esquecimento organizado’”⁴⁴⁵. O personagem – que é escritor e, portanto, sob a ótica da classe dirigente da época, um sujeito subversivo ao sistema – é incapaz de conferir credibilidade acerca dos acontecimentos vividos. O extravio do trabalho, por parte da classe dirigente, implica pensar a tentativa de apagamento do passado agônico, o que contribui para que a elite mantenha o poder sob o seu domínio. Isso gera a premissa, nesse caso, de que a elite é determinante do que pode ser lembrado e do que deve ser esquecido.

Com base nessas ocorrências, verifica-se que a discussão acerca da memória está centrada numa correspondência dialética posta entre as circunstâncias passadas e presentes. A memória, nesse caso, consistiria, pois, num amálgama cuja função seria de conexão, articulação e relacionamento dos elementos temporais, espaciais, identitários e históricos. Acontece, no entanto, que a história não é neutra; ela é, nos termos de Hannah Arendt, um constructo ideológico⁴⁴⁶, o que leva a concluir, então, que não existe neutralidade mesmo nos registros da memória.

Em seu estudo sobre o conceito da história, que é inclusive uma teoria da memória, Walter Benjamin investe na necessidade da constante busca pela rememoração do passado. Dentre os diversos pontos aí arrolados, o filósofo tece comentários a respeito do historicismo. Segundo o autor, este “culmina legitimamente na história universal”, que, por sua vez, “não tem qualquer armação teórica”, e o “[s]eu procedimento é aditivo”⁴⁴⁷. De acordo com esses pressupostos, o historicismo, sob a aparência de uma pesquisa objetiva, “acaba por mascarar a luta de classes e por contar a história dos vencedores”⁴⁴⁸, culminando, assim, no apagamento da memória dos

⁴⁴⁴ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 15.

⁴⁴⁵ PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história. **Letras: literatura e autoritarismo**, Santa Maria, n. 22, p. 79-95, jan./jun., 2001. p. 89.

⁴⁴⁶ Cf. ARENDT, Hannah. Da violência. In: _____. **Crises da república**. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 108.

⁴⁴⁷ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 231.

⁴⁴⁸ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória e libertação. In: _____. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 62.

excluídos, isto é, dos esquecidos da memória oficial. Logo, o desvendamento do passado é importante porquanto visa a dessacralizar conceitos e atomizar discursos com o fito de colocar em xeque a tradição dos poderosos.

O aludido fragmento de **Quatro-olhos** chama a atenção para a incapacidade de o protagonista reproduzir determinados acontecimentos bem como o de fazer referência a certas circunstâncias de produção da obra. Isso concorre para que episódios históricos se percam. Deste modo, as tragédias históricas extintas em decorrência das táticas de apagamento da memória contribuem para que os vínculos entre o passado e o presente sejam destruídos. Segundo Benjamin, existe uma relação entre os acontecimentos atuais e os episódios pretéritos, e a ruptura desse vínculo é determinante na consolidação de ideologias que se agregam em prol dos interesses da elite⁴⁴⁹. Por isso, o amadurecimento dessa consciência é importante porquanto abre à humanidade um leque de indagações a respeito de seu próprio estar-no-mundo, de seus valores e, acima de tudo, de suas perspectivas. A tentativa de se manterem vivas as lembranças do passado – tal como se processa em **Quatro-olhos** – ameaça a ordem autoritariamente imposta pelos poderosos, pois é através desse resgate histórico que se tornam explícitas suas falhas e suas inconsistências.

Os argumentos de Jacques Le Goff, aliás, apontam para essa mesma linha de raciocínio. O autor salienta que a possibilidade de os indivíduos excluídos da história terem acesso à memória e, por sua vez, ao passado trágico, é um fator alarmante e preocupante das classes, dos grupos e dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Le Goff enfatiza o seu posicionamento crítico ressaltando que os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores dos mecanismos de manipulação da memória coletiva⁴⁵⁰. Essas considerações são pertinentes na interpretação de **Quatro-olhos**. O narrador-protagonista se esforça para rememorar o passado, mas se depara com a insegurança na reconstituição dos fatos:

Meu amigo funileiro, então ainda estava por perto, com a mulher dele, porquanto creio até que já tinha filhos, tempo em que eu estava desesperado atrás dos originais desaparecidos e me recordo que então sabia de cor algumas frases, como hoje esqueci todas. Uma delas dizia assim: “Por aquela tarde estava marcada uma grande repressão no

⁴⁴⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 223.

⁴⁵⁰ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Irene Ferreira *et al.* Campinas: Unicamp, 1992. p. 429.

centro da cidade. O rádio dizia isso a cada meia hora, entre anúncios do anil Colman e propagandas do corante Guarany. (...) Segundo as instruções, repetidas aliás de escola em escola, de lar em lar e nas bulas de remédio, não se poderia conversar com estranhos na rua, nem com os vizinhos nos bancos de ônibus e junto aos pontos devia haver filas; também haveria necessidade de, para adquirir gêneros alimentícios nos armazéns, doces em carrinhos de mão, cuidados no médico, haveria necessidade de dar algo em troca, de preferência notas do Tesouro Nacional. (...) Segundo os mais velhos no bairro, essa situação absurda perdurava já há algum tempo. Tais boatos, porém, não merecem crédito”.

Hoje não me lembro mais de ter escrito essas palavras. Mas aquela manhã eu sabia que havia perdido, pois alguém me avisara de que as lera em folhas espalhadas num ônibus de alguma linha que passasse no largo de Pinheiros; era o meu livro, jogado no último banco, um desses bancos de cinco lugares, e o livro estava lá, pelo menos a pessoa me garantiu. (...) Embora eu francamente não me recordasse de nada disso, convenci-me de que era o meu livro, mesmo porque essa pessoa me tinha em alta conta⁴⁵¹.

No trecho em apreciação, Quatro-olhos tece comentários acerca das circunstâncias históricas em curso na época de publicação do livro. Nesse particular, ele sugere cenas como a censura, a repressão e o autoritarismo – todas elas infligidas à sociedade civil. No entanto, a lembrança e a credibilidade de ocorrência dos referidos fatos estão ameaçadas: o narrador-protagonista, sem acesso direto às informações em razão da política de esquecimento a que foi subjugado, ignora a veracidade e mesmo a efetividade dos acontecimentos outrora vivenciados. Por isso mesmo, a consciência de que o livro é seu se dá em decorrência de um segundo sujeito que teria grande apreço por ele.

Essas observações ratificam a idéia de que o percurso da história, em inúmeros casos, é afeito a servir às intenções ideologicamente tracejadas pela elite. As estratégias de controle social articuladas por essa última implicam a adoção de métodos que suprimem da memória coletiva o passado violento e autoritário. Assim, no aludido fragmento, é enfatizada a destruição do livro redigido por Quatro-olhos, ou seja, são aniquilados os fatos pretéritos e, com isso, a sua identidade, de modo que o personagem torne-se ou permaneça mutilado no tempo, sem recursos que possibilitem uma releitura da história com vistas aos seus interesses de libertação e aos interesses de libertação das pessoas com as quais mantém relação.

⁴⁵¹ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 21-22.

Tzvetan Todorov, em conformidade com essa proposta de reflexão, frisa que os regimes totalitários emergentes no século XX – mais do que em qualquer outro período da história – agiram com rigor no sentido de suprimir da memória coletiva aquelas marcas catastróficas que traçaram os contornos dos povos subjugados à violência constitutiva. Do ponto de vista do autor, a verdade procurou adequar-se a um conceito de realidade forjada pelos repressores⁴⁵².

Alexander e Margarete Mitscherlich desenvolvem argumentos similares a Todorov. Os autores, centrados basicamente no contexto histórico alemão do século XX, procuram conhecer e compreender alguns fundamentos da política do país, recorrendo, para tanto, a uma investigação psicológica dos indivíduos. A pesquisa proposta por eles se dá nessa direção, porque acreditam que a organização política do referido país determina, por meios diversos, as formas de comportamento dos cidadãos de modo que esses sujeitos passam a atender, de maneira inconsciente, aos ideais do Estado⁴⁵³.

Partindo dessa problemática, o livro discute várias questões e, nele, chamam a atenção passagens em que os autores apontam para a idéia de que as estratégias de apagamento do passado ou de ocultação de decisões políticas seriam determinantes para a ocorrência de inúmeros acontecimentos que configuram a realidade atual. Alexander e Margarete Mitscherlich alegam que existe uma carente difusão dos fatos históricos e políticos na consciência da vida pública. Eles comentam, por exemplo, que os dirigentes tratam os crimes nazistas como um conflito bélico sem importância⁴⁵⁴ ou que eles excluem a classe civil de importantes decisões políticas⁴⁵⁵. Tudo isso, na visão dos críticos, restringiria a liberdade de pensamento dos indivíduos de modo que teriam a sua opinião crítica e a sua autoconfiança sucumbidas⁴⁵⁶.

Segundo se verifica nos apontamentos precedentes, os regimes autoritários têm a capacidade de estabelecer limites na autoconsciência da sociedade. A falta de reflexão, conforme indicam os aludidos estudiosos, conduz ao positivismo da interpretação, latente na pesquisa histórica burguesa, a qual, segundo Jeanne Marie

⁴⁵² TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós Asterisco*, 2000. p. 12.

⁴⁵³ MITSCHERLICH, Alexander; MITSCHERLICH, Margarete. **Fundamentos del comportamiento colectivo**: la incapacidad de sentir duelo. Versão espanhola de André Sánchez Pascual. Bueno Aires: Alianza, 1973.

⁴⁵⁴ Idem. p. 16.

⁴⁵⁵ Idem. p. 20.

⁴⁵⁶ Idem. p. 10.

Gagnebin, não questiona nem sua posição, nem a maneira pela qual a história foi contada e transmitida, e ainda menos, a maneira pela qual ela se realizou⁴⁵⁷. Portanto, conforme alega a autora, “[e]screver a história dos vencidos exige a aquisição de uma memória que não consta nos livros da história oficial”⁴⁵⁸.

Essa falta de reflexão crítica sobre a maneira de se conceber a história universal explicaria também o conformismo dos grupos reprimidos, uma vez que ficaria suprimida a possibilidade de questionamento da história que fracassou, já que ela não mais constitui objeto de pesquisa. Isso abre margem para que a classe vencedora propague as suas ideologias de forma incontestável, inviabilizando, com isso, qualquer manifestação antagônica a seus interesses. Assim, segundo Benjamin, é preciso construir um conceito de história que corresponda à premissa de que “o estado de exceção” em que se insere a tradição dos oprimidos constitua regra geral⁴⁵⁹, justamente para que os episódios violentos não se extingam da memória dos indivíduos.

Em **Quatro-olhos**, são flagrantes algumas situações em que o protagonista não consegue organizar os fatos em sua memória. Ele se esforça para fazer emergir os acontecimentos passados; no entanto, se vê perante a impossibilidade de conferir um posicionamento crítico acerca desses episódios:

Sobre a cabeça, a noite; dentro do cocoruto uma flor velha, já perdida a cor e com uma sombra de perfume, a heroína no livro. Finuras assim melífluas me prendiam o miolo, em desordem hierárquica, misturadas com ruídos de ventos, passos em esquinas em ritmo vagaroso; tudo isso formava no cérebro uma mixórdia que eu tentava mais tarde, já em casa, capturar no escrito, tendo à mesa um globo geográfico, vindo a luz pelas costas. Então negrunhentos temores me percorriam os nervos da cabeça aos dedos: conseguiria firmar no texto as ocorrências da mente? Nem sempre era o caso, mas isso não me compungia; o principal era ter-me emparedado, protegido do mundo⁴⁶⁰.

No fragmento transcrito, as cenas que rondam a mente do protagonista não compõem um todo orgânico e, por isso mesmo, ele não consegue traçar uma representação harmônica dos fatos. Esse acúmulo desgovernado de detalhes, conforme

⁴⁵⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória e libertação. In: _____. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 65.

⁴⁵⁸ Idem. p. 67.

⁴⁵⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 226.

⁴⁶⁰ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 116.

Benjamin, equivaleria à forma de percepção do materialista-alegórico, que vê a história enquanto um acúmulo de ruínas e não enquanto uma sucessão linear bem comportada de elementos, como almeja o historiador burguês⁴⁶¹. Afora isso, nessa passagem, Quatro-olhos demonstra um profundo ceticismo no que tange à tarefa de registro dos eventos. Essa incapacidade de narração e, conseqüentemente, de transmissão dos acontecimentos consistiria numa circunstância que se aliaria ao apagamento da memória. Em seu estudo sobre a obra de Nicolau Lescov, Benjamin desenvolve considerações que concorrem para uma reflexão acerca do esquecimento dos episódios pretéritos.

Em seus apontamentos, o filósofo alemão trabalha com a hipótese de que a arte de narrar histórias perdeu-se gradativamente com o passar dos anos, o que justificaria a dificuldade e a raridade de se encontrar, na atualidade, um verdadeiro contista. Benjamin fundamenta a sua premissa pautando-se nos conceitos de vivência (*Erlebnis*) e de experiência autêntica (*Erfahrung*). Esta, segundo os seus indícios, estaria ligada a uma tradição em que os indivíduos não estariam separados pela divisão do trabalho e nem desvinculados de um passado comum. Além disso, nessas comunidades pré-capitalistas, a experiência do passado e do trabalho coletivos (*Erfahrung*) predominaria sobre a experiência do indivíduo isolado em seu trabalho e em sua história pessoal (*Erlebnis*)⁴⁶².

Segundo o teórico germânico, o desenvolvimento do capitalismo, o qual ele identifica como o fenômeno de decadência moderna⁴⁶³, rompeu com esse estado de coisas. A obtenção de uma memória comum, que se transmite através das histórias contadas de geração a geração, é, no presente, destruída pela rapidez e pela violência das transformações da sociedade capitalista. Agora, o refúgio da memória é a própria interioridade do indivíduo, reduzido à sua história privada, tal como ela é reconstruída no romance:

[a] origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos

⁴⁶¹ Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 226.

⁴⁶² BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-198.

⁴⁶³ Idem. p. 201.

limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive⁴⁶⁴.

Esses pressupostos teóricos extraídos da filosofia benjaminiana prestam-se para uma análise do livro em apreciação. No último trecho apresentado, Quatro-olhos está em sua casa, isolado e perplexo, justamente na tentativa de escrever um romance. Afora esses detalhes, o escritor está isento de atividades coletivas, restrito em sua interioridade e em sua própria história. Portanto, o sujeito está alienado, e essa alienação consistiria numa estratégia ideológica cujo intuito incide no apagamento do passado bem como da história dos povos subjugados aos interesses da elite dominante.

Esses dados servem de alicerce para se consubstanciar a idéia de que a ocultação de informações e de experiências coletivas serve de fermento para as argumentações que negam os acontecimentos passados. Isso contribui para a implantação de uma memória reciclada que interessa ao poder e que, evidentemente, se afasta ainda mais do passado histórico real. Com isso, os culpados pelas tragédias históricas são desresponsabilizados de seus atos, o que justificaria a permanência de ideologias e/ou de práticas autoritárias na sociedade atual.

Em **Quatro-olhos**, as questões relativas ao passado, a exemplo do que se pode observar nos demais fragmentos, não se circunscrevem apenas da perspectiva do narrador, mas do próprio texto. Este está carregado de lacunas e pressupostos que geram indagações e requerem preenchimentos, conforme se evidencia na seguinte passagem:

Considerações sutis de natureza enigmática, com mais algum esclarecimento, necessidades de ordem prática, me levaram naquela desprimorosa segunda-feira a deixar de lado o trabalho. Muito positivamente, estava desprovido do instrumental imprescindível à consecução da tarefa. Desmesura explicar que me faltavam papel e tinta, de modo que, nessa segunda-feira certa, nada escrevi. Interessante lembrar com pormenor as horas em que não fui autor, quando nada recorde do livro⁴⁶⁵.

⁴⁶⁴ Idem. Ibidem.

⁴⁶⁵ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 38.

O narrador, nesse trecho do romance, comenta que, numa certa *segunda-feira*, foi incapaz de dar continuidade ao *trabalho* que estava desenvolvendo. Nesse particular, ele expõe argumentos que visam a justificar as razões pelas quais foi obrigado, naquela ocasião, a abandonar a sua atividade rotineira. Dentre essas causas, ele cita explicitamente duas: em primeiro lugar, pela falta de material; e, em segundo, por não se lembrar de mais nada. Afora esses indícios, ele coloca um outro motivo que não pode ser constatado de maneira direta. Essa terceira proposta vincula-se a lacunas legadas pelo próprio texto, tais como podem ser evidenciadas a partir das seguintes perguntas: 1) Por que as *considerações* a que Quatro-olhos se refere são *sutis* e de *natureza enigmática*?; 2) Por que, aí, ele afirma haver necessidades de maior *esclarecimento*?; 3) As *necessidades de ordem prática* que o protagonista menciona têm a ver somente com a carência de materiais ou com algo mais?; 4) Por que ele descreve aquela *segunda-feira* como *desprimorosa*?

As interrogações que a própria narrativa suscita remetem a uma dupla possibilidade de leitura. Por um lado, pode-se afirmar que o protagonista omitiu voluntária e conscientemente determinados detalhes, justamente por conhecer as condições de produção e de recepção das obras produzidas naquele período histórico. O seu trabalho original, pelo que tudo indica, foi destruído em virtude do seu conteúdo subversivo, logo o apagamento de certas informações é importante para que, nesse segundo momento, o livro possa circular. De outro lado, está o próprio desconhecimento dos fatos por parte de Quatro-olhos. Isso não significa que ele não tenha vivido os episódios históricos marcados pelo autoritarismo da Ditadura Militar; acontece que a institucionalização do silêncio oficial e a supressão da memória coletiva obrigaram-no a suspender do relato aqueles acontecimentos que comprometessem a imagem do poder. Com isso, o sujeito não pode fazer emergir o que desconhece, o que é incapaz de lembrar. De qualquer forma, o problema colocado consiste no fato de que aquilo que foi apagado foram os próprios eventos, a própria história.

Cabe, pois, ao historiador materialista não deixar a história e, conseqüentemente, a memória se perderem. Segundo Benjamin, a tarefa do materialista histórico é contribuir na reapropriação dos fragmentos da história esquecidos pela historiografia. Não só isso, ele deve ser fiel à história presente, porque é através dela que o passado poderá, talvez, alcançar sua libertação. Tudo isso, na visão do filósofo, contribui para

que irrompa uma outra história, uma espécie de anti-história, ou ainda a história da barbárie, sobre a qual se impõe a da cultura triunfante⁴⁶⁶.

Aliás, Quatro-olhos, num processo de desvendamento de sua história e da história social, percebe que ele poderia estar inserido num contexto cujas circunstâncias de existência seriam distintas das atuais. Em certa altura do romance, ele se conscientiza de que sua identidade foi construída enquanto resultado de processos autoritários:

Dei para misticismos; um belo dia acordei certo de que era descendente de índios, mal colocado num mundo de brancos – daí eu não aceitar a vida que me surgia pela frente. Comecei a estudar a genealogia de minha família e convenci-me de que era mesmo índio; consultava ao espelho os cabelos escorridos e os olhos puxados para certificar-me. Notei, pela História, que os três milhões de índios da Descoberta não poderiam ter sido todos massacrados – e aí estavam os caboclos. Li também num livro de curiosidades que a memória dos ancestrais fica guardada na medula, no alto da coluna vertebral, e convenci-me de que era verdade. Por isso, afinal descobri, eu gostava de andar nu e de passear pelo mato. Por isso não gostava de trabalhar para os gringos.

Por gringos, eu entendia os ricos, os brancos, os inimigos, os que ganhavam acima de dez mil cruzeiros por mês. A eles eu devia a perda da minha condição de índio; por tática de minha raça para sobreviver eu tinha sido educado como branco, mas bem lá por dentro eu guardava ódio ao seu mundo⁴⁶⁷.

Nessa passagem, chama a atenção a revolta de Quatro-olhos quando da descoberta de sua identidade. A volta ao passado e, como decorrência disso, o esclarecimento de sua memória, possibilita uma compreensão mais apurada do processo de estruturação social no Brasil. Ao retroceder no tempo por via da própria história, ele se depara com um passado agônico, repleto de catástrofes e de ruínas – condição essa estabelecida pela elite com o fito de satisfazer seus propósitos específicos. Essa percepção faz com que ele articule a situação atual com os acontecimentos pretéritos, estimulando, assim, um sentimento de repulsa em relação aos opressores. Esse inconformismo é gerado porque ele se conscientiza de que ele não é, na verdade, quem pensa ser; mas, sim, um constructo em cujos princípios de formação estão assentadas ideologias de dominação.

⁴⁶⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁴⁶⁷ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 60.

Os massacres, as torturas e o extermínio em massa de seres humanos não consistem em práticas autoritárias restritas num momento específico da história, como foi durante o processo colonizatório, conforme sugere a passagem acima. O caso do Brasil no período correspondente ao regime ditatorial é extremamente revelador. No país, findo o regime militar, os responsáveis por torturas e massacres permaneceram em liberdade, sem qualquer tipo de punição ou julgamento. Regina Dalcastagnè, nesse particular, elabora a idéia de que a política de apagamento da memória consistiu numa estratégia aderida pelos grupos opressores com o intuito de se manterem intactos no poder. A autora chama a atenção ainda para o problema do esquecimento, alertando para o fato de que a segurança nacional estaria ameaçada⁴⁶⁸, uma vez que a ausência de condenação aos torturadores tornaria viável o seu retorno ao poder, permitindo que a realidade opressora se repetisse.

Ana Maria Machado, num encontro de intelectuais brasileiros nos Estados Unidos, ao se referir às punições aos contestadores do regime autoritário, comenta:

[e]m nome destas questões fomos para as ruas, para os cárceres e para o exílio, muitos desapareceram e foram mortos, nenhum dos responsáveis foi julgado ou ao menos exposto à execração da opinião pública. Muitos deles ou dos que foram seus cúmplices estão no governo hoje, ainda ou novamente, sem consulta ao eleitorado e em nome da democracia. E o país muitas vezes parece se esquecer⁴⁶⁹.

Tal fenômeno não se registra apenas no Brasil. O caso da América Latina – onde, aliás, segundo Antonio Callado, a democracia não parece ser um fenômeno duradouro ou capaz de deitar raízes profundas⁴⁷⁰ – é bastante sugestivo a esse respeito. Num artigo dedicado ao estudo de determinadas obras de Mauricio Rosencof, Raúl Caplán faz referência à política de “desmemória voluntária” difundida pelo presidente Julio María Sanguinetti após o término do período ditatorial no Uruguai. O autor explica que essa política de desmemória – designada pelo poder através do uso da expressão “ojos en la nuca” – tinha como objetivo desqualificar aqueles indivíduos que, porventura, viessem a exigir verdade e justiça, bem como infligir a eles um

⁴⁶⁸ DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: UnB, 1996. p. 15.

⁴⁶⁹ MACHADO, Ana Maria. Da resistência à transição: a literatura na encruzilhada. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (Orgs.). **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994. p. 87.

⁴⁷⁰ CALLADO, Antonio. **Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos**. Trad. Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 29.

obstáculo de modo a fazê-los avançar às cegas, ou seja, sem orientação, justamente para que não reivindicassem qualquer punição contra os opressores⁴⁷¹.

Acontecimento similar pode ser verificado no Chile, com a Transição, em 1989. Nelly Richard explica que, com o referido evento, a elite chilena procurou recuperar e normalizar a ordem democrática buscando, com isso, conjurar as múltiplas rupturas e deslocamento de signos produzidos durante a ditadura, obrigando-os à fórmula do consenso que neutralizava os contrapontos diferenciadores, os antagonismos de posturas, as demarcações polêmicas de sentidos contrários, através de um pluralismo institucional que fez da diversidade a não-contradição⁴⁷². Em sua visão, essa justaposição de diferenças objetivava não marcar as distinções de classes a fim de “não reeditar os choques de forças ideológicas que haviam dividido o passado”⁴⁷³. Assim, o consenso da Transição conseguiu eliminar de seu repertório de significados convenientes a memória histórica do antes do consenso político-social, isto é, a memória de um passado julgado inconveniente pelas guerras⁴⁷⁴.

Em certa altura de **Quatro-olhos**, chama a atenção uma passagem em que o protagonista critica a dificuldade de acesso ao passado histórico, o que implicaria uma mudança em sua concepção de identidade:

A história do Brasil não me dizia respeito, eu não me sentia participante dela; meus avós era como se não tivessem existido. Assim tive de recorrer a livros em língua estranha para me formar, fracos instrumentos contra o mundo que me circundava. Assim me pus a escrever, para criar minhas armas e esculpir meu mundo. Era um texto para ser usado pelos que viessem depois de mim, para que a nação para eles não fosse palavra abstrata, para que tivessem onde se agarrar, como eu me agarrava às poucas criações nacionais de que tinha conhecimento. (...) Seria necessário redescobrir a verdadeira história do Brasil para que eu recuperasse minha identidade perdida⁴⁷⁵.

Esse fragmento remete a uma série de situações articuladas à questão do apagamento da memória. A primeira diz respeito à exclusão da sociedade civil da

⁴⁷¹ CAPLÁN, Raúl. Todas las memorias: las cárceles uruguayas e la obra de Mauricio Rosencof. *L'ordinaire Latin Americain*, Université de Toulouse, n. 183, p. 67-75, jan./mar., 2001. p. 68.

⁴⁷² RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 321.

⁴⁷³ Idem. p. 322.

⁴⁷⁴ Idem. Ibidem.

⁴⁷⁵ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 88.

história oficial. Quatro-olhos não vê a si nem a seus parentes como participantes do processo social. Eles foram retirados da historiografia e, consigo, todo um passado de dor e de sofrimentos. Esta seria, pois, uma estratégia de manipulação da memória com vistas a determinadas apropriações por interesses políticos. Ainda como se observa nesse particular, o protagonista teve acesso a certas informações a respeito dos grupos marginalizados em livros redigidos em língua estrangeira, o que dificultaria, então, um trânsito a experiências autoritárias.

Um segundo ponto tange à importância do reconhecimento do passado. Nesse trecho, Quatro-olhos demonstra uma profunda preocupação em relação ao passado tal como registra a historiografia oficial. Do seu ponto de vista, é importante construir uma outra história justamente para não excluir a memória de certos grupos sociais. Isso concorreria para uma nova compreensão do presente e, conseqüentemente, para a projeção de um futuro diferente. De acordo com os preceitos de Nelly Richard, “[a] memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões”⁴⁷⁶. Segundo ela acrescenta, é justamente a laboriosidade dessa memória insatisfeita que perturba a vontade de sepultamento oficial da recordação vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas⁴⁷⁷.

Um terceiro aspecto concerne à questão da identidade. Quatro-olhos está isento de dados acerca de sua constituição cultural. Não só ele, mas todo um grupo social com o qual se identifica e constrói a sua identidade. Existiria, conforme Loiva Otero Félix, uma associação entre memória e identidade nos seguintes termos: a memória é extinta quando se rompem os laços afetivos e sociais de identidade, já que seu suporte é o grupo social. Em contrapartida, ela acrescenta: “a identidade pressupõe um elo com a história passada e com a memória do grupo”⁴⁷⁸. Portanto, segundo seus argumentos, memória, identidade e história se entrecruzariam e fariam verter concepções de mundo e de ideologias até então despercebidas ou inimagináveis.

A memória desempenha funções importantes. Segundo Benjamin, ela propicia uma releitura da história, levando as classes oprimidas ao inconformismo e, como

⁴⁷⁶ RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 322.

⁴⁷⁷ Idem. p. 333.

⁴⁷⁸ FÉLIX, Loiva Otero. **História e memória**: a problemática da pesquisa. Passo Fundo: Ediupf, 1998. p. 42.

decorrência disso, a uma tomada de consciência no que se refere às suas condições passadas e presentes, orientando-as, assim, em direção à libertação⁴⁷⁹. Geoffrey Hartman, nessa mesma linha argumentativa, confere à memória um aspecto que aponta rumo ao futuro⁴⁸⁰. Arthur Nestrovski descreve o seu papel nos seguintes termos: “[c]ada memória resgatada, cada relance é como um talismã, um instrumento para nos fazer sentir alguma coisa de novo, antes que a repetição e as defesas cubram a percepção com o véu da indiferença”⁴⁸¹.

Portanto, o não esquecimento dos fatos trágicos consignados pelos regimes autoritários é importante no sentido de se evitar a repetição das experiências históricas que têm proporcionado o desconforto das classes menos favorecidas. Com isso, a obra, ao exprimir momentos da sociedade passada, desempenha, no presente, um papel que orienta em direção ao futuro. Em outros termos, ao ser revelada a memória dos excluídos, é possível refletir o passado e propor novos rumos para a sociedade reprimida. Nos termos descritos pelo narrador de **Quatro-olhos**: “[s]e todo mundo passasse o tempo escrevendo livros sofríveis, o mundo certamente não seria pior do que é e quase certamente seria melhor. Todos com o direito de escrever e pronto. Os estetas que se fomentassem”⁴⁸².

3.5.2 Elementos melancólicos na ficção de Renato Pompeu: desconforto e crítica social

Paulo não amava o crepúsculo, ele lhe trazia uma sensação de ânsia e de tristeza, uma indefinida angústia. Nessa hora indecisa entre o dia e a noite, quando as sombras vagueiam sobre o céu, penetrando de melancolia o coração dos homens, o moço diplomata considerava a vida inútil e despida de qualquer interesse.

(**Os subterrâneos da liberdade**: agonia da noite, Jorge Amado)

⁴⁷⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁴⁸⁰ HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 223.

⁴⁸¹ NESTROVSKI, Arthur. Vozes de crianças. In: _____. SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 192.

⁴⁸² POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 131.

As experiências ditatoriais agregam a memória individual e coletiva às figuras da ausência, da supressão e do desaparecimento. Tais sentimentos, que se associam à noção de perda, geram um estado de luto tensional que, conforme Nelly Richard, “deixa sujeito e objeto em estado de pesar e incerteza, vagando sem tréguas ao redor do não encontrável do corpo e da verdade que faltam e fazem falta”⁴⁸³. Ainda segundo a autora, esse estado de luto propiciado por uma condição histórica assinalada por diversas formas de violência se expressaria por meio de bloqueios psíquicos, dobras libidinais, paralisações afetivas e inibições da vontade e do desejo frente à sensação de algo irreconstituível, sejam eles o corpo, a verdade, a ideologia ou a representação.

Os aludidos traços que caracterizam uma atitude melancólica são recorrentes em **Quatro-olhos**⁴⁸⁴. A razão mais imediata que justificaria o estado de tristeza do protagonista seria a perda de seu livro, o que, na verdade, envolve uma situação que se filia ao apagamento do passado e, portanto, da identidade e da história. Frente às inúmeras desvinculações entre passado e presente, fabricadas por mecanismos experientes em suprimir as articulações biográficas e históricas das seqüências cronológicas e em apagar a problematidade de seus enlaces, o sujeito se sentiria vazio, desorientado e, por isso mesmo, melancólico.

A idéia de que existe uma conexão entre a experiência da perda e a atitude melancólica é desenvolvida por Sigmund Freud em seu artigo sobre luto e melancolia. Nesse estudo, o autor tece uma distinção entre duas atitudes possíveis diante à experiência da perda. A primeira seria o sentimento de luto. Nesse caso, o estudioso explica que a perda é irreversível, entretanto o sofrimento vivido é “superado após certo lapso de tempo”⁴⁸⁵. Nesse particular, o sujeito procuraria o reequilíbrio afetivo, substituindo o objeto perdido por outro. No caso da melancolia, o sujeito não admitiria a sua perda: ele passaria a viver com desânimo, perderia o interesse pelo mundo externo e pela capacidade de amar e, além disso, inibiria toda e qualquer atividade⁴⁸⁶. Ainda segundo Freud, o melancólico exhibe o empobrecimento de sua auto-estima e agride o próprio ego, e encontra satisfação em expor sua precariedade.

⁴⁸³ RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 325.

⁴⁸⁴ Convém esclarecer que esse estudo não pretende apresentar uma abordagem exaustiva sobre as concepções antigas e modernas referentes à melancolia nem eleger um conceito unívoco do termo. Acredita-se que podem ser produtivas as várias referências a teorias diversas sobre o fenômeno para a compreensão de imagens melancólicas e formas narrativas na obra em questão.

⁴⁸⁵ FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1977. Vol. XIV. p. 276.

⁴⁸⁶ Idem. Ibidem.

As mencionadas características desenvolvidas por Freud prestam-se para uma reflexão acerca do comportamento do protagonista. Tal análise exige, ainda, que se atente para as razões que induzem Quatro-olhos a estar mergulhado num teor profundamente melancólico. Nesse sentido, na obra em apreciação, a dor proporcionada por uma perda decorrente das condições do passado não é superada. O sujeito é incapaz de restituir o objeto perdido, no caso, o seu livro, e, como resultado disto, não haveria o reequilíbrio afetivo⁴⁸⁷. Ao mesmo tempo em que luta para rememorar o passado, se frustra com as condições de tal época:

Mais ou menos dos 16 aos 29 anos passei no mínimo três a quatro horas todos os dias, com exceção de um ou outro sábado e de certa segunda-feira, escrevendo não me lembro bem se um romance ou um livro de crônicas. Recordo com perfeição, porém, tratar-se de uma obra admirável, a pôr a nu de modo confortavelmente melancólico a condição humana universal e eterna, particularizada com emoção discreta nas dimensões nacionais e de momento⁴⁸⁸.

A atitude melancólica, no primeiro período transcrito, está associada à perda e ao esquecimento. Quatro-olhos vacila no seu modo de pensar e demonstra um profundo ceticismo frente àquilo que tem escrito. Em contrapartida, as reminiscências são motivos de sua angústia. As lembranças do passado são causa de seu estado mórbido de tristeza, já que permitem ver o ser humano dentro de uma tendência degradante cujas razões são dadas pelo momento histórico em curso. Em outros termos, as experiências da perda, da dor, da dúvida e da contradição, que tradicionalmente se associam ao conceito de melancolia, se articulam umas com as outras e projetam o impacto da violência no processo histórico do Brasil pós-64.

Ainda com base nos preceitos desenvolvidos por Freud, o sujeito melancólico sente prazer em demonstrar a sua própria precariedade. No romance, são visíveis ocorrências em que o narrador-protagonista busca situar a sua dor e a sua aflição em instantes vagos de sua vida. Essa indefinição, aliás, é comum no comportamento melancólico, já que o sujeito não encontra certeza nem tranquilidade no meio em que se

⁴⁸⁷ É interessante observar que o melancólico, segundo Aristóteles (1998), apresenta uma determinada predisposição à criação. Em certa altura de seu livro, o filósofo indaga: “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules?” (p. 81).

⁴⁸⁸ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 15.

encontra inserido. Assim, registros de oscilação entre o *dia* e a *noite*, bem como o emprego de vocábulos que traduzem efemeridade e instabilidade das coisas, indicam as incertezas desse indivíduo, desnudando, pois, a sua fragilidade:

A hora mais adequada para lembrar de tudo é como agora, no fim de tarde, nem dia nem noite, as cores mudam, passam sombras, nuvens de Santa Maria, como quando a memória imediata é vencida pela retentiva e a gente, num lugar desconhecido, se lembra de já ter ali estado – na verdade, a gente realmente sempre já esteve nos lugares em que nunca foi antes, pois percebe sempre depois⁴⁸⁹.

Afora esses aspectos, o aludido fragmento sugere a imagem do crepúsculo, ou seja, a passagem, a transição entre dois períodos, o dia e a noite. Essa mudança que se processa na natureza não somente implica alterações do espaço, mas, principalmente, vincula-se a experiências afetivas importantes. O crepúsculo evoca uma travessia entre a luz e a treva, gerando no sujeito um sentimento de finitude e de falta de perspectiva. Não só isso, ele se situa numa zona limite entre dois termos contrários, propiciando, assim, a dualidade, o confronto e a indefinição emocional do indivíduo. Todos esses traços que o crepúsculo suscita viabilizam uma compreensão do protagonista, cujas expectativas são indefinidas ou não otimistas.

Denílson Lopes, a exemplo desses autores, desenvolve a idéia de que a “melancolia não é simplesmente uma vaga tristeza ou prostração, fruto de uma desilusão amorosa, [ou] de um problema psicológico qualquer”⁴⁹⁰. Tal sentimento, a seu ver, é decorrente de uma força oriunda da percepção da passagem do tempo e das ruínas que se avolumam na história. Em **Quatro-olhos**, é evidente essa particularidade, já que a obra assenta-se como uma releitura do passado cujo intuito é promover uma leitura crítica do presente:

Aliás essa questão de tempo é de per si complexa e disso posso dar tranqüila notícia ao mundo. Muito embora creia não ser possível condenar o presente em nome do passado, pois o passado já passou e o presente está passando; muito embora julgue prevenir acidentes dever de todos, ou seja, a condenação do presente deve ser marcada em nome do futuro – na verdade, não encontro, no fundo do meu coração até onde posso ir, não encontro em meu coração outro

⁴⁸⁹ Idem. p. 23-24.

⁴⁹⁰ LOPES, Denílson. **Nós os mortos**: melancolia e neobarroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 15.

recurso. Disfarço com esperteza essa minha limitação, eu não poder condenar em nome do que virá, avanço com solércia o insolente subterfúgio de que falo do que não foi. Incapaz de defender o futuro, defendo o futuro do passado – com essa argumentação, tento encobrir meu ataque ao presente⁴⁹¹.

Nesse excerto, o protagonista sugere reflexões acerca do tempo histórico, pautando-se no passado, no presente e no futuro. Ele sente insatisfação com o momento presente e a falta de perspectiva em relação ao futuro. Essa projeção proposta por Quatro-olhos está alinhada com a imagem do passado que acumula ruínas, as quais são arremessadas para o presente, comprometendo, assim, o futuro. Portanto, “o melancólico estaria numa espécie de ponto-chave tenso, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se perturba com o futuro, pelo medo de um possível dano”⁴⁹².

Ainda acerca desse particular, o protagonista procura chamar a atenção para a articulação que se estabelece entre os diferentes momentos da história. O olhar de Quatro-olhos, tal como se registra nesse fragmento, equivale à avaliação que o materialista histórico propõe do curso dos fatos. Em outros termos, o historiador materialista, conforme os argumentos de Walter Benjamin, busca identificar a história a partir dos vínculos que ela tece com o presente e, como decorrência dessa observação, projetar um futuro com receio⁴⁹³. Com base nisso, cabe a cada presente resgatar o próprio passado, não apenas no sentido de guardá-lo ou conservá-lo, mas principalmente com o intuito de libertá-lo. Conforme a proposta do trecho transcrito, o futuro se liga às condições pretéritas, o que garante uma crítica ao presente.

Assim, o olhar atento e crítico do melancólico reúne imagens que se pautam sobre as experiências de autoritarismo que o Brasil experimentou no decurso de sua história. Tanto o contexto do Estado Novo quanto o da Ditadura Militar, dentro do âmbito histórico do século XX, estão assentados no princípio da destruição enquanto base da construção. Nesse sentido, as guerras, os massacres, as torturas, as mutilações e a violência sistemática fundam o alicerce sobre o qual a sociedade arma a sua estrutura.

⁴⁹¹ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 28.

⁴⁹² GINZBURG, Jaime. **Olhos turvos, mente errante**: elementos melancólicos em *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo. 321f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. p. 46

⁴⁹³ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 229-230.

Esses detalhes não escapam da ótica do melancólico, fazendo com que ele se fixe num horizonte marcado pela finitude. Não é por acaso, então, que esse sujeito esteja em constante atração por imagens de morte. Tal idéia está intimamente vinculada à passagem do tempo e à degradação do corpo frente às resistências postas por circunstâncias sociais. Há várias passagens, em **Quatro-olhos**, que evidenciam esse aspecto:

Talvez fosse eu, talvez um personagem do livro, quem sabe o homem morto, mesmo o dono das casas ou o moço que trabalha na firma. Mas havia alguém, um casal, dançando abraçado e eram jovens, mas enquanto se dançava abraçado e muito feliz o moço foi reparando que a moça foi envelhecendo, devagar e sempre, enrugando aqui sob os olhos, embranquecendo ali sobre os cabelos e eles continuavam dançando e a moça perdeu os dentes, os cabelos, até que morreu e eles dançavam e ela perdeu as carnes, os bichos comeram tudo, comeram uns aos outros, só sobrou um e o moço dançando com a caveira de rosto colado e os ossos se desfazendo se desligando e o moço procurou se apoiar melhor, pois estava abraçado a algo que se esvaziava se desfazia e de repente nessa busca de melhor apoio ele se sente de novo seguro e está dançando com a moça bem moça, tão moça quanto antes, sorrindo para ele com dentes bonitos, diferentes dos da caveira e ele fica em dúvida se vale a pena continuar dançando porque tudo aquilo vai acabar acontecendo de novo, embora talvez num tempo mais espaçado. Resolve continuar dançando, mas já com uma ruga na testa ou uma sombra no olhar⁴⁹⁴.

Esse fragmento centra-se na noção de degradação do sujeito mediante a transitoriedade do tempo histórico. As condições sociais nas quais o indivíduo se encontra são determinantes para a formação de sua essência. Aqui, o olhar do sujeito melancólico vai um pouco além: ele garante uma visão panorâmica de maneira que as nuances históricas sejam percebidas como elementos geradores de mutilação. A propósito, o olhar que o protagonista lança sobre as imagens que lhe surgem é semelhante à análise que o *Angelus Novus* do quadro de Paul Klee suscita da história. Referindo-se ao aludido anjo, Benjamim explica que, “[o]nde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”⁴⁹⁵. Em outros termos, o olhar para trás do anjo identifica a civilização humana com indícios trágicos que são por ela imperceptíveis. O olhar de Quatro-olhos é semelhante: ele vê uma sucessão de ruínas que se acumula no

⁴⁹⁴ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 31-32.

⁴⁹⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 226.

decurso da história e que abala as sociedades de maneira incontestável, levando-as à degradação.

Segundo os apontamentos do estudioso alemão, o alegorista barroco, que se identifica com o melancólico, figura a morte e quer significar a história. Isso implica o fato de o esquema básico da alegoria barroca ser a metamorfose do vivo no morto, pois o alegorista-melancólico fala em paraíso, e quer significar o cemitério; refere-se ao armazém, e quer remeter à sepultura; cita a harpa, e quer salientar o machado do algoz; assim como pretende significar um esqueleto ao ressaltar a beleza de uma mulher, ou o tempo destruidor na figura de um ancião⁴⁹⁶. Portanto, a morte é o princípio estruturador para o melancólico, o que permite, nesse caso, ao narrador-protagonista ver a história como um amontoado de catástrofes.

Em **Quatro-olhos**, não faltam passagens em que é possível evidenciar o tempo histórico como princípio da fragmentação da subjetividade. Há, no livro, referências a situações específicas que remetem a um clima tenso e autoritário: cenas de violência, tortura e execução se mesclam e projetam uma leitura do período ditatorial bem como corroboram as constatações formuladas por Walter Benjamin:

No livro, as bombas explodiam sempre à mesma hora, mas não todos os dias. O barbeiro tinha complicadas explicações para isso, que com franqueza me caceteavam, mesmo a mim, o autor. Todos estavam condenados à tortura, em ambientes infectos e sujos e poucos protestavam, pois sempre havia a hora de escovar os dentes, o intervalo das refeições; à noite havia o lazer fabricado vindo de longe, sempre elétrico, e não era proibido urinar. A vida era suportável; nos intervalos das torturas era permitido estar com a família e ver as crianças. De manhã, minha mulher sorria e eu, muito tolo, a achava cansativa.

As torturas eram o caminho concreto da libertação, pelo menos era o que se comentava. Antes de chegarem a determinado grau, ou melhor a grau indeterminado, era impossível fazer qualquer coisa. Os graus variavam para cada um, ou talvez fosse sempre o mesmo grau, alguns o atingindo, outros não – para o meu amigo funileiro, o momento chegou cedo demais⁴⁹⁷.

Reinaldo Marques, com respaldo nas circunstâncias sociais emergentes da modernidade, avalia alguns traços do melancólico. Ele atenta para o fato de que este,

⁴⁹⁶ BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Souza *et al.* São Paulo: Cultrix / Edusp, 1986. p. 22.

⁴⁹⁷ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 23.

frente a uma “experiência de perda decorrente de um tempo e um mundo de mudanças e ruínas”⁴⁹⁸, encontra-se ensimesmado, insatisfeito e precário em relação ao próprio eu. Um dos pontos desenvolvidos pelo autor e que se encontra em comunhão com a aludida proposta de abordagem diz respeito à reificação⁴⁹⁹. Esta, da ótica do ensaísta, manteria certa relação com a melancolia, dada a noção de alienação, de perda de sentidos e das incertezas geradas no homem. Conforme a analogia proposta pelo protagonista de **Quatro-olhos**:

Num primeiro momento, o jogador está sozinho com a bola nos pés, cercado por um monstro inimigo que o vigia de todos os lados, tal como o operário se vê sozinho na engrenagem empresarial. Num segundo momento, porém, o jogador percebe que tem a seu lado os seus colegas – exatamente como acontece na fábrica e em geral na sociedade capitalista. E tal como nas lutas sociais no futebol às vezes se perde, às vezes se ganha ou empata. Está tudo sempre em constante movimento, o futebol é fluído como a vida e não adianta ganhar uma competição que logo começa outra. Isso ela não assumiu como coisa sua, pois julgava o futebol alienação e não como eu um momento da luta de classes, mas achou interessante a idéia – e eu, como seu autor, ainda mais interessante⁵⁰⁰.

O mundo moderno, assentado nas estruturas do capitalismo, prima pela busca do automatismo e do alheamento dos indivíduos sociais. Mesmo a exemplo de situações em que se pressupõe uma relação social definida – e, aqui, o protagonista faz referência ao *futebol* –, tem-se, no curso da sociedade atual regida pelas práticas e/ou pelas ideologias capitalistas, uma tendência de desagregação de classes, o que é determinante de competições, conflitos e desuniões. Conforme acrescenta Terry Eagleton, tais conquistas fariam do sujeito não somente “a fonte fortemente individualizada de suas próprias ações”, mas “uma função obediente de uma estrutura ordenada mais profunda, a qual agora parece fazer por ele o seu pensar e agir”⁵⁰¹.

Outro detalhe que o fragmento transcrito da obra suscita diz respeito às incertezas e às oscilações que o sujeito passa a experimentar quando submisso às premissas ideológicas do sistema. Em tal circunstância, segundo a avaliação do próprio

⁴⁹⁸ MARQUES, Reinaldo. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: SOUZA, Eneida Maria de (Org.). **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 162.

⁴⁹⁹ Idem. p. 160, 163 e 167.

⁵⁰⁰ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 126-127.

⁵⁰¹ EAGLETON, Terry. O rabino marxista: Walter Benjamin. In: _____. **A ideologia da estética**. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 230.

protagonista, “[e]stá tudo sempre em constante movimento”. Essa assertiva proferida por Quatro-olhos apresenta um conteúdo homólogo em relação ao papel exercido pela mercadoria na atual sociedade de consumo. Essa constatação ganha consistência se se atentar para a acepção formulada por Eagleton. De acordo com o autor, “todo fragmento de experiência parece agora regulado por alguma estrutura subjacente”, fazendo com que a própria experiência seja o produto manipulado⁵⁰². Em outras palavras, o indivíduo passa por um processo de reificação, e, por isso mesmo, é manipulado como se fosse um bem de produção em constante recriação e adaptação. Portanto, “[o] que a sociedade moderna demanda é um corpo reconstituído, vivendo em intimidade com a tecnologia e adaptado às súbitas conjunções e desconexões da vida urbana”⁵⁰³.

Marx observou esse aspecto com muita propriedade. O autor averigua que as relações estabelecidas entre os produtores – em que, por sua vez, se afirmaria o caráter social de seus trabalhadores – assumem a forma de relação social entre os produtos de seu trabalho. A concepção de mercadoria para o pensador se estabelece a partir do aspecto social: “[u]ma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”⁵⁰⁴. Com isso, a mágoa do protagonista se consubstancia porquanto ele vê a subjetividade humana se diluindo em meio às relações mercantilizadas, as quais julgam os homens enquanto objetos e não enquanto seres dotados de sentimentos⁵⁰⁵. De qualquer forma, o sentido da melancolia, nesse caso, é sempre de ordem social.

Reinaldo Marques ressalta a idéia de que essa “problematização do mundo moderno, centrado numa racionalidade instrumental e abstrata”⁵⁰⁶, é uma condição que se desenrola em prol de uma atitude contemplativa, própria do melancólico. A propósito, o vínculo entre melancolia e contemplação foi abordado por Walter Benjamin em seu livro sobre o drama barroco alemão. Nesse estudo, o filósofo germânico fundamenta as

⁵⁰² Idem. p. 231.

⁵⁰³ Idem. p. 244.

⁵⁰⁴ MARX, Karl. Fetichismo e reificação. In: _____. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1988. p. 160-161.

⁵⁰⁵ Lukács (1965) afirma que o estudo da natureza *humana* do homem faz parte de toda a literatura e de toda a arte autêntica. Com esses termos, ele busca frisar a hipótese de que toda boa arte e toda boa literatura sejam humanistas, não somente ao estudarem o homem, mas, também, por defenderem a integridade *humana* do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram. Com isso, acrescenta ele, como todas essas tendências assumem a mais desumana das suas formas na sociedade capitalista – devido ao seu caráter reificado e a sua objetivação aparente que conduzem à opressão –, “todo verdadeiro artista e todo verdadeiro escritor é um adversário instintivo de qualquer alteração do princípio do humanismo” (p. 21). O melancólico, a propósito disso, insere-se nessa categoria que visa a resgatar o humano, devolvendo-lhe essências subjetivas.

⁵⁰⁶ MARQUES, Reinaldo. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: SOUZA, Eneida Maria de (Org.). **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 166.

suas colocações acerca da melancolia tendo como base elementos antigos e medievais. Para tanto, faz referência a Aristóteles, a Constantinus Africanus, citando, ainda, o deus Cronos, o planeta Saturno e a bile negra⁵⁰⁷.

Dentre os traços que definem a atitude melancólica, Benjamin destaca a disposição do indivíduo para a contemplação, sendo enfático: “[a] meditação é própria do enlutado”⁵⁰⁸. Os pressupostos teóricos que dão conta de sua proposta estão assentados nos seguintes elementos: na bile negra e na gravura *Melancholia I*, de Dürer. No primeiro caso, o autor explica que a bile negra⁵⁰⁹, substância responsável pela melancolia, motivaria o espírito para a contemplação; no segundo, argumenta que a aludida imagem é “um símbolo do homem contemplativo”⁵¹⁰: rosto apoiado na mão, olhar perdido e distante, o personagem é apresentado na pose convencional da tristeza, do luto e da meditação na arte antiga.

Em **Quatro-olhos**, não são raras as cenas em que o protagonista encontra-se em atitude de contemplação, o que revelaria, assim, a sua essência melancólica: “[p]us-me a meditar se eu seria tão livre quanto os jovens americanos a quem tal leito estava originalmente destinado”⁵¹¹. Em conformidade com isso, o fumo, da mesma forma, seria determinante para a motivação dessa atitude contemplativa: “[s]entei-me à cadeira do quarto e fiquei até a madrugada fumando, sentindo o peso do paletó em meus ombros e acariciando as mangas, pensando naquela vida que se fora dentro daquele paletó”⁵¹². Nesse último caso, o sujeito estaria rememorando o passado. Benjamin, nesse particular, trabalha com a hipótese de que a melancolia desempenharia uma função prática, pois ela “inclui as coisas mortas em sua contemplação para salvá-las”⁵¹³.

Afora a contemplação, o pensador alemão apresenta a indolência como outra característica do melancólico. O ócio consistiria numa condição ligada a Saturno. Segundo o filósofo, esse último “torna[ria] os homens ‘apáticos, indecisos,

⁵⁰⁷ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 161-180.

⁵⁰⁸ Idem. p. 163.

⁵⁰⁹ Existe uma relação entre os vocábulos *melancholia* e *bile negra*. Leandro Konder (1989) explica que a palavra vem do grego, *melankholia*, combinação de *melanos* (negro) e *kholé* (bilis) (p. 102).

⁵¹⁰ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 176.

⁵¹¹ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 106.

⁵¹² Idem. p.118.

⁵¹³ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 179.

vagarosos”⁵¹⁴. O planeta, por ser lento em sua órbita, ocasionaria a preguiça e a lentidão nos homens. Em **Quatro-olhos**, esse aspecto se vincula ao abandono doloroso do sujeito:

As caixas de metal, que a julgar pelos sorrisos das moças em cartazes brilhantes (a gente tinha de olhar de baixo para cima) geravam certo orgulho e admiração em alguns não-cidadãos, me jogavam poeiras, pedras, paus e gases pelo rosto e me deixavam sujo e com má disposição e faziam meu rosto sangrar. Incomodavam mais as pedrinhas, em cheio nos olhos, e eu comecei a chorar no meio da rua, ou melhor, sentei na calçada e comecei a chorar (...), e não sentia nenhuma vontade de louvar em ação de graças a graça de nascer e viver, e meu rosto começou a ficar negro de óleo e rugoso de pedrinhas, e triste, muito triste, porque todo mundo era filho de pai e mãe, e todas as coisas eram filhas das mãos de todos, mas eu não me sentia agradecido⁵¹⁵.

Nessa citação, o estado mórbido de tristeza de Quatro-olhos faz com que ele se sinta perturbado, desestimulado e sem vontade perante a execução de uma determinada atividade. A preguiça seria, ainda, uma manifestação envolvida na desordem mental. O trecho acima chama a atenção para o estado intranquilo do sujeito e confere principal destaque para o seu olhar alterado, que não consegue apreender a totalidade. Nesse particular, Benjamin atenta para o fato de que o melancólico “perde seus sentidos mesmo quando seu corpo ainda vive, porque nem vê nem ouve mais o mundo que em torno dele vive e se agita, mas somente as mentiras que o diabo implanta em seu cérebro e sussurra em seus ouvidos, até que no fim ele delira e mergulha no desespero”⁵¹⁶.

Nesse âmbito, a ação da bile negra estaria diretamente envolvida com as perturbações mentais e com o olhar sombrio do sujeito enlutado. Constantinus Africanus argumenta que a bile negra, quando estimulada, subiria ao cérebro e perturbaria a capacidade de compreensão, em virtude do obscurecimento da luz⁵¹⁷. Em **Quatro-olhos**, conforme o trecho em apreciação, as *poeiras* e as *pedrinhas* jogadas na visão do

⁵¹⁴ Idem. p. 178.

⁵¹⁵ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 30-31.

⁵¹⁶ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 168.

⁵¹⁷ CONSTANTINUS EL AFRICANUS. **De melancholia**. Buenos Aires: Fundación Acta, 1992. p. 15. *apud* GINZBURG, Jaime. **Olhos turvos, mente errante**: elementos melancólicos em *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo. 321f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. p. 89.

protagonista sugerem elementos que estariam em comunhão com a função da bile negra, ou seja, obscurecer o olhar devido ao peso da escuridão. Tudo isso concorre para que a inteligência do indivíduo fique desordenada: “[m]últiplos encantamentos assim vojavam pelo meu cérebro e encontravam apoio no escrito, deslindado enfim o real. Partículas do mundo exterior vinham recombina-se disparatadas, reunidas depois num todo homogêneo”⁵¹⁸.

Outra característica que distingue o melancólico é o seu dualismo. No seu estudo sobre o drama barroco, Benjamin situa esse traço às atitudes do deus Cronos e à figura do príncipe. Conforme explica o filósofo, Cronos – definido como “um deus dos extremos”, por criar e matar, propiciar a colheita e a morte – representaria uma espécie de síntese da condição saturnina: “[c]omo a melancolia, também Saturno, esse demônio das antíteses, investe a alma, por um lado, com preguiça e apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação; como a melancolia, ele ameaça sempre os que lhe estão sujeitos, por mais ilustres que sejam, com os perigos da depressão ou êxtase delirante”⁵¹⁹. Em relação ao príncipe, o crítico alemão afirma que ele apresenta uma condição ambivalente, uma vez que é, ao mesmo tempo, um mártir e um tirano, estando propenso a sofrimentos ou suplícios e impondo a ordem numa prática de sua condição hierárquica⁵²⁰. Viver no limite entre dois mundos ou oscilar entre dois sentimentos distintos e contrários propiciaria a condição melancólica. Portanto, o que determinaria a articulação benjaminiana do conceito de melancolia seria a impossibilidade de conciliação de termos antitéticos.

Romano Guardini, a exemplo de Benjamin, também estabelece um vínculo entre melancolia e dualismo. Para o referido autor, o comportamento dual do melancólico se deve à coexistência paradoxal de dois instintos do sujeito: a afirmação de si, em busca de uma ascensão, e a renúncia à existência⁵²¹. Afora isso, ele aponta a dificuldade de o melancólico conciliar tais dualismos. Do seu ponto de vista, o espírito e o corpo, a intenção e a ação, a disposição de espírito e os resultados, o começo de uma evolução e seu cumprimento não encontrariam síntese no melancólico, como se houvesse uma ruptura entre o mundo interior do indivíduo e os elementos exteriores⁵²². Jogado em um

⁵¹⁸ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 120.

⁵¹⁹ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 172.

⁵²⁰ Idem. p. 93.

⁵²¹ GUARDINI, Romano. **De la mélancolie**. Paris: Seuil, 1953. p. 37.

⁵²² Idem. p. 48.

campo de dualismos, ele relativiza seus valores de tal maneira que suas referências ficam duvidosas e incertas⁵²³.

Em **Quatro-olhos**, o meio autoritário, moldado por estruturas paradoxais e incoerentes, relativiza seus valores, gerando a inconstância e o dualismo no sujeito. No fragmento a seguir, extraído do romance em questão, o jogo de palavras e de idéias de sentidos contrários remete à indefinição e ao caráter dual do protagonista:

Em meio à empreitada, me detinha por vezes em esquinas e as sombras das nuvens me ultrapassavam, de modo que eu ficava às vezes sombrio e outras iluminado. Não ventava, mas nos momentos em que a sombra saía de mim (pois não era eu que estava à sombra, ela passava por mim) ou quando a luz corria por mim, de repente e só nesses momentos eu me sentia me movimentando, embora estivesse parado. E lembrava, não sei se do livro ou da vida⁵²⁴.

As aludidas propostas teóricas permitem verificar que a melancolia pode ser pensada como resultado de circunstâncias sócio-históricas. Isso significa que ela é considerada fundamental para se avaliar o perfil subjetivo de indivíduos que viveram em uma determinada época. Susana Kampff Lages, na esteira de tais preceitos, enfatiza a idéia da necessidade de se refletir acerca da melancolia, tendo em vista o próprio estilo de escrita do enlutado⁵²⁵. A propósito, a premissa de que existiria uma relação entre melancolia e forma narrativa ou poética é desenvolvida por Julia Kristeva. Para a autora, a melancolia é tributária da dificuldade de comunicação do sofrimento humano e, na literatura, ela se traduziria em formas específicas de apresentação estética, justamente por incorporar o teor melancólico na própria tessitura do texto.

Kristeva atenta para o fato de a melancolia ganhar consistência de expressão em tempos de crise, quando valores estão em conflito: “[a]s épocas que vêem o desmoronamento de ídolos religiosos e políticos, as épocas de crise são particularmente propícias ao humor negro”⁵²⁶. A formulação desse princípio está afinada às propostas teóricas de Benjamin, segundo o qual a melancolia sinaliza um distúrbio do sujeito frente a um processo de desestruturação social. Outro ponto desenvolvido pela psicanalista

⁵²³ Idem. p. 40.

⁵²⁴ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 31.

⁵²⁵ LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2002. p. 112.

⁵²⁶ KRISTEVA, Julia. **Sol negro**: depressão e melancolia. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 15.

que encontra correspondência na teoria benjaminiana diz respeito às perturbações nas formas de comunicação, algo que estimularia uma representação literária distanciada dos modelos realistas de composição.

Nesse sentido, em relação à fala do sujeito, Kristeva assegura que o estado depressivo é condição para a fragmentação do ego, o que perturbaria o próprio desempenho do discurso oral. Ainda segundo seus apontamentos, a palavra do deprimido seria repetitiva e monótona, concorrendo para uma impossibilidade de encadeamento lógico das frases. Segundo a autora, o depressivo, preso à sua dor, não encadeia mais e, por conseguinte, não age, nem fala⁵²⁷. Tais fatores indicam que a fragmentação consistiria num sintoma da condição melancólica, algo que se traduz, na literatura, numa problematização das condições de escritura, uma vez que suspenderia a ordem causal dos acontecimentos e a linearidade temporal dos fatos, só para assinalar dois exemplos.

Nesse sentido, o sujeito, agredido pela violência constitutiva, afora a angústia, sente-se descentrado, rompendo, assim, com a possibilidade de uma neutralidade do olhar. Essas informações prestam-se para entendimento do protagonista de **Quatro-olhos**, cuja essência subjetiva é fragmentada:

Falavam de futuro extremo, mas ao alcance de seus músculos e suas respirações. Dominavam a vida, enquanto eu me perco ao sol, poeira na garganta, luz sobre os olhos. Nesses recortes do pensar, vão esmaecendo as cenas, em penumbras esquecidas, e somem de meu quengo os restos do livro – é tempo de lançar-me n'água, aqui na piscina de onde estou.

Mas me dói o olvidar e a água me molha por fora, enquanto por dentro fico seco⁵²⁸.

Com base nos preceitos arrolados, a melancolia é uma condição motivada por circunstâncias sociais, históricas e políticas, que perturbariam a plena realização do sujeito. Assim, as formulações acerca do sentimento de luto e de tristeza requereriam uma revisão de posições, já que estão vinculadas a contextos específicos de desenvolvimento histórico de uma sociedade. **Quatro-olhos** apresenta um indivíduo cujos hábitos, atitudes e comportamentos permitem caracterizá-lo como melancólico. As

⁵²⁷ Idem. p. 39-40

⁵²⁸ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 52.

razões que justificariam tal estado de alma do protagonista estariam assentadas no período de crise ou de exceção no qual ele está radicado. Tais observações são importantes porque se prestam para avaliar a relação entre melancolia e história no Brasil.

Moacyr Scliar, ao traçar um panorama histórico do século XVI ao XX, observa que, no período renascentista, os homens viveram um paradoxo. Os avanços científicos e tecnológicos, que implicariam a idéia de progresso, geraram uma visão perturbada do mundo, algo que propiciou intensas produções no campo artístico e filosófico. Aliada a tais acontecimentos, a humanidade viu quebrarem-se os antigos paradigmas religiosos, resultado da Reforma Protestante, assim como enfrentou a erupção de doenças como a sífilis e a peste negra. Tais incidentes asseguraram uma noção de morte e finitude que, dosada a uma falta de perspectiva do homem no mundo, gerou um desconforto que se associa ao conceito de melancolia. Essa oscilação na esfera empírica – idealismo e corrupção, riqueza e pobreza, otimismo e descrença – coincidiu com o início do desenvolvimento do capitalismo e, como decorrência disso, com a ascensão do individualismo, intensificando a melancolia e a depressão.

Scliar entende que a melancolia, no Brasil, deve ser pensada como resultado da conjuntura histórica propiciada pelos europeus. Assim, ele acredita que a melancolia deixa de ser um fato isolado de uma determinada comunidade para ser algo de caráter cíclico que ignora fronteiras espaciais e culturais. A melancolia, segundo o autor, teria passado de um país europeu para outro, culminando em Portugal. Este, a rigor, experimentara a derrota na África, a morte de Dom Sebastião, a união com a Espanha, a crescente influência da Inquisição, os governos despóticos e incapazes, o luxo, a desmoralização dos costumes, a corrupção. Os portugueses, ao chegarem ao Brasil, no século XV, teriam trazido consigo essa carga de valores, o que teria propiciado a projeção de tristeza nos trópicos.

Assim, conforme o crítico, o sentimento melancólico alastrou-se no Brasil graças a um conjunto de traços sombrios tais como as pestes, as transformações sócio-políticas, a condição de inferioridade brasileira devido à difusão de idéias racistas, a tristeza indígena decorrente do genocídio em massa, a tristeza dos negros em virtude da escravidão, a tristeza latino-americana e a dos próprios imigrantes. Todo esse quadro, somado à pobreza e à precariedade das condições humanas locais, expressaria uma visão desanimada, pessimista e antiufanista do Brasil. Eventos como o carnaval, o

futebol, o humor e outros festejos populares serviriam para amenizar a dor e a tristeza da sociedade⁵²⁹.

A perspectiva melancólica aparece em obras literárias não somente com o intuito de dessacralizar a idéia da possibilidade de se conceber a imagem de sujeitos plenos frente à conjuntura histórica, mas também com o fito de pôr em xeque as próprias estruturas sociais calcadas em paradigmas positivistas. Quatro-olhos realiza um mergulho na sociedade autoritária do Brasil ditatorial, e tal atitude gera uma sensação de desconforto que, tradicionalmente, se associa à melancolia. Esta, a propósito, desempenharia uma função prática, pois representaria para a elite dominante um afeto perturbador, insensato e imprudente, colocando-se, dessa forma, contra uma falsa idéia de otimismo e ordem social⁵³⁰. Portanto, pelo viés melancólico, a obra realiza um mergulho no passado com o fito de realizar uma reflexão crítica do presente.

3.5.3 Uma leitura de fragmentos: as ruínas da história em Quatro-olhos

Contar é muito, muito dificultoso. No pelos anos que já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem no. São tantas horas de pessoas, tantos tempos, tudo muito recruzado.

(**Grande sertão**: veredas, João Guimarães Rosa)

As considerações precedentes permitiram verificar que existe um vínculo entre as lembranças do passado e a atitude melancólica de Quatro-olhos. O livro apresenta o exercício de uma consciência de recuperação de um passado, cujo sentido não é inteiramente compreensível. Essa impossibilidade de apreensão da totalidade, somada à violência constitutiva que caracterizou o contexto histórico brasileiro dos anos 1970, contribui para a definição do perfil melancólico do protagonista. A sua consciência está rodeada pela possibilidade da morte e da violência e, por isso, ele não apresenta a mesma disposição da consciência do homem comum. A forma de narrar envolverá a

⁵²⁹ SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁵³⁰ AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 135.

atenção do sujeito para temas do passado e para si próprio no presente, buscando, em meio a exaltações e à melancolia, conhecer o sentido de sua própria existência.

A experiência de vida de Quatro-olhos conduz não só a uma problematização da linguagem, mas também a da própria forma de conceber o relato. Essa problematização do sujeito é uma condição para que o livro apresente um discurso narrativo fragmentado. Nele, observam-se vaivéns temporais, descontinuidade temática, imagens aparentemente ilógicas, bem como comentários sobre a fragmentação. Num primeiro contato, o romance demonstra-se desprovido de certa uniformidade. Ele é dividido em três partes assimétricas: a primeira, denominada *Dentro*, apresenta vinte e quatro capítulos; a segunda, *Fora*, contém quatro segmentos; a terceira, *De volta*, constitui-se de apenas uma seção. Quanto ao narrador, ele é, na primeira parte, homodiegético; em contrapartida, na segunda e na terceira parte, ele é heterodiegético.

Essa oscilação entre narrador homo e heterodiegético satisfaz uma consideração importante acerca da organização da narrativa. O enredo do romance em questão não se estrutura a partir de uma linha de pensamento ordenado, e se torna insustentável a afirmação de que existe uma estabilidade neutra do olhar. Assim, na primeira parte, é quase impossível situar com precisão o tempo e o espaço da narração. O narrador, ao que parece, não dispõe de escolhas técnicas coerentes na elaboração de seu relato. Com isso, nesse último, tem-se a manifestação de um fluxo ininterrupto de pensamentos e de idéias que se exprimem numa linguagem frágil e sem nexos lógicos. Já a segunda e a terceira parte contam com um narrador em terceira pessoa, onisciente, que acompanha os fatos e, em seguida, os registra. Nesses últimos segmentos, há uma certa organicidade no andamento de composição do enredo. O narrador, no capítulo intitulado *Fora*, situa Quatro-olhos no hospício; no último segmento, *De volta*, o protagonista está diante do psiquiatra que lhe dá autorização para deixar o local. A recorrência a um tipo de narrador em detrimento de outro, por implicar diferentes escolhas, sejam elas temáticas ou formais, acarretaria, segundo Maria Lúcia Dal Farra, uma explícita tomada de partida, algo que se traduziria na expressão de uma determinada ideologia⁵³¹. Seja como for, segundo Flávio Aguiar, o livro entra na linguagem do que se pode chamar de “o ‘moderno romance desfocado’ brasileiro”⁵³².

⁵³¹ FARRA, Maria Lúcia Dal. **O narrador ensimesmado**: o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978. p. 51.

⁵³² AGUIAR, Flávio. **A palavra no purgatório**: literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo, 1997. p. 150-151.

Assim, verifica-se que, quando compete ao sujeito narrar suas experiências, ele se sente incapaz de atribuir legitimidade aos fatos. A submissão do indivíduo a episódios violentos conduz a uma problematização da linguagem e, como decorrência disso, do próprio relato. Nessa linha de reflexão, a rigor, habilita-se o pensamento de Walter Benjamin. O autor procura desenvolver a idéia de que os homens no século XX, ao retornarem da guerra de 1914 a 1918, demonstravam-se precários, ou seja, quase que destituídos da capacidade de narrar plenamente. O filósofo, nesse particular, os define como sendo “silenciosos” e “mais pobres em experiências comunicáveis”⁵³³.

No caso do romance de Renato Pompeu, essa mesma problematização se expressa de outra forma. O livro apresenta um personagem que articula seu passado de maneira descontínua, confusa e não linear, e o local em que esse sujeito se encontra confinado – a sociedade autoritária do Brasil dos anos 1970 – pode ser equiparado a um contexto de guerra e de conflitos. A fala de Quatro-olhos é o avesso ao silêncio, algo que sugere, então, uma desmedida, uma hipertensão. O caráter tenso do discurso é acentuado pelas passagens que problematizam o sentido de seu teor. Portanto, não é por acaso que, em certa altura da primeira parte do romance, o narrador alude à desordem como princípio da desarticulação da linguagem:

vamos armar grossa farra, vamos impor a ordem nesse caos, sou partidário convicto da ordem; faça-se a ordem, pois – alguém dê a ordem, acione o apito, primeiro o surdo, depois as caixas, tarol, atabaque, cuíca e tamborim, haja ordem e não o caos desordenado das conversas desconexas e isoladas, para fazer isso não precisa haver reunião, fica cada um no seu canto ou cada par na sua cama que ninguém vai incomodar, é preciso acabar com essa desordem⁵³⁴.

Quatro-olhos é constituído como manifestação de desordem e descontrole, beirando o desconhecido, o não convencional. A forma literária e os temas se vinculam em profundidade, sendo a desordem a base para a linguagem. A noção de causalidade, que supõe a irreversibilidade da cadeia de acontecimentos, é abalada, o que confere à história uma lógica própria. Na medida em que a causalidade for problematizada, o universo deixa de ser algo totalmente explicado ou regido por leis regulares, previsíveis

⁵³³ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 115.

⁵³⁴ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 33-34.

ou controláveis. Esses detalhes contribuiriam para a compreensão do gênero romanesco. Segundo Alfredo Bosi, o romance – “estrutura formada em uma sociedade heterogênea, contraditória e descontínua” – procede sem modelos prévios. O seu herói é problemático, pois deve construir para si mesmo, “em meio aos acasos e às rupturas da existência”, um sentido que não lhe é dado jamais e poderá fugir-lhe para sempre⁵³⁵.

Num campo de combate, a vida mental está constantemente sujeita à desordem. O impacto opressivo das experiências violentas no sujeito implica um comprometimento das concepções tradicionais de representação. Ou seja, a opressão sistemática da estrutura social interfere na constituição subjetiva do indivíduo, problematizando, assim, o ato de narrar. Isso influenciaria na maneira de se avaliar a representação da história. Esse romance, assim como outros que se assentam na fragmentação, resiste a acomodações em lógicas lineares causais, ou a esquemas positivistas, incorporando contradições e indeterminações, e se aproximam do que Benjamin propõe como representação da história como uma sucessão de ruínas e de catástrofes⁵³⁶.

Com isso, a fragmentação também seria resultado da incapacidade de o artista atribuir legitimidade aos eventos. Esse assunto, conforme se verificou, foi desenvolvido por Márcio Seligmann-Silva. Por extrapolar os limites de percepção da capacidade humana, os acontecimentos de grande intensidade como o Holocausto desafiam os historiadores e os artistas em geral no que tange às capacidades de legitimação dos fatos⁵³⁷. Quatro-olhos é um escritor que procura registrar impressões sobre a história e a sociedade de sua época. Nesse exercício, a frustração do protagonista pela luta da expressão desvela-se pela incapacidade de esse indivíduo apreender a realidade histórica e social assinalada por episódios agônicos. Conforme ele indica, “[e]screver doía no coração”⁵³⁸. Afora esse indício, existem outras passagens no livro que chamam a atenção para o desconforto do sujeito frente a questões de elaboração lingüística:

Interessante lembrar com pormenor as horas em que não fui autor, quando nada recordo do livro.

Não que papel e tinta não estivessem ali à mão, mas como alcançá-los, se nessa segunda-feira não me vinha o estímulo a obrar?

⁵³⁵ BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1985. p. 46.

⁵³⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 226.

⁵³⁷ Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. **Pulsional. Revista de psicanálise**, São Paulo, n. 116/117, p. 108-127, dez., 1998/jan., 1999.

⁵³⁸ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 64.

Portanto, me faltavam. Complexa rede de interações sociais, pois, como se diz, a palavra nunca é alienada, materialização forçosa que é, havia naquele dia se entrelaçado de maneira que me tirava da boca o que tinha a dizer. Muito maior contribuição daria à ciência da estética não quem explicasse a menor vírgula dos que escreveram, mas o silêncio de quem não cria. Esse é o problema central, a meu ver⁵³⁹.

Aliada ao problema da rememoração, observa-se a impotência lingüística de Quatro-olhos frente ao registro dos acontecimentos. Aqui, convém salientar a dimensão meta-ficcional do relato, já que as condições de narração são objeto de reflexão. No livro, o protagonista está tentando interpretar e entender as suas experiências de vida, sua subjetividade e a sua relação com o mundo. Assim, a narração funciona ela própria como instrumento de busca de sentido para o conjunto de experiências vividas. Em outras palavras, a complexidade das experiências históricas, a necessidade de equacionar o sentido de episódios importantes e a impossibilidade de conferir legitimidade aos eventos são razões que impedem que se considere a narrativa de Quatro-olhos como dotada de uma visão de conjunto organizada. A produção de sentido e a organização de redes de relações entre os episódios fazem parte do processo em que a narração se constitui.

Espera-se de um narrador que ele torne articulados, integrados e dotados de sentido os dados da experiência, e que dentro dessa integração o estranho seja assimilado e de algum modo aceito como algo que tem unidade se considerada a sua totalidade. Não é isso o que se pode observar em **Quatro-olhos**. A problematização das formas de representação entra em pauta porquanto o indivíduo é agredido pela violência constitutiva. Isso significa que entre uma experiência traumática e um modelo artístico está inserida a figura problemática do sujeito, nesse caso, do eu-narrador. O protagonista – que, na primeira parte do romance, é também narrador – chama a atenção para as condições de estruturação de seu livro. Os originais de seu trabalho, escritos antes de ele ter sido preso e recalçado pela polícia política, continham certa organicidade. Em contrapartida, subseqüentemente à repressão e à perda do livro, o texto mostra-se isento de nexos lógicos ou de uma integridade de organização, conforme a seguinte passagem elucidada:

⁵³⁹ Idem. p. 38.

Mas vi, como não, apenas não tenho paciência para repeti-las, pois o melhor do meu ser pus inteiro no livro e mais de uma vez – o livro começou como uma coleção de historietas, no correr dos anos conseguiu um fio condutor nas chamadas preocupações sociais da juventude, transmutou-se depois numa avantesma fulgurante sob o influxo avassalador do realismo fantástico e já estava inaugurando uma cascadeante nova corrente da literatura quando o perdi. De modo que não venham agora com exigências, se quiserem coisa melhor achem o meu romance ou procurem outro autor. Se quiserem ficar aqui, lambam os dedos, que eu já limpei as mãos à parede; além do que tenho todo o direito, como cidadão, de escrever o que bem entender⁵⁴⁰.

No romance, é elaborada ficcionalmente a noção de uma concepção humana precária. Assim, a presença de um discurso descontínuo e fragmentado é decorrente da própria problematização do sujeito, que não consegue atingir a sua integridade. É possível observar que, de modo geral, ao longo da exposição do narrador, os acontecimentos narrados não apresentam coerência e, como se não bastasse isso, não há encadeamento lógico de motivos e situações do enredo, sustentado pela lei da causalidade. Referindo-se aos personagens dos romances modernos, Anatol Rosenfeld afirma que “[d]evido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu ‘caráter’ que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em seqüência causal, através de um tempo de cronologia coerente”⁵⁴¹. Esses traços caracterizam o seguinte excerto do livro:

Ela [a esposa de Quatro-olhos], porém, me amava, o que só vim a perceber muito recentemente, no intervalo do primeiro para o segundo tempo de um jogo a que eu estava assistindo muito depois de tê-la visto pela última vez. Continuo porém a comportar-me como se ela me amasse ainda hoje, do que aos poucos fui adquirindo imutável certeza. Mas foi nesse instante, lá no estádio a caminho da cerveja do meio-tempo, que me lembrei não só que ela me amava mas também do livro. O rebote do telefonema não fora verdadeiro. A roda de mãos dadas é recordação de adulto. As crianças, como se sabe, não têm infância e nunca brincam. A fila de ônibus, porém, realmente existiu. O rapaz chegou para a moça da fila e disse: “Te trago um embrulho cor-de-maravilha”. Era uma lata de goiabada, disso me lembro perfeitamente, mas acho que não fazia parte do livro. O homem estava morto na avenida. Acho que no romance não havia rosas⁵⁴².

⁵⁴⁰ Idem. p. 44.

⁵⁴¹ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto / contexto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 85.

⁵⁴² Idem. p. 20-21.

Quatro-olhos não consegue apreender o real de forma homogênea e contínua. O sentimento de uma totalidade ordenada não se sustenta. Ele centra a sua atenção numa pluralidade de elementos que, em si, não resguardam um nexos semântico lógico. Assim, inicialmente, ele faz um comentário sobre o *amor* que sua esposa sentia; em seguida, faz referência a um *jogo* a que estava assistindo; lembra de seu *livro*; fala de *roda de mão*; de *crianças*, de uma *fila de ônibus* e, por fim, descreve a imagem de um *homem morto* numa *avenida*. Com isso, a passagem transcrita é constituída como manifestação da desordem, beirando o caos, ou seja, ela reúne uma série de imagens e de motivos disparatados, o que desautoriza um comentário generalizante. Logo, é possível destacar que o sujeito, bem como a imagem da sociedade que esse indivíduo projeta, estão imersos num campo totalmente desarticulado, comprometendo a sua integridade.

Considerando-se os pressupostos teóricos desenvolvidos por Theodor Adorno⁵⁴³ e Anatol Rosenfeld⁵⁴⁴, o narrador seria problemático, já que a segurança da consciência em relação às suas referências de organização da realidade foi abalada. Em outros termos, ele perde a garantia de que pode efetivamente articular referências, ele é um narrador precário, incerto e inseguro quanto às possibilidades de sua própria consciência pensar e representar o real. Sendo a vida algo de significado insólito, a narração se desenvolve com falta de encadeamento causal, continuidade e amarração interna. Além disso, a relação problemática com o narrar se vincula com a falta de certeza do sujeito sobre a substancialidade do que está narrando. Esse conjunto de elementos que Quatro-olhos aponta, por estar desprovido de nexos semânticos lógicos e coerentes, sugere a instabilidade das coisas no mundo, abrindo horizontes impensáveis para a relação da sua consciência em relação a esse mundo. Ou seja, a desordem inerente às vivências se manifesta como instabilidade no controle do pensamento e no sentir do protagonista, algo que se reflete no processo de narração.

Não é por acaso, então, que os diferentes capítulos de **Quatro-olhos** não mantêm entre si qualquer vínculo semântico. A narração apresenta uma problematização do encadeamento discursivo, resultado formal da quebra irredutível atribuída ao princípio causa-efeito. Como resultado disso, a integração dos elementos

⁵⁴³ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter *et al.* **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grünnewald *et al.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

⁵⁴⁴ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto / contexto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

nunca é atingida. O capítulo VI da primeira parte do romance em apreciação expressa essa falta de continuidade dos assuntos narrados:

Em certo momento a narrativa tresandou a tratar de uma cebola. De tão antigo e nobre vegetal, reverenciado pelos partidários dos costumes sãos, desfolhava eu finas folhas translúcidas cor-de-prata, deixada opaca a esfera símbolo do infinito, delicada casca vermelha quebradiça a um lado largada, verdes efêmeros escapando pelas nervuras esbranquiçadas dos círculos cortados. Estava a cebola posta em seu canto sobre um prato à mesa, enquanto em derredor se desenrolava instrutiva conversação, mas eu, num aventureirismo técnico de velho conhecedor literário, discutia mais a cebola com a faca ao lado num rebrilho de metal com vegetal, do que o tráfico de palavras. (...) Com apuro nas cesuras entremeava eu frases esparsas com delongas sobre o fruto doce e azedo. Disso tudo sobrava que o casal ia separar-se.

(...)

Mãos grossas doem: esse duro invólucro de carne guarda entre ossos e nervos as forças da criação, que moldam e alisam, amassam e consertam, torcem e refinam, num exército de transformadores a fazer nascer de pedra bruta ou metal seco o conforto e a harmonia. Por vezes me dava de andar de ônibus até o Tanque das Mulatas ou o Parque Casa de Pedra, a testemunhar essas mãos. No meu livro muito tratava dos portadores de tais braços; agora me surgem entre nuvens pálidas de suor em sangue, perdidos num céu escarlate em que flutua aspirante ao infinito o rosto bem marcado de um amigo sumido.

Ele vinha da vila e dispunha de um guarda-chuva. Curioso e oportunista, procurava o belo freqüentando restaurantes da moda, em que escolhia pela coluna de preços o mais barato como seu prato. (...) Ele passava por radical para sobressair, mas era radical no gosto por filmes e teatros, no desancar artiguetes e jornalecos; com o guarda-chuva em riste investia contra o “pequeno-burguesismo” de tal frase num samba, do trajar de uma bela, de incerto fotograma do filme francês em voga, incorridos em “desvios políticos”. (...) Meu amigo oferecia bombons embrulhados em papel-alumínio amarelo, para fugir do óbvio cinzento, e buscava oportunidades de tomar licor de uísque em casa de paredes com papel, em que soltaria o verbo contra “o caráter oportunista” de tal ou qual grupo estudantil organizado – e organização para ele era sempre “burocracia”. (...)

Morreu em desastre de carro e assim o recorde sobre mãos suarentas⁵⁴⁵.

O primeiro parágrafo do fragmento transcrito reúne detalhes sobre uma *cebola*. Além de centrar a sua atenção nesse elemento que não apresenta qualquer relação com outros tópicos do romance, o narrador descreve minuciosamente o objeto, como que lhe atribuindo uma importância maior do que aquela que um possível leitor daria. A

⁵⁴⁵ Idem. p. 53-55.

última frase desse mesmo parágrafo parece romper com a expectativa de andamento da narrativa, pois Quatro-olhos centra a sua atenção na separação de um *casal*. Esse deslocamento de interesse do sujeito demonstra a sua inconstância bem como aponta para a impossibilidade de ele manter estável seu olhar. Isso significa que cada parte ou cada episódio de sua vida tem sentido e valor emocional específicos, o que faz com que os nexos entre as várias partes não sejam evidentes. As partes de sua vida têm valores particulares, e com suas lembranças relacionadas de forma irregular, ele percebe sua trajetória não de maneira ordenada, mas numa espécie de fluxo desgovernado.

O segundo parágrafo apresentado reforça essa falta de andamento ordenado da narração. As frases iniciais apresentam um comentário sobre *mãos* e o poder de realização delas. Novamente, aqui, o protagonista desvia o seu olhar: ele deixa de lado esse ponto de referência e passa a dedicar-se a um *amigo* desaparecido. Enfim, Quatro-olhos relativiza sua própria posição diante do que narra, posição dependente, talvez, de certas condições circunstanciais. Esse horizonte de incerteza, de loucura, de violência e de morte, remove a evidência dos acontecimentos. A narração, em razão de tal problema, ganha duas características que não estão desvinculadas. A primeira é a problematização do encadeamento discursivo em que a noção de causa e efeito é abalada. A segunda é a função que a narrativa assume de acordo com um aspecto das concepções de história de Walter Benjamin: salvar os mortos, ou seja, resgatar aqueles indivíduos, episódios ou elementos que estão em vias de se perder, mas que têm uma importância fundamental para a atribuição de um sentido mais pleno sobre o passado. A *cebola*, as *mãos* e o *rapaz sumido*, da forma como são expostos no relato, talvez não tenham sentido para um leitor menos informado, mas possivelmente têm um valor indiscutível para Quatro-olhos, que os resgata e lhes atribui significados. Enfim, o ato de narrar, nesse caso, faz parte de um processo de busca de entendimento das coisas, pois retoma diferentes focos, apreendidos por uma ótica emocional, submetidos a uma atitude analítica.

Todos esses comentários apontam para a idéia de que a substância da vida, a matéria vertente, o dado social e histórico, não apresentam formatos lógicos, possíveis de serem apreendidos por esquematismos causais. A vida tem um formato inacabado, inconcluso, aberto e fragmentário. Considerando os pressupostos de Benjamin, é possível entender que a fragmentação do discurso do enredo se relaciona com a condição própria da matéria histórica e sua representação.

O esquecimento propicia a fragmentação, ou seja, a incapacidade de lembrar o passado é uma condição que faz com que idéias e pensamentos não se articulem uma com as outras de maneira orgânica e homogênea. Quatro-olhos tem consciência da precariedade da própria expressividade porque tem consciência de que é incapaz de atribuir profunda legitimidade de reconhecimento dos tópicos ou dos motivos eleitos para narração. Como consequência disso, ele reconhece a precariedade dos resultados de seu trabalho:

Não me recordo se fiquei nisso quanto à moça; talvez a revisse depois casada e com filhos ou talvez a mantivesse solteira – parece-me porém que a larguei professora, dando conselhos às alunas a partir de uma experiência que não tinha. Mas me lembro de ter falado alguma vez de ventos a levantar saias de empregadinhas na vila, causando grande tumulto entre os moleques, e também de festas com groselha e framboesa e copos assim cheios de cores. Também me apanhei uma ou outra ocasião a discorrer sobre nuvens, a decorar o céu com forma diversa, alongando-se sutil contra o azul. Essas nuvens, no meu escrito, condensaram-se e passaram a escorrer como gotas de chuva sobre a calva de pacato cidadão dado a usar ternos de cor clara. Era jovem ainda o careca a marchar solitário sob a chuva, em rua estreita coberta de prédios do Itaim-Bibi, mantendo digno o mesmo passo como se não estivesse molhado e desejoso de apressar-se. Enquanto andava sob os pingos d'água, lembrava-se de como anos atrás, ainda estudante, telefonara após o almoço para uma colega loura de ascendência alemã, em cuja casa devia reunir-se um grupo de estudos para a sabatina da semana próxima. (...)

(...)

Nem só de nuvens de chuva, porém, tratava minha obra. Falava de chocolate quente em noites de frio, de filhos embrulhados em panos de flanela, de cabelos soltos a esvoaçar ao vento numa praia de luz fosca, de trevos encrocados em auto-estrada, de folhas secas presas num livro velho⁵⁴⁶.

Nessa passagem, o narrador se defronta com a complexidade do processo de narrar. Ele tem dificuldades de entrelaçar os diferentes tópicos numa rede de significação coerente. O parágrafo, nesse sentido, apresenta uma sucessão muito variada de referências as quais nem sempre se organizam tranquilamente. Um após o outro, surgem personagens, situações e circunstâncias que não se relacionam objetivamente. Assim, ele inicia enfatizando a figura de uma *moça*; em seguida, refere-se aos *ventos*; depois disso, chama a atenção para uma *feira*; passa a discorrer sobre *nuvens*; elege como foco de análise um *careca* e conta dos telefonemas que fazia a

⁵⁴⁶ Idem. p. 80-81.

uma *colega louca*. Como se não bastasse isso, ele indica outros elementos presentes em sua narração: o *chocolate quente*, os *filhos embrulhados*, os *cabelos soltos a esvoaçar*, os *trevos encrocados* e as *folhas secas*. A primeira parte da obra, aliás, é uma manifestação da desordem. O protagonista divaga por uma série de situações e acontecimentos, fornecendo, ainda, pistas que auxiliam na compreensão das circunstâncias e das condições sociais e históricas.

Segundo a interpretação proposta por Janete Gaspar Machado, alguns dos pontos que caracterizam **Quatro-olhos** são a problemática da composição literária e a dificuldade do narrador em escrever sobre a realidade. Da ótica da autora, o romance não perde de vista as formas de opressão anuladoras do homem, especialmente do personagem que narra. Daí que o fazer a obra consiste numa forma de se manter vivo dentro do contexto social e opressor. O sujeito é alienado e expressa um profundo desencanto em relação à realidade tal como se apresenta, o que explica a sua fuga para a escrita e para a literatura. O personagem é tomado por uma forma de loucura, algo que concorre para uma transgressão da ordem vigente, “transgressão aos padrões habituais de comportamento, ao mesmo tempo em que se expõe como possibilidade de libertação do mundo fragmentário”⁵⁴⁷. Essa transgressão, entretanto, não se limitaria somente à subversão de padrões comportamentais. O livro efetua uma crítica ao contexto cultural, “aproximando-se do discurso histórico, quando tematiza forças ideológicas que agem contra a individualidade e contra a comunidade”⁵⁴⁸.

Detalhes acerca do contexto histórico são colocados no romance de forma um tanto que restrita. Contudo, são eles que alargam a capacidade de abrangência da obra em busca da totalidade cindida. A escrita, nesse turno, demonstra-se capaz de cristalizar, em sua fragmentação, um mundo desmoronando e a reter a descontinuidade dentro da ficção:

Flores plásticas cor de mel no parapeito do apartamento, sandálias de couro pintado aos domingos, roupão felpudo e cerveja doce, procurando o sentido do mundo no jornal com guerras distantes e a opressão próxima, mãos inúteis a virar as folhas, sem cantar, sem dançar, os músculos macios de minha mulher abandonados como num jazigo, eu a exhibir meus dentes, resfolegando e engolindo. Aroma de panos de prato enxutos.

⁵⁴⁷ MACHADO, Janete Gaspar. **Os romances brasileiros nos anos 70**: fragmentação social e estética. Florianópolis: UFSC, 1981. p. 112.

⁵⁴⁸ Idem. p. 113.

(...)

Minha mão aquecida pintava a gente desfigurada, com teor novo e grato, enquanto o colo de minha mulher ressentido se postava estéril. Andaduras ritmadas contrapunham-se na avenida, em desencontro, que eu retratava em esboço murcho como rosa engrouvinhada, com voz morta em exército relapso. Custava dor ao peito testemunhar o dolo ignóbil, a refulgir com nojo embolorado na noite vizinha, palhaço pálido a retirar do coração fundo o futuro picado em pedacinhos dos nacos do presente dilacerado, um espelho de fulgor ocre a difundir, com rodeios de cheiro áspero, as esperanças do passado⁵⁴⁹.

Nesses trechos do romance, *Quatro-olhos* fornece alguns detalhes que viabilizam uma caracterização da sociedade. Em certo ponto, ele faz referências à *opressão próxima*; a seguir, chama a atenção para a idéia de um *futuro picado* e de um *presente dilacerado*. O olhar do protagonista, nesse particular, corresponderia à capacidade de percepção do historiador-alegorista, que se afasta da visão positiva da história, e a define nos termos de destruição, de ruína. Essa mesma maneira de se avaliar o discurso histórico é elaborada por Benjamin. O filósofo germânico, em suas teses sobre o conceito da história, recusa a idéia de um tempo “vazio” e “homogêneo”. O tempo da história é “um tempo saturado de ‘agoras’”⁵⁵⁰. Essa recusa da homogeneidade exige a valorização do singular, fazendo com que o olhar dedique sua atenção a cada fragmento do passado. Com isso, se teria a recusa ao tipo de pensamento historiográfico que – comprometido com uma falsa ilusão de totalidade, sistematicidade e coerência – opta por representar a história em esquemas gerais, deixando à margem objetos que julga irrelevantes. O materialista-histórico, em contrapartida, procura formular um conhecimento histórico a partir de fragmentos, prendendo sua atenção a cada elemento singular e considerado pormenor.

No caso de **Quatro-olhos**, a idéia de ruínas está centrada na destruição, no massacre, enfim, na constante possibilidade de se enfrentar uma situação dolorosa. A consciência das condições presentes contribui para a definição do perfil do personagem: ele tem receio do futuro e é inseguro na idéia de um devir estável. Conforme explica Hannah Arendt, as previsões do futuro consistem em projeções de processos e procedimentos automáticos do presente. Segundo a autora, pensar a história presente implica considerar o imenso papel que a violência sempre desempenhou nos assuntos

⁵⁴⁹ POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 94-95.

⁵⁵⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 229.

humanos. Essa linha de pensamento elaborada por Arendt concorre para a formulação do pressuposto de que o futuro da humanidade em geral vai ter pouco a oferecer à vida dos sujeitos. A única certeza do futuro é a morte e um suposto progresso calcado em constantes embates com forças antagônicas⁵⁵¹.

O problema colocado por Walter Benjamin e por Hannah Arendt e, em certo sentido, por Renato Pompeu através de *Quatro-olhos*, é o de representar a história de uma experiência vivida em um universo em que a idéia de uma harmonia última, de uma ordem do mundo, parece insustentável. A história, desse ponto de vista, se apresenta como um amontoado de experiências de destruição, sem qualquer horizonte positivo ou otimista.

As várias referências ao contexto histórico que aparecem em **Quatro-olhos** apontam para essa linha de raciocínio. Dentre as marcas mais sugestivas, além das já citadas, o protagonista, no capítulo IX da primeira parte, alude às “graves convulsões sociais” no “coração do Brasil”⁵⁵². No capítulo XVIII, ele faz um comentário sobre “prisões por motivos políticos”⁵⁵³, o que vem a ser desenvolvido com maior consistência no capítulo XXIII, em que ele acentua as prisões ocorridas “em 1964 e depois em 1968”⁵⁵⁴. No último capítulo dessa primeira seção do livro, *Quatro-olhos* chama a atenção para o medo das torturas por parte de sua esposa: “– Eu não quero ser torturada – ela explicou, correndo para o quarto e pegando duas malas”⁵⁵⁵. O receio da mulher implica a consciência de esse tipo de violência ser comum e rotineira. Outros indícios surgem na segunda parte do romance. No primeiro capítulo, existe uma referência ao “mundo sujo” e também ao “medo das autoridades”⁵⁵⁶. No capítulo IV, há uma frase que aponta para a questão do “choque elétrico”⁵⁵⁷. Na terceira parte do livro, no diálogo entre o médico e *Quatro-olhos*, esse último afirma: “o fato é que fiquei preso só algumas horas”⁵⁵⁸, tempo suficiente para ser violentado ou sofrer algum tipo de violência.

⁵⁵¹ ARENDT, Hannah. Da violência. In: _____. **Crises da república**. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 93-115.

⁵⁵² POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 65.

⁵⁵³ Idem. p. 104.

⁵⁵⁴ Idem. p. 129.

⁵⁵⁵ Idem. p. 135.

⁵⁵⁶ Idem. p. 148-149.

⁵⁵⁷ Idem. p. 178.

⁵⁵⁸ Idem. p. 186.

As imagens apresentadas contrariam a idéia de que o Brasil pós-64 seja constituído como manifestação da ordem. Essas cenas de desordem se vinculariam também à disposição, por parte do homem, para a ação sem razão, infundada e inexplicável. O protagonista fala das “irregularidades do mundo”⁵⁵⁹, algo que concorreria para a sua perturbação, vindo, pois, a se traduzir na própria composição formal e temática de seu livro:

Nesse livro eu punha coisas que vinham de fora de mim, é verdade, mas eram pedaços significativos do que estava em volta, que obedeciam à minha lei interna; todo o resto do mundo externo eu ignorava como irreal, só assimilando o que estivesse de acordo com minha lógica. (...) Pedaços assim do dia eram recolhidos para fundir-se em meu coração com pensamentos ao mesmo tempo inquietos e estáticos a surgir caprichados no escrito⁵⁶⁰.

Partindo-se do princípio de que o indivíduo tem uma vida maleável e aberta para a inconstância, pode-se afirmar, nesse particular, que o modo como o romance em questão apresenta-se estruturado acentua um traço processual da constituição de Quatro-olhos. A primeira versão do seu livro obedecia a leis de coesão e coerência interna. Ao contrário disso, a tentativa de reescrever o seu trabalho desponta-se em dificuldades. Vinculado às circunstâncias, o teor problemático do ato de narrar está ligado aos detalhes da experiência vivida pelo narrador: violência social, repressão física e psicológica, loucura – esses elementos se ligam uns aos outros e explicam a organização da narrativa. Nos termos do protagonista:

No livro tudo era perfeito e absoluto, lógico e reto, sem reentrâncias ou desastres. Escrevendo-o, eu não era um ser adjetivado por tempo, lugar e circunstâncias, não era passageiro de bonde, bom em Português, mau em Matemática, leitor do Lello Universal, fraco em ginástica (...). Nada disso, porém, aparecia no livro, que era total e asséptico; nele encontravam guarida apenas flores frugais, tijolos esquecidos, pés louções⁵⁶¹.

⁵⁵⁹ Idem. p. 110.

⁵⁶⁰ Idem. p. 110-111.

⁵⁶¹ Idem. p. 111-112.

O conflito entre o conteúdo do romance perdido e o do romance reescrito é o motivo básico da fragmentação estrutural do relato, justamente porque impõe a mistura de memórias do texto perdido com a realidade presente. Tal fusão, a rigor, leva ao desdobramento de quatro narrativas ao invés de uma: a primeira seria a narrativa contida no livro perdido; a segunda seria a narrativa com o intuito de reescrever o trabalho extraviado; a terceira consistiria na narrativa da vida do narrador envolvido num contexto que ele repele; por fim, a narrativa pronta, o romance **Quatro-olhos**, que comporta essa disparidade. São algumas perspectivas de abordagem da realidade, e o livro fixando a matéria poética, valendo-se da montagem fragmentária do conteúdo ficcional para atingir o seu objetivo.

Quatro-olhos é uma obra cujo discurso é fragmentado. Tal particularidade, como se procurou constatar, está calcada na problematização das memórias do passado e na atitude melancólica do protagonista. O problema da memória, o teor melancólico do narrador e a fragmentação dialogam um com os outros, mas também mantêm relações com o contexto histórico aludido pelo romance. Assim, a fragmentação – longe de expressar uma visão fechada e acabada do mundo – presta-se para causar um efeito de choque no leitor habituado ao desenvolvimento tranquilo dos textos realistas. As fissuras propiciadas pela narrativa propriamente dita possibilitam associações em diferentes níveis, algo que acarreta a dessacralização da idéia de uma visão unitária e unilateral de organização da vida social. Tudo isso propiciaria novas formas de se ver o mundo, não uma forma acabada, mas aberta, em vias de se fazer e da qual o leitor teria alguma participação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ZERO, A FESTA, REFLEXOS DO BAILE, QUATRO- OLHOS: FRAGMENTOS DE UMA ÉPOCA

As considerações expostas ao longo do presente trabalho permitiram verificar que as definições para o conceito de autoritarismo são de grande complexidade e abrangência. O século XX representou um momento fundamental da história da humanidade, pois o que norteou a sociedade moderna foi justamente o embate de duas perspectivas paradoxais. Quando era esperado de tal período o esclarecimento, a idéia de progresso, desenvolvimento, emancipação e autonomia do sujeito, foi possível ver que, acompanhados de tais conquistas, vieram o sacrifício, a dominação, a regressão, a barbárie e a destruição. A razão que supostamente habitava o mundo o havia destrocado e tornado irracional. O projeto de emancipação firmado pela razão se encaminhava para o seu oposto: a ausência do indivíduo e a vitória do totalitarismo. Com isso, o progresso, a técnica e a ciência foram convidados a se sentarem nos bancos dos réus para justificarem seus atos. A perplexidade diante dessa irracionalidade gerou no homem um sentimento de desconfiança na consecução de uma sociedade emancipada.

Frente a isso, pensadores como Theodor Adorno e Max Horkheimer chegaram ao fim de suas vidas convictos de que a razão não mais se definiria como eticidade: modo correto de agir. Isenta de sua capacidade crítica e dessa eticidade, razão significava tão somente razão instrumental, isto é, ação conforme interesses individuais e egoístas, compreensão de tudo como meio para fins e, portanto, atitudes utilitaristas e pragmáticas. A civilização ocidental, alicerçada na racionalidade técnico-científica e

instrumental, parece negar os elementos que possibilitaram, em certos momentos, a emancipação dos homens. Estes, embora firmados como indivíduos, tornaram-se apenas mônadas dispersas na coletividade, incapazes de estabelecerem relações intersubjetivas que interrompessem o ciclo da reificação e de atenderem aos apelos do mágico, do prazer e dos sentimentos. Assim, as patologias da modernidade parecem ser oriundas da aplicação de uma racionalidade estreita a todos os comportamentos humanos.

Nessa perspectiva, o modo de pensar cientificista tem como alvo preferencial a disseminação da ideologia dominante, buscando, através dos processos de submissão da ordem instituída, fazer ou produzir o homem projetado segundo a lógica da identidade e do modelo mecanicista da natureza. Não interessa a esse padrão de conhecimento investir em um modo de pensar assentado numa lógica da diferença e, por isso mesmo, tudo o que é não-idêntico e constitui o outro da razão deve ser colocado fora de um determinado esquema de pensamento já que é suspeito de irracionalidade. A idiossincrasia aos judeus, como um comportamento alérgico e de repulsa, enquadra-se nessa dinâmica. Perseguidos historicamente, eles desenvolveram comportamentos de adaptação ao meio e de esquiva que chamam a atenção justamente porque tentavam passar despercebidos. Essa marca de perseguição desperta sentimentos de raiva, aliando-se, enfim, ao prazer do algoz em praticar a tortura. De forma análoga, toda sociedade monta o seu arcabouço de excluídos. Via de regra, negros, homossexuais, mendigos e prostitutas, só para citar alguns, são utilizados como grupos que não se enquadram na ética do sacrifício, do esforço e do trabalho.

Disso tudo, resulta que, no contexto mundial, a catástrofe de maior alcance parece ter sido o Holocausto. Nesse caso, o triunfo final coube à lógica da identidade, já que esta prevaleceu sobre a diferença, pois os judeus representavam essa diferença no coração da Europa. Sua conseqüência desemboca numa formação regressiva, pois se petrificam categorias fixas de pensamento que, isoladas, se transformam em ideologia de exclusão. Como a razão é incapaz de pensar o outro e a diferença em sua estrutura interna, torna-se justificável e aceitável o extermínio de milhões de pessoas nos campos de concentração nazistas. Agora, o sofrimento de indivíduos concretos é mais forte do que o apelo a uma suposta totalidade reconciliada. O real que se mostra é constituído de essência e de aparência, e é preciso penetrar na essência, porque ela determina o

verdadeiro ser da sociedade. Assim, a irracionalidade do real se impõe como uma realidade a ser refletida e transformada.

Coube aos pensadores da Escola de Frankfurt, mais notadamente Theodor Adorno, Walter Benjamin, Max Horkheimer e Hannah Arendt, resgatarem os ideais da modernidade de forma radicalmente crítica. Para eles, a história não era linear nem homogênea, mas permeada de conflitos e contradições. Assim, essa reflexão lançada sobre a sociedade, especificamente no que dizia respeito aos problemas do capitalismo e do totalitarismo, representou o exercício de pensar a própria racionalidade. A modernidade e seus colapsos ocupavam o centro nevrálgico das questões acerca da razão em todas as suas implicações. Com isso, a teoria crítica esboçada pelos aludidos filósofos trazia em si elementos de transformação. Ela é a negação do estabelecido, a negação de todo e qualquer momento de positividade que se recuse a contemplar o homem como um sujeito e a sociedade como o lugar da liberdade e da justiça.

Tomando como base essas considerações, é importante ter em conta que o processo de reflexão da situação mundial implica a necessidade de se voltar a atenção para o contexto nacional. A exemplo do que se verificou na Europa, o Brasil também foi palco de uma série de conflitos que expressaram um perfil autoritário de formação. Embora o século XX denuncie essa idéia com maior visibilidade, as teses são enfáticas no sentido de que se vislumbrem marcas de violência em toda a história brasileira. O extermínio em massa de indígenas, a escravidão dos negros e a exclusão das minorias sexuais ao longo dos séculos somados à perseguição e ao assassinato de inúmeras pessoas durante o Estado Novo e a Ditadura Militar não podem passar em branco. Resguardadas as suas particularidades, o Brasil assimilou um conjunto de práticas de exclusão adotadas na Europa pelos criminosos nazistas. O nazismo moldou grande parte da população à sua máquina de guerra, na utilização da força psíquica inconsciente das massas, algo que se observou no Brasil, já que muitos compactuaram com as premissas ideológicas dos militares.

A elucidação dessas questões é essencial para se compreender o comportamento da produção artística nesse recorte temporal. No âmbito literário brasileiro, os anos 1975 e 1976 são importantes, porque é nesse período que o romance entra em cena e procura realizar um acerto de contas com as experiências históricas e sociais verificadas nas décadas anteriores. Durante os anos 1945 e 1964, o país viveu uma avançada experiência de democratização. Com isso, parecia que as classes

populares participariam de maneira duradoura nas definições da vida nacional. Além do mais, esperava-se que o Estado protegesse as artes e as letras contra a invasão estrangeira, dando cobertura à precariedade de um passado escravocrata e a um presente analfabeto. Entretanto, quando o Estado, em 1964, tornou-se o representante das elites, a sua imagem protetora ruiu. Conforme Flávio Aguiar, “a imagem de uma nação em que diferentes classes se uniam em torno de um projeto de desenvolvimento e modernização começou a se fragmentar”⁵⁶². O período imediatamente posterior a 1964 é de perplexidade: a sociedade perdeu seu rumo, a vida de cada um passa a ser controlada e supervisionada, a violência se faz presente na ordem do dia e o autoritarismo ganha contornos nítidos.

Poetas e artistas perceberam-se marginalizados, já que, ao invés da proteção almejada, eram censurados. Após alguns anos de crise, o Brasil passa por um processo de modernização, vale dizer, muito veloz, e restrito a uma sociedade de classes em processo de capitalização exponencial. É sobre esse quadro que se projetam o discurso desintegrado das narrativas e a imagem insistente da marginalidade. Assim, para esse primeiro acerto de contas, são justamente os quatro romances que constituem o *corpus* dessa pesquisa que tentam responder à complexidade de sua época. **Zero**, de Ignácio de Loyola Brandão, **A festa**, de Ivan Ângelo, **Reflexos do baile**, de Antonio Callado e **Quatro-olhos**, de Renato Pompeu, resguardam particularidades que, articuladas uma com as outras, fornecem uma ampla visão de um momento crítico da história nacional. Eles se colocam contra uma suposta idéia de racionalidade, desenvolvimento, modernização, uniformidade e totalidade que a ideologia buscava implantar.

O que está manifesto nesses livros é a sua fragmentação. Foi em torno desse tópico que as análises empreendidas ao longo do presente trabalho procuraram radicar. Os livros citados abandonam aquela perspectiva realista de composição nos moldes defendidos por Georg Lukács, dando, inclusive, passos além à tradição inaugurada, no Brasil, por Machado de Assis e pelos modernistas do início do século XX, no sentido de que se valeram de elementos que ganharam grande visibilidade nos decênios finais do referido período. Parece que a Ditadura Militar ditou algumas regras que, direta ou indiretamente, se fizeram notar nessa última produção ficcional. Primeiro, porque a derrocada da imagem de uma nação amplamente protegida pelo Estado e a crise ética em que a intelectualidade mergulhou foram demasiadas para caberem dentro das

⁵⁶² AGUIAR, Flávio. Os mensageiros de Jó (notas sobre a produção literária recente no Brasil). In: _____. **A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70**. São Paulo: Boitempo, 1997. p. 183.

formas de consciência e linguagem que a tradição legara⁵⁶³. Segundo, porque o período pós-64 foi tão violento, caótico, indefinido e contraditório, que os romances produzidos nesse momento ganharam formas de modo a responderem a tais caracterizações.

Tanto nos seus temas quanto nas suas opções estilístico-composicionais, **Zero**, **A festa**, **Reflexos do baile** e **Quatro-olhos** resguardam algumas diferenças, mas são as semelhanças que interessam mais. O aniquilamento do sujeito e a desintegração da consciência do narrador foram tópicos de análise a partir do livro de Loyola Brandão. Entretanto, essas mesmas questões são perfeitamente visíveis nos outros textos. Assim, em **A festa**, não faltam exemplos de personagens perseguidos e massacrados pelo poder: são os casos dos flagelados nordestinos que chegam à estação ferroviária mineira um dia antes da Revolução, do repórter Samuel Aparecido Fereszin ou mesmo dos convidados da festa promovida pelo artista homossexual Roberto Miranda em 1971. Em **Reflexos do baile**, a repressão fica reservada ao grupo de revolucionários que planejavam o seqüestro da rainha inglesa e o desligamento da luz na cidade do Rio de Janeiro como forma de protesto e tomada de poder. Em **Quatro-olhos**, o protagonista é um sujeito desiludido, pois tenta em vão articular seu passado e atribuir um sentido ao seu presente. Em todos esses casos, o narrador é problemático, haja vista os casos de **Zero**, **A festa** e **Reflexos do baile**, em que ele aparece basicamente nas notas de rodapé.

Outro tema comum a essas obras é o tratamento dado à violência e ao autoritarismo ao longo da história do Brasil. Embora esse assunto tenha recebido mais atenção na leitura de **Reflexos do baile**, ele aparece representado em **A festa** e **Quatro-olhos**. No primeiro livro, os capítulos e mesmo fragmentos dentro do capítulo inicial aparecem datados como forma de assinalar um processo contínuo de exploração e de descaso a que enorme parcela da sociedade está entregue. No segundo, é exemplar a cena em que Quatro-olhos retrocede no tempo e descobre que milhares de índios haviam sido exterminados, fato que o leva a pôr em xeque a sua própria identidade. Nos três casos, a consideração ao passado é importante porque desperta no leitor uma leitura crítica do presente e uma avaliação das projeções do futuro.

A questão da memória e do esquecimento foi matéria de análise a partir da leitura do romance de Renato Pompeu, mas o assunto pode ser verificado nos outros três

⁵⁶³ Cf. idem. p. 183-184.

textos. Em **Zero**, são comuns passagens em que policiais alegam a necessidade de assassinar as pessoas torturadas justamente para que não relatem os fatos ou não façam denúncias na posteridade. Nas obras de Ivan Ângelo e Antonio Callado, é a própria volta a situações ou episódios do passado que constitui o tema da memória cujo intuito gravita em torno do imperativo do não esquecimento.

Provavelmente, esta seja uma das matérias mais urgentes na atualidade. O homem moderno perdeu o contato com o sofrimento como um componente importante da formação histórica e cultural de seu povo. Cada vez mais, as pessoas são levadas pelas facilidades prometidas pela indústria do lazer e da diversão. Pressionados por esse contexto, os indivíduos saem em busca das facilidades. O interesse pelas condições históricas de uma sociedade, pelo passado das gerações, pela essência e pelo valor das circunstâncias e das coisas da vida está ficando em segundo plano. Os indivíduos estão entregues a uma semi-formação⁵⁶⁴, já que estão perdendo o contato com o princípio básico da sabedoria. Nessa era tecnológica, o acesso acaba sendo ao de um mundo cultural empobrecido, em que o conhecimento, como experiência plena de sentido, é substituído pelo entorpecimento e dessensibilização massiva. O resultado é um processo contínuo de dominação e a possibilidade de retorno à barbárie.

O tema da melancolia ficou reservado para **Quatro-olhos**. Apesar disso, sentimentos de perda e de finitude, falta de perspectivas com o futuro, sensação de desconforto e medo, tudo isso se faz presente em **Zero**, **A festa** e **Reflexos do baile**. No primeiro caso, é justamente a falta de perspectiva e o sentimento de transitoriedade e de perigo que levam José a adotar um estilo de vida pautada na ilegalidade: de matador de ratos, torna-se ladrão e assaltante para, por fim, virar assassino. A sua mulher, Rosa, também apresenta sintomas de melancolia. Ela se casa, mas a sua desilusão com o casamento é tão acentuada, que ela acaba se envolvendo com rituais demoníacos, sendo sacrificada. Em **A festa**, não faltam exemplos de personagens melancólicos. É o caso dos nordestinos desamparados pelo governo; de Andréa, que se sente perdida em Belo Horizonte e tem suas perspectivas frustradas pela sociedade; do repórter Samuel Fereszin, que se sensibiliza pela situação dos flagelados, mas que tem seus planos castrados pelos militares. No último caso, os personagens Beto, Juliana, Dirceu e Felipe não têm suas perspectivas de libertação atendidas, e é o sentimento de desconforto, de finitude e de medo com a situação que os torna desiludidos e

⁵⁶⁴ O assunto merece atenção em ADORNO, Theodor. Teoria da semicultura. **Revista educação e sociedade**, Campinas, São Paulo, Papyrus, n. 56, ano XVII, p. 388-411, dez., 1996.

melancólicos. Nos quatro romances, a melancolia tem sua motivação nas condições históricas.

A polifonia, isto é, a multiplicidade de vozes e consciências independentes, foi um assunto reservado para **A festa**. No entanto, essa mesma particularidade aparece em **Zero** e em **Reflexos do baile**. Na obra de Loyola Brandão, as opiniões e os pontos de vista sobre determinados temas ligados à repressão do momento são muito comuns. Algo similar pode ser notado no livro de Antonio Callado. Nele, observam-se juízos e depoimentos oriundos dos mais diferentes grupos sociais: revolucionários, policiais, embaixadores e diplomatas. É importante entender que, em todos os casos, o recurso à polifonia não é gratuito. A soma de vozes e estilos, a simultaneidade de idéias e julgamentos, tudo isso rompe com o autoritarismo do discurso, já que possibilita a encenação de várias perspectivas a partir de um mesmo objeto.

A questão da comicidade foi explorada de maneira mais sistemática na análise do romance de Antonio Callado. Em meio a um clima apreensivo e autoritário, o riso surge como forma de dessacralizar concepções e conceitos rígidos. O Brasil, abandonado pelo Estado num momento delicado de sua história, deixa de ser visto como uma pátria que mereça ser tratada com profunda seriedade. **Zero**, por exemplo, lida com temas delicados para a intelectualidade da época, mas elabora situações completamente cômicas, abandonando, inclusive, os exercícios de alta retórica e investindo num tom mais coloquial. **A festa**, de Ivan Ângelo, também não dispensa situações que fogem do rótulo da seriedade. Nesse caso, o gracejo fica por conta do uso de vocábulos e expressões de baixo calão, bem na contramão da proposta ideológica sustentada pelo poder. Além disso, o romance procura ridicularizar as atitudes e o comportamento da pequena burguesia sofisticada e provinciana. Em **Quatro-olhos**, é hilariante a passagem em que o narrador descobre o prazer de curtir seus antepassados indígenas, optando por andar nu pela casa, tomando pinga, na falta de cauim. Nesse particular, o protagonista age numa atitude de repulsa à situação presente e mesmo de protesto com o passado histórico. Talvez em todos esses casos o que motiva o humor é um fino matiz melancólico que perpassa a consciência dos narradores, já que a melancolia envolve um componente de dualidade, ou seja, deve-se entender o cômico enquanto a antítese do que é de mais sério.

Além do mais, as quatro narrativas mantêm um estreito vínculos com as técnicas da reportagem jornalística e com os meios da indústria cultural. Loyola Brandão, Ivan

Ângelo, Antonio Callado e Renato Pompeu foram jornalistas, o que justifica a eficácia com que fazem uso de certos recursos. Nada disso, entretanto, é gratuito. Tais expedientes devem ser pensados em função dos fatos técnicos da situação da época, exigindo, com isso, formas de expressão adequadas às novas energias literárias. O questionamento da linguagem está presente como tema e como problema, satisfazendo a premissa benjaminiana segundo a qual uma tendência literária correta deve expressar uma tendência política correta. Assim, provavelmente, este seja um alicerce no qual os autores se apoiaram como meio para conseguirem narrar um mundo que se tornou inenarrável.

Por fim, o que surge de mais comum em todas essas obras é a fragmentação. Temas como a desintegração do sujeito dentro de um sistema autoritário, a violência como algo intrínseco à constituição da sociedade brasileira, o problema do esquecimento e do apagamento do passado enquanto estratégia ideológica, o sentimento melancólico resultante de um sistema bruto e desumano, o cômico e polifônico, tudo isso estabelece relações com a falta de unidade das narrativas. Se cada uma dessas questões estabelece vínculos com o social e se cada um desses imperativos motiva a fragmentação, então esta surge como resultado de um processo histórico calcado na desordem, na inconsistência de valores e na incerteza de algo proeminentemente seguro. A fragmentação, então, se vincula à fuga de um mundo estandardizado e conduz a uma leitura da história a contrapelo.

Além disso, os entrelaçamentos acima efetuados servem para demonstrar que **Zero, A festa, Reflexos do baile e Quatro-olhos** podem ser lidos em conjunto, já que, durante o processo de leitura e de interpretação, um parece dar ênfase a questões que, às vezes, não são tão salientes assim em outro. Justamente por resguardarem características comuns, cada um desses romances diz um pouco de seu momento histórico e, por isso mesmo, eles se constituem em fragmentos de uma época, que, quando articulados uns com os outros, têm um alcance maior, no sentido de que induzem o leitor a ter compreensões até então não alcançadas. Se essa lógica de raciocínio é válida, o leitor vai poder estabelecer relações profundas não apenas no texto ou entre um texto e outro, mas entre o texto e a sociedade. Quanto mais intenso for esse nível de leitura, mais o homem vai se humanizar porque vai conhecer melhor a sua história, a sociedade a que pertence e toda ideologia que o cerca e o molda. Seja como for, há uma necessidade de participação ativa do leitor, e talvez o caso mais nítido

dessa importância esteja na leitura de **A festa**, já que, no livro, há o antes e o depois da festa, não há o durante a festa, a que se refere o título. Considerando-se essas particularidades, a literatura se colocaria contra o autoritarismo de um determinado período, já que seu imperativo é de não calar, de não deixar ninguém acomodado, quando a ordem não é esta.

Os quatro romances, como não poderia deixar de ser, resguardam algumas diferenças, as quais estão mais por conta de suas formas de apresentação. **Zero**, embora alegoricamente diga respeito à situação do Brasil durante a Ditadura Militar, refere-se a um país do futuro, e seu enredo é formado por fragmentos mais sintéticos se comparado aos demais textos analisados. **A festa** é constituído por vários contos que aparentemente não têm associação. É pela técnica do contraponto que eles ganham ligação e dizem da complexidade do momento. **Reflexos do baile** é formado basicamente por cartas, telegramas, diários, e esse modo de composição não é tão enfático assim nos demais livros. **Quatro-olhos** foge de tais empreendimentos, já que é narrado em primeira e em terceira pessoas. Sua fragmentação resulta de um processo de composição diferente das demais obras. O levantamento de divergências entre os textos não se resume a isso e exigiria um estudo mais detalhado em um momento posterior.

Não se espera que essas aproximações sejam exaustivas ou definitivas. Ao contrário, elas surgem, no âmbito desta pesquisa, mais a título de sugestão ou provocação. Se for válida a idéia de que cada uma das obras que formam o *corpus* do trabalho são fragmentos de uma época constituídos por outros fragmentos, então, a exemplo da arte surrealista, elas são regidas por um princípio segundo o qual essas partes não se submetem a um todo mecanicamente, mas possuem certa independência, que é a da articulação livre. Assim, as questões levantadas em cada romance podem ser procuradas em outros livros que surgiram no período ditatorial brasileiro. Só para ficar naqueles em que se percebe algum tipo de fragmentação: **O caso Morel** (1973), de Rubem Fonseca, **Confissões de Ralfo** (1975), de Sérgio Sant'Anna, **Mês de cães danados** (1977), de Moacyr Scliar e **Em câmara lenta** (1977), de Renato Tapajós.

Fonseca aborda a história de um artista, o pintor Morel/Moraes, acusado de assassinar a sua amante Joana/Heloísa. Na prisão, aproveita para escrever um livro autobiográfico, expondo seu ponto de vista sobre os fatos, deformando a perspectiva da realidade. O protagonista entrega os manuscritos ao seu advogado, que tenta organizá-

los com vistas à publicação e mesmo para livrar o personagem da acusação. O texto apresenta uma forte desintegração da estrutura narrativa ficcional. A obra de Sant'Anna diz da própria autobiografia de Ralfo. Nesse caso, o livro avança para o absurdo e para o fantástico, rompendo barreiras da lógica convencional. Scliar aborda aspectos políticos da história do Brasil que se relacionam com as ocorrências de agosto de 1961. O texto é narrado do ponto de vista do narrador, Mário Picucha, que, dispondo de recursos de memória, tece uma narrativa entrecortada, entremeada de citações de manchetes jornalísticas, em que os acontecimentos não obedecem a uma cronologia linear. Tapajós denuncia um momento histórico marcado pela repressão e pela violência. Valendo-se de uma linguagem jornalística e de técnicas do romance-reportagem, o narrador constrói um relato fragmentado, com peças espalhadas, que exigem articulações.

De uma perspectiva mais ampla, os tópicos eleitos para análise, tal como foram apresentados antes, podem motivar, por si só, outros trabalhos, se forem levadas em conta outras obras da literatura brasileira produzidas em épocas diversas. Assim, surgem algumas propostas: que fatores levariam a afirmar que personagens de romances como **Memorial de Aires** (1908), de Machado de Assis, **Os ratos** (1934), de Dyonélio Machado, **Grande sertão: veredas** (1956), de Guimarães Rosa e **A hora da estrela** (1977), de Clarice Lispector, são representações de uma constituição precária do sujeito? Por que, em **Infância** (1945) e **Memórias do cárcere** (1953), de Graciliano Ramos, há uma problematização em torno da questão da memória? Por que é possível verificar grande densidade de elementos melancólicos em livros como **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881), de Machado de Assis, **Triste fim de Policarpo Quaresma** (1911), de Lima Barreto, **A rosa do povo** (1945), de Carlos Drummond de Andrade e **Morangos mofados** (1982), de Caio Fernando Abreu? Dito em outros termos: qual a razão de tanta melancolia na cultura brasileira? Qual o sentido da polifonia em **O senhor embaixador** (1964) e **O prisioneiro** (1967), de Erico Verissimo? Por que Jorge Amado opta por um discurso carnavalizado em **A morte e a morte de Quincas Berro D'Água** (1959)? Por que a opção pelo humor e pela sátira em passagens de **Memórias de um sargento de milícias** (1853), de Manuel Antonio de Almeida, **Macunaíma** (1928), de Mario de Andrade e **Estrada nova** (1954), de Cyro Martins? Enfim, as possibilidades são inúmeras e o que se coloca aqui são apenas alguns exemplos.

Pensar as diversas formas de autoritarismo presentes nas sociedades contemporâneas e estimular a discussão sobre tais questões são tarefas urgentes e imprescindíveis. O passado repercute no presente e, por isso mesmo, é preciso que cada indivíduo tenha acesso às suas condições de existência, a fim de que, ao perceber a linha sinuosa de sua trajetória, se esforce na projeção de um futuro novo, mais retilíneo. A literatura, pelo que se procurou demonstrar, está a serviço de tal empreitada. Às vezes, é certo, ela anda por caminhos pedregosos e exige de seus leitores que a acompanhem nesse terreno. Talvez seja essa a sua missão. Comovido e desaqueitado, esse leitor busca uma saída. Assim, o que se propôs ao longo desse trabalho foram algumas rotas de fuga, mas que conduzem ao interior do debate.

BIBLIOGRAFIA

Edições utilizadas

ÂNGELO, Ivan. **A festa**. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 12. ed. São Paulo: Global, 1993.

CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

POMPEU, Renato. **Quatro-olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

Outras obras mencionadas

ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ALENCAR, José de. **O guarani**. 16. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1968.

_____. **O sertanejo**. São Paulo: Ática, 1975.

_____. **Iracema**. 18. ed. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **Lucíola**. 12. ed. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Senhora**. São Paulo: FTD, 1992.

_____. **Ubirajara**. São Paulo: FTD, 1994.

_____. **O gaúcho**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2002.

ALMEIDA, José Américo. **A bagaceira**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Ática, 1969.

- AMADO, Jorge. **A morte e a morte de Quincas Berro D'Água**. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- _____. **Os subterrâneos da liberdade**: agonia da noite. 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- _____. **Dona Flor e seus dois maridos**. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Brasileiro cem-milhões. In: _____. **De notícias e não-notícias faz-se a crônica**. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- _____. **A rosa do povo**. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 1993.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: MENDONÇA TELES, Gilberto. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 11. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. Missa do galo. In: _____. **Contos escolhidos**. Seleção e apresentação de Roberto Alves. São Paulo: Klick, 1998.
- _____. **Memorial de Aires**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.
- BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Ática, 1983.
- BONASSI, Fernando. 15 cenas de descobrimento de Brasis. In: MORICONI, Ítalo (Org.). **Os cem melhores contos do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- CONY, Carlos Heitor. **Pessach**: a travessia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Brasília: UnB, 1963.
- FONSECA, Rubem. **O caso Morel**. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1973.
- _____. **Agosto**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GALVÃO, Patrícia. **Parque industrial**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Paulo: EDUFSCar, 1994.
- GIUDICE, Victor. **Bolero**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- LISPECTOR, Clarice. Brasília. In: _____. **Para não esquecer**. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. **A hora da estrela**. 21. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- _____. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- LOBATO, Monteiro. **Cidades mortas**. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, s.d.
- _____. **A barca de Gleyre**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **A moreninha**. 27. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- MACHADO, Dyonélio. **Os ratos**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1980.
- MARTINS, Cyro. **Estrada nova**. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1979.
- POMPÉIA, Raul. **O ateneu**. 15. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 66. ed. São Paulo: Siciliano, 1999.
- RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, s.d.
- _____. **Infância**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, s.d.
- _____. **Vidas secas**. 56. ed. São Paulo: Record, 1986.
- _____. **Memórias do cárcere**. 31. ed. São Paulo: Record, 1994. V. 1-2.
- REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. 60. ed. José Olympio, 1994.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. Nada e a nossa condição. In: _____. **Primeiras estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SANT'ANNA, Sérgio. **Confissões de Ralfo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- SCLIAR, Moacir. **Mês de cães danados**. Porto Alegre: L&PM, 1977.
- SOUZA, Márcio. **Galvez, imperador do Acre**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.
- _____. **Operação silêncio**. 2. ed. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.
- TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. 2. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Verão no aquário**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- _____. **As meninas**. São Paulo: Nova Cultural, 1992.
- VEIGA, José J. **Sombra de reis barbudos**. 22. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- VERISSIMO, Erico. **Caminhos cruzados**. Porto Alegre: Globo, 1978.
- _____. **O senhor embaixador**. Porto Alegre: Globo, 1981.
- _____. **Incidente em Antares**. 45. ed. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. **O prisioneiro**. 21. ed. São Paulo: Globo, 1997.

VERISSIMO, Luís Fernando. Condomínio. In: _____. **Outras do Analista de Bagé**. Porto Alegre: L&PM, 1982.

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor. **The Authoritarian Personality**. New York: Harper, 1950.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, Walter *et al.* **Textos escolhidos**. Trad. Luiz João Baraúna *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter *et al.* **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grünnewald *et al.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. **La ideología como lenguaje**: la jerga de la autenticidad. Trad. Justo Pérez Corral. Madrid: Taurus, 1987.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

_____. Engagement. In: _____. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. **Sociologia**. Gabriel Cohn (Org.). 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

_____. Teoria da semicultura. **Revista educação e sociedade**, Campinas, São Paulo, Papyrus, n. 56, ano XVII, p. 388-411, dez., 1996.

_____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001.

AGUIAR, Flávio. **A palavra no purgatório**: literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo, 1997.

AMARAL, Azevedo. A Nação e o Estado. In: _____. **O Estado autoritário e a realidade nacional**. Brasília: UnB, 1981.

ARENDT, Hannah. Da violência. In: _____. **Crises da república**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

_____. **O homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX. 1. Trad. do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud; trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

ARQUIDIOCESE de São Paulo. **Brasil**: nunca mais. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

ARRIGUCCI JR., Davi. Tema e voltas. In: _____. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973.

- _____. *Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente*. In: _____. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AUERBACH, Erich. *A meia marrom*. In: _____. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BADEN, Nancy. *We Were Born Censored: the Dubious Legacy*. In: _____. **The Muffled Cries: the Writer and Literature in Authoritarian Brazil, 1964-1985**. Lanham: University Press of America, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1981a.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1981b.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Freteschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília, EDUnB, 1987.
- _____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni *et al.* 3. ed. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1993.
- BARBOSA, João Alexandre. *A modernidade do romance*. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **O livro do seminário**. São Paulo: L R Editores Ltda, 1983.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade*. In: _____. **A modernidade e os modernos**. Trad. Heindrun K. M. da Silva *et al.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Souza *et al.* São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.
- _____. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BERG, Creuza. **Mecanismos da violência**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Paulo: EDUFSCar, 2002.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BORDINI, Maria da Glória (Org.). **Lukács e a literatura**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. Narrativa e resistência. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas: Unicamp, 1997.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Literatura e resistência. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (Orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994.
- CALLADO, Antonio. **Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos**. Trad. Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernández (Org.). **América Latina em sua literatura**. Trad. Luiz João Cais. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. A verdade da repressão. In: _____. **Teresina, etc**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____. **Formação da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. Vol. II.
- _____. Censura-violência. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- _____. A literatura e a formação do homem. In: _____. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico).
- CAPLÁN, Raúl. Todas las memorias: las cárceles uruguayas e la obra de Mauricio Rosencof. **L'ordinaire Latin Americain**, Université de Toulouse, n. 183, p. 67-75, jan./mar., 2001.
- CARTAPATTI KAIMOTI, Ana Paula Macedo. **Ossos e espelhos mortos**: uma leitura de *Reflexos do baile* e *Esqueleto na lagoa verde*, de Antonio Callado. 184f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2007.

- COGGIOLA, Osvaldo. **Governos militares na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- COSSON, Rildo. Do romance-reportagem como gênero. In: LOPES, Cícero (Org.). **Textos e personagens: estudos de literatura brasileira**. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1995.
- _____. Uma outra história: sobre as relações do jornalismo com a literatura na década de 70. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 305-312, jun., 2001.
- COSTA, Jurandir Freire. Campeonato de irrelevância. **Folha de São Paulo**, São Paulo, "Mais", 17 jun. 2001.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: UnB, 1996.
- DEN TANDT, Christophe. Cultural Studies and the Realist Paradigm: from Georg Lukács to Neo-pragmatism. In: KEUNEN, Bart; EECKHOUT, Bart (Orgs.). **Literature and Society: the Function of Literary Sociology in Comparative Literature**. Bruxelles: Lang, 2001.
- DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.
- DIAS, Ângela Maria. Escrever, escavar: formas de violência na literatura brasileira contemporânea. **Revista TB**, Rio de Janeiro, n. 150, p. 7-20, jul./set. 2002.
- _____. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: _____. GLENADEL, Paula (Orgs.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.
- EAGLETON, Terry. O rabino marxista: Walter Benjamin. In: _____. **A ideologia da estética**. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato público brasileiro**. 13. ed. São Paulo: Globo, 1998. V. I.
- FARRA, Maria Lúcia Dal. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978.
- FÉLIX, Loiva Otero. **História e memória: a problemática da pesquisa**. Passo Fundo: Ediupf, 1998.
- FERNANDES, Edilene Gasparini. **Mosaico de histórias e mentalidades em Reflexos do baile**. 162f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1997.

- FERREIRA, Sérgio. Caetano e a canção tropicalista. In: MALTZ, Bina *et al.* **Antropofagia e tropicalismo**. Porto Alegre: UFRGS, 1993.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Trad. Raquel Ramalheite. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-70: A festa**. São Paulo: Unesp, 1998.
- _____. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1977. Vol. XIV.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. **Discurso**, São Paulo, FFLCH-USP, n. 13, p. 219-230, 1980.
- _____. Memória e libertação. In: _____. **Walter Benjamin**: os cacos da história. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GINZBURG, Jaime. **Olhos turvos, mente errante**: elementos melancólicos em *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo. 321f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.
- _____. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. **Letras**, Santa Maria, n. 18/19, p. 121-144, jan./dez., 1999.
- GIROUX, Henry. **Teoria crítica e resistência em educação**. Trad. Ângela Maria B. Biaggio. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Trad. Álvaro Lins. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GOULART, Silvana. O DIP e o DEIP de São Paulo: censura e auto-censura. In: _____. **Sob a verdade oficial**: ideologia e censura no Estado Novo. Minas Gerais: Marco Zero, 1990.
- GUARDINI, Romano. **De la mélancolie**. Paris: Seuil, 1953.
- HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- HAUSER, Arnold. A era do cinema. In: _____. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HEGEL, Georg Wilhelm. **Estética**: poesia. Lisboa: Guimarães, 1980.
- _____. **Cursos de estética**. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999. Vol. I.

- _____. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Meneses e José Nogueira Machado. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. Parte II.
- _____. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Meneses e Karl-Heinz Effen. 6. ed. Petrópolis: Vozes. 2001. Parte I.
- HOBBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOUAISS, Antônio *et al.* **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, s.d.
- JAMESON, Fredric. **Marxism and Form**. New Jersey, Princeton: Princeton University Press, 1971.
- _____. **O marxismo tardio: Adorno ou a perspectiva da dialética**. São Paulo: Unesp, 1997a.
- _____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevasco. Rev. Iná Camargo Costa. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997b.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Rev. Paulo Quintela. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. 2. ed. Rio de Janeiro, 1989.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. **Sol negro: depressão e melancolia**. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. **Terceira margem: estética, filosofia e ciência nos séculos XVIII e XIX**, Trad. João Camillo Penna, Rio de Janeiro, PPG-UFRJ, n. 10, ano 9, p. 67-94, 2004.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2002.
- LAJOLO, Marisa. **Como e por que ler o romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LAMOUNIER, Bolívar. Introdução. In: AMARAL, Azevedo. **O estado autoritário e a realidade nacional**. Brasília: UnB, 1981.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Irene Ferreira *et al.* Campinas: Unicamp, 1992.

- LIMA, Luiz Costa. A análise sociológica. In: _____. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LOPES, Denílson. **Nós os mortos**: melancolia e neobarroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- LUKÁCS, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1965.
- _____. Nota sobre o romance. In: _____. **Sociologia**. José Paulo Netto (Org.). 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MACHADO, Ana Maria. Da resistência à transição: a literatura na encruzilhada. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (Orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994.
- MACHADO, Janete Gaspar. **Os romances brasileiros nos anos 70**: fragmentação social e estética. Florianópolis: UFSC, 1981.
- MARQUES, Reinaldo. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: SOUZA, Eneida Maria de (Org.). **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- MARTINS, José de Souza. Clientelismo e corrupção no Brasil contemporâneo. In: _____. **O poder do atraso**. Ensaio de sociologia da história lenta. São Paulo: Hucitec, 1994.
- MARX, Karl. Fetichismo e reificação. In: _____. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1988.
- MELUCCI, Alberto. **O jogo do eu**: a mudança de si numa sociedade global. Trad. Adriano R. Marinho *et al.* São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.
- MITSCHERLICH, Alexander; MITSCHERLICH, Margarete. **Fundamentos del comportamiento colectivo**: la incapacidad de sentir duelo. Versão espanhola de André Sánchez Pascual. Buenos Aires: Alianza, 1973.
- NESTROVSKI, Arthur. Vozes de crianças. In: _____. SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **O livro do seminário**. São Paulo: L R Editores Ltda, 1983.
- PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história. **Letras**: literatura e autoritarismo, Santa Maria, n. 22, p. 79-95, jan./jun., 2001.

- PELLEGRINI, Tânia. A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós-modernismo. **Revista Letras**, Campinas, n. 13(1/2), p. 48-59, dez., 1994.
- _____. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFSCar, 1996.
- _____. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. **Revista USP**, São Paulo, n. 9. p. 45-57, mar./mai., 1991.
- PLATÃO. **A república**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto / contexto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. Arte e fascismo. In: _____. **Texto / contexto II**. São Paulo: USP / UNICAMP / Perspectiva, 1993.
- SANTIAGO, Silvano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: _____. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64. In: _____. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTOS, Pedro Brum. **Retratos do Brasil**: a representação da história na ficção pós-70. 199f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.
- SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos do *Athenaeum*. In: LOBO, Luiza (Org.). **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto *et al.* **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHWARTZMAN, Simon (Org.). **Estado Novo, um auto-retrato**. Brasília, CPDOC/FGV: UnB, 1983.
- SCHWARTZMAN, Simon. **Bases do autoritarismo brasileiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SEGATTO, José Antonio. Cidadania de ficção. In: _____.; BALDAN, Ude (Orgs.). **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1999.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. **Letras**: literatura, violência e direitos humanos, Santa Maria, n. 16, p. 09-37, jan./jun., 1998.
- _____. A história como trauma. **Pulsional. Revista de psicanálise**, São Paulo, n. 116/117, p. 108-127, dez., 1998/jan., 1999.
- _____. Literatura do trauma, **Revista Cult**, n. 23, p. 40-47, jun., 1999.
- _____. (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.
- SILVERMAN, Malcolm. A ficção de Ignácio de Loyola Brandão. In: _____. **Moderna ficção brasileira**. Trad. João Guilherme Linke. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.
- _____. **Moderna sátira brasileira**. Trad. Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.
- STEINER, George. K. In: _____. **Language and Silence**. Cambridge: Pelican Book Ltda., 1968.
- SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- TAVARES, Maria da Conceição. A política econômica do autoritarismo. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saul (Orgs.). **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós Asterisco*, 2000.
- VELHO, Gilberto. Autoritarismo e violência no Brasil contemporâneo. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saul (Orgs.). **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WOLIN, Richard. Benjamin, Adorno, Surrealism. In: RASMUSSEN, David; SWINDAL, James (Orgs.). **Critical Theory**: the Future of Critical Theory. London: Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 2004. Vol. IV.