


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

TÂNIA MARIA PEREIRA SARMENTO-PANTOJA

O PARAÍSO EXTRAVIADO: ELEMENTOS NEO-UTÓPICOS E DISTÓPICOS
EM *PESSACH*, *A TRAVESSIA*, *A FESTA* E *A TERCEIRA MARGEM*



ARARAQUARA – S.P.
2005

TÂNIA MARIA PEREIRA SARMENTO-PANTOJA

**O PARAÍSO EXTRAVIADO: ELEMENTOS NEO-UTÓPICOS E DISTÓPICOS
EM *PESSACH*, *A TRAVESSIA*, *A FESTA* E *ATERCEIRA MARGEM***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de Araraquara - SP, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração: Estudos Literários)

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Professora Doutora Maria Célia de Moraes Leonel

Co-orientador: Professor Doutor Renato Bueno Franco

Bolsa: CAPES

**Araraquara
2005**

SARMENTO-PANTOJA, TÂNIA MARIA PEREIRA
O PARAÍSO EXTRAVIADO: ELEMENTOS
NEO-UTÓPICOS E DISTÓPICOS EM
PESSACH, A TRAVESSIA, A FESTA E A
TERCEIRA MARGEM / TÂNIA MARIA PEREIRA
SARMENTO PANTOJA — 2005
285 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de
Ciências e Letras (Campus Araraquara)
Orientador: MARIA CÉLIA DE MORAES LEONEL
Coorientador: RENATO BUENO FRANCO

1. Literatura Brasileira. 2. Romance Pós-Ditatorial
Brasileiro. 3. Distopia . 4. Neo-utopia. 5. Resistência. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema
automatizado com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a).

**O PARAÍSO EXTRAVIADO: ELEMENTOS NEO-UTÓPICOS E DISTÓPICOS
EM *PESSACH*, *A TRAVESSIA*, *A FESTA* E *ATERCEIRA MARGEM***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de Araraquara - SP, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração: Estudos Literários)

Data da defesa: 24/05/2005

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador:

Maria Célia de Moraes Leonel, Doutora.
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Membro Titular:

Tânia Pellegrini, Doutora.
Universidade Federal de São Carlos

Membro Titular: Maria Lúcia Outeiro Fernandes, Doutora
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Membro Titular: Alcmemo Bastos, Doutor.
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Membro Titular: José Antônio Segatto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico:
Aos meus filhos, *animae meae*, pela
parte que lhes cabe nesta jornada.

Aos meus alunos ontem e sempre,
sempre.

A todos os que lutam e às lutas.

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Célia de Moraes Leonel, pela paciência com que conduziu suas orientações, e pela confiança em mim depositada, imprescindível para que a jornada encontrasse caminho;

À professora Márcia Valéria Zamboni Gobbi, pelas sugestões iluminadoras, ao início da jornada;

Aos professores Marcelo Ridenti, que gentilmente cedeu-me material pertencente ao seu arquivo pessoal. Gratidão estendida aos professores Jaime Ginzburg e Márcio Seligmann-Silva, que disponibilizaram um corpus de material teórico significativo para a pesquisa aqui apresentada.

Aos demais professores e a todos os funcionários e colegas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários que, nessa jornada, de alguma forma, contribuíram para que o início tivesse um fim;

A todos os colegas de trabalho, pelas mais diversas formas de apoio;

À UFPA, pelo (incondicional) apoio institucional; à UNESP - CAR pelo acolhimento acadêmico e fraternal e à CAPES, pelo apoio financeiro na forma de bolsa de doutoramento.

À Irenice (*in memoriam*), minha (e)terna falta;

A minha querida irmã Lígia Maria, sempre lugar-para-ter-onde-chegar, por mais incerto que seja o horizonte;

Aos demais familiares e aos amigos amazônidas, infinitos rios sempre em descoberta.

“Não se esqueçam de nós, do Século XX”

Ivan Ângelo. In: *A Festa*, 1976, p. 192.

RESUMO

Esta pesquisa se baseia, essencialmente, na ideia de que todo objeto de cultura é também um objeto da barbárie, conforme pensa Walter Benjamin. Desse modo, o corpus analisado, composto pelos romances *Pessach*, *a Travessia*, *A Festa* e *A Terceira Margem*, são entendidos como narrativas pós-ditatoriais que testemunham permanentes violações, expressadas de variadas formas, além de dialogarem intertextualmente com referências históricas marcadas pela violência, especialmente a violência resultante da repressão produzida pelo estado de exceção.

A governabilidade do estado de exceção e seu caráter repressor é uma formulação importante para a compreensão da economia narrativa dos três romances analisados. Esses romances são também profundamente marcados por uma mudança na experiência com o próprio tempo e, portanto, na dimensão estética: no trabalho com a *representação*. Essa dimensão estética acompanha os amplos deslocamentos das energias utópicas que os compõem. Energias que se decompõem ou progridem para energias distópicas e/ou neo-utópicas. Ao considerar esses aspectos levantamos a seguinte tese: se a distopia é um elemento narrativo importante com função narratológica e também estética de dar ênfase à violação, em função de um regime de governabilidade autoritário, que se mostra presente nas três narrativas, com base no diálogo intertextual com a historiografia e com a cultura relacionada ao estado de exceção, de que modo a integração dos elementos distópicos – e, por oposição, os utópicos – penetram as transformações sofridas pelo romance pós-ditatorial brasileiro?

Para demonstrar esta tese produzimos uma análise do corpus, baseada em estudo de caso, em associação com investigações realizadas por historiadores, especialmente aqueles elaborados por Marcelo Ridenti (2000) e Carlos Fico (1997; 2004); com teorias sobre a utopia, a distopia e a neo-utopia; e com o corpus de estudos de crítica literária sobre a ficção brasileira, que questionou o estado de exceção instaurado no Brasil, entre as décadas de 60 e 80, do Século XX.

Palavras-chaves: Romance Pós-Ditatorial. Utopia. Distopia. Neo-Utopia. Resistência

RESUMEN

Esta investigación se basa esencialmente en la idea de que todo objeto de cultura es también un objeto de la barbarie, como piensa Walter Benjamin. De este modo, el corpus analizado, compuesto por las novelas *Pessach, a Travessia, A Festa y A Terceira Margem*, son entendidos como narrativas que testimonian permanentes violaciones, expresadas de variadas formas, además de dialogar intertextualmente con referencias históricas marcadas por la violencia, especialmente la violencia resultante de la represión producida por el estado de excepción.

La gobernabilidad del estado de excepción y su carácter represor es una formulación importante para la comprensión de la economía narrativa de las tres novelas analizadas. Estas romances también están profundamente marcados por un cambio en la experiencia con el propio tiempo y, por lo tanto, en la dimensión estética: en el trabajo con la representación. Esta dimensión estética acompaña los amplios desplazamientos de las energías utópicas que los componen. Energías que se descomponen o progresan hacia energías distópicas y / o neo-utópicas. Al considerar estos aspectos planteamos la siguiente tesis: si la distopía es un elemento narrativo importante con función narratológica y también estética de dar énfasis a la violación, en función de un régimen de gobernabilidad autoritario, que se muestra presente en las tres narrativas, con base en el diálogo intertextual con la historiografía y con la cultura relacionada al estado de excepción, de qué modo la integración de los elementos distópicos – y, por oposición, los utópicos – penetran las transformaciones sufridas por la novela post-dictatorial brasileña?

Para demostrar esta tesis producimos un análisis del corpus, basado en un estudio de caso, en asociación con investigaciones realizadas por historiadores, especialmente aquellos elaborados por Marcelo Ridenti (2000) y Carlos Fico (1997; 2004); con teorías sobre la utopía, la distopía y la neo-utopía; y con el corpus de estudios de crítica literaria sobre la ficción brasileña, que cuestionó el estado de excepción instaurado en Brasil, entre las décadas de 60 y 80, del Siglo XX.

Palabras claves: Romance post-dictatorial. Utopía. Distopía. Neo-utopía. Resistencia

ABSTRACT

This research is essentially based on the idea that every object of culture is also an object of barbarism, as Walter Benjamin thinks. In this way, the analyzed corpus, composed by the novels *Pessach*, *a Travessia*, *A Festa* and *A Terceira Margem*, are understood as narratives that testify permanent violations, expressed in various forms, in addition to dialoguing intertextually with historical references marked by violence, especially violence resulting from repression produced by the exception state.

The governability of the state of exception and its repressive character is an important formulation for the understanding of the narrative economy of the three novels analyzed. These novels are also profoundly marked by a change in experience with time itself and thus in the aesthetic dimension: in working with *representation*. This aesthetic dimension accompanies the broad dislocations of the utopian energies that compose them. Energies that decompose or progress to dystopian and / or neo-utopian energies. In considering these aspects we raise the following thesis: if dystopia is an important narrative element with narratological and also aesthetic function of emphasizing the violation, due to an authoritarian regime of governability, which is present in the three narratives, based on the dialogue intertextual with historiography and with the culture related to the state of exception, how the integration of the dystopic elements – and, on the contrary, the utopian elements – penetrate the transformations undergone by the post-dictatorial Brazilian novel?

In order to demonstrate this thesis we produced a corpus analysis, based on a case study, in association with investigations carried out by historians, especially those elaborated by Marcelo Ridenti (2000) and Carlos Fico (1997; 2004) with theories about utopia, dystopia and neo-utopia; and with the corpus of studies of literary criticism on Brazilian fiction, which questioned the state of exception established in Brazil between the 60s and 80s of the 20th century.

Keywords: Post-dictatorial Romance. Utopia. Dystopia. Neo-utopia. Resistance

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. TRÂNSITOS DO ESTADO DE EXCEÇÃO E O ROMANCE PÓS-DITATORIAL	20
1.1. Entrechos e Atores na História.....	21
1.2. As ilusões (des) armadas.....	30
1.3. No olho das agitações	37
2. O ROMANCE PÓS-DITATORIAL BRASILEIRO	46
2.1. Categorias e problemas	47
2.2. Traços na recepção editorial e crítica.....	56
2.3. Usos e desusos do realismo.....	76
3. O PARAÍSO SEQUESTRADO: UTOPIA, DISTOPIA, NEO-UTOPIA.....	97
3.1. O paraíso como (outro) lugar: utopia, utopismo	98
3.2. As missas negras do utopismo: a distopia, a neo-utopia.....	110
3.3. O circuito neo-utopia/distopia no romance pós-ditatorial brasileiro: uma hipótese	129
4. UMA JORNADA PARA A RESISTÊNCIA: PESSACH, A TRAVESSIA	137
4.1. A jornada como narrativa.....	138
4.2. A resistência como jornada.....	143
4.3. O vencido como vencedor: a dimensão neo-utópica de Pessach, a Travessia	165
5. UM MEMORIAL DA EXPERIÊNCIA ANÔMICA: A FESTA	170
5.1. Uma festa da forma.....	171
5.2. Ilusões festivas	209
5.3. O expurgo do herói: prevalências da distopia em A Festa.....	224
6. O PARAÍSO (DEFINITIVAMENTE) NÃO É AQUI: A TERCEIRA MARGEM	228
6.1. Uma composição marginal.....	229
6.2. A margem em perspectiva.....	242
6.3. Uma “praia branca” onde chegar: potências de liberdade em A Terceira Margem	255
CONCLUSÕES	260
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	276

INTRODUÇÃO

Gostaria de abrir essa introdução pelo começo de tudo: nasci alguns meses após o decreto do Ato Institucional 5, publicado em 13 de dezembro de 1968, aquele que colocou fora de funcionamento o Congresso Nacional, as Assembleias Legislativas e as Câmaras de Vereadores, proibiu qualquer tipo de manifestação contrária ao governo e inviabilizou vários tópicos vitais da Constituição, instituindo soberania ao mesmo governo que decidiu o estado de exceção. Todavia, de minha experiência mais concreta com a ditadura, guardo apenas a imagem do então presidente João Batista de Figueiredo, no interior de um carro oficial, transitando por uma das principais avenidas de Belém do Pará. Vi-o de longe, protegido por vidros e soldados montados em motocicletas ruidosas, enquanto eu e outras crianças balançávamos bandeirinhas do Brasil.

Longe de desmerecer o testemunho daqueles que viveram dramaticamente esse período, posso afirmar que foi apenas através da literatura que realmente travei um contato mais longo e, talvez, mais profundo com o regime de exceção dos generais-presidentes, instaurado em 1964. Esse contato veio muitos anos mais tarde, ao sabor da leitura do romance *A Terceira Margem*, do escritor paraense Benedicto Monteiro, quando ainda estudante do curso de graduação em Letras Português, na Universidade Federal do Pará. A temática e a forma dessa narrativa, naquela altura, revelaram-se para mim uma prazerosa novidade e um assombro diante de um pedaço da História brasileira que eu conhecia superficialmente e com o qual não tive nenhum contato nos tempos de escola.

Um pouco mais tarde os romances *Quarup*, *Zero*, *Pessach*, *a travessia* e *Quatro olhos* despertaram outras reminiscências da infância ligadas ao assunto, mais especificamente, lembranças muito recuadas de certas conversas entre os adultos de casa e ouvidas de longe. Elas relacionavam-se a livros proibidos, livros que eu nunca saberei quais eram, mas, quero acreditar talvez fossem romances. Romances como os de Ignácio de Loyola Brandão, de Ivan Ângelo. Ou ainda de Renato Tapajós ou Benedicto Monteiro, escritores vindos do mesmo chão em que nasci. Escritores que além de escritores, fizeram a resistência política ao estado de exceção. Como já naquela época – e eis que a essa altura já corria a década de 80 – essas conversas pareciam estilhaços de algo que precisava permanecer escondido, desde então, venho tentando compreender o receio que cercava aquelas palavras, que pareciam sussurradas com um temor ininteligível. O resultado dessa

procura busco esboçar como resultado da pesquisa que ora introduzo, com base na análise dos romances *Pessach, a travessia, A Terceira Margem e A Festa*.

Em consideração a essa meta o estudo que aqui apresento parte do fundamento de que o texto literário conserva ilações com a temporalidade de que provém. Todo objeto artístico é desse modo produto de um tempo, pois, como bem observa Stephen Greenblat (1989, p.12), a obra germina a partir de pactos entre o artista – munido de certas convenções compartilhadas na comunidade profissional da qual é participante, e das instituições e práticas da sociedade em que se insere. Dessa maneira, tanto a obra, quanto o artista são enformados por uma espécie de linhagem, sobredeterminada por aspectos de natureza diversa, mas sempre ligada em um tempo e um espaço material específico. Nesse sentido, é fundamental assinalar que, para dar conta desta tese, acompanho também o pensamento de Walter Benjamin (1986) ao propor todo objeto de cultura (também) como objeto da barbárie, enfim, como testemunho de permanentes violações, manifestas das mais variadas formas.

Desse modo, parto da ideia de que nestes romances estão disseminados os resíduos da História da qual emergem, produtos que são de um tempo. Daí ter escolhido como caminho metodológico não só a leitura minuciosa das obras selecionadas, mas, também, o mapeamento panorâmico da conjuntura relativa à ditadura civil-militar de 1964, que se encontra no cerne da temporalidade que envolve a produção deles, tarefa que levo a cabo a partir do levantamento de um conjunto de referências em vários campos sobre o assunto, dos quais destaco diversos estudos, realizados por historiadores, especialmente os elaborados por Marcelo Ridenti (2000) e Carlos Fico (1997; 2004), além do consequente diálogo com a fortuna crítica da literatura voltada a problematizar o estado de exceção, instaurado no Brasil entre as décadas de 60 e 80, do Século XX.

Dessas leituras veio a observação de que há nos três romances variações e deslocamentos das energias utópicas que os compõem. Energias que se decompõem ou progridem para energias distópicas e/ou neo-utópicas. Nesse processo, devo ressaltar que as diversas etapas históricas que moldaram a governabilidade do estado de exceção, pois é irrefutável que o regime civil-militar de 1964 constitui-se em estado de exceção (independente de ora ser entendido como golpe, ora como revolução), foram iluminadores para que eu chegasse a essa suspeita.

Alguns aspectos são obviamente recorrentes quando se pensa nas relações entre o campo das artes e o regime civil-militar de 1964. De modo geral, o emprego da força em favor da manutenção do poder é um desses aspectos, um dos mais memoráveis pelos

eventos funestos que dele resultaram, atingindo um grande espectro de segmentos. Por outro lado, uma vez que havia uma certa hegemonia do pensamento de esquerda sobre a cultura, como observam Sérgio Miceli (1984, p. 97-99) e Gabriel Cohn (1984, p 87), o estado ditatorial via como necessário o domínio mais efetivo desse setor, reconhecido como campo controlado por adversários do regime. Tal objetivo termina associado a um outro aspecto capital, esse, relacionado aos modos como o Estado passa a interferir no ambiente cultural, sempre com base em uma ação bifronte que traz consequências expressivas para diversos segmentos artísticos, dentre os quais a literatura: de um lado, a censura a obras e a perseguição a intelectuais pretensa ou realmente opositores do regime, o que termina desaguando em tortura, morte, desaparecimentos e exílio; de outro, vale-se de decisões institucionais que procuram vincular a realização intelectual ao mercado, como parte de um esquema que, aos poucos, introduz “uma conjuntura político-econômica que já é expressão de um novo tipo de articulação com o mercado mundial” (PELLEGRINI, 1994, p. 50).

Entre as várias ações estatais – relacionadas ao projeto ideológico e político do regime ditatorial – que favorecem a inserção dessa nova ordem está a aposta no internacionalismo do capital. Porém, em contrapartida ao Milagre, o efeito mais imediato dessa aposta, milhões de brasileiros vivem subnutridos, mais da metade dos assalariados recebe menos de um salário mínimo, intensifica-se a favelização dos grandes centros urbanos, o tráfico de drogas ilícitas progride e com ele a violência nas metrópoles, progridem igualmente os conflitos no campo em função da expansão da economia latifundiária, o país é um dos campeões em mortalidade infantil e acidentes de trabalho; enfim, para a maioria da população a dura realidade da exploração da mão de obra trabalhadora, as más condições de vida e a repressão política terminam confirmando o Milagre como um gesto de ilusionismo (HABERT, 1996, p. 13).

Nessa conjuntura, a situação da literatura e de outras artes define-se pela inserção paulatina delas em toda uma estrutura de mercado, alicerçada pelo poder estatal. Nesse sentido, quanto à situação profissional do escritor, Tânia Pellegrini (1996, p. 123-124) é uma das estudiosas do período a lembrar que, na década de 70, o regime impõe a censura de um lado e, de outro, investe numa ideia de política cultural que vê o produto artístico como mercadoria e, como tal, propõe a organização do setor em moldes empresariais. Esse é metalinguisticamente abarcado pela ficção enquanto matéria: os escritores usam o próprio material de trabalho para questionar o caráter de mercadoria, com que é visto o produto cultural, assim como a sua suposta imunidade às influências do capitalismo.

Mas uma outra questão é notável nesse período: há um favorável crescimento em todas as searas artísticas. A partir de 1975, no âmbito da literatura, seria o momento de um *boom*. Nesse ano, aparecem novos romancistas e revistas literárias, o conto consolida-se e surgem os primeiros romances-reportagem. Enquadrado nesse novo mercado, o escritor precisava profissionalizar-se, mas isso não significa que passaria a viver apenas de sua força de trabalho. Significa, acima de tudo, que se faz necessária sua adequação a uma das principais proposições conjunturais que passam a afetar de maneira imediata seu ofício, qual seja, a de que não poderia mais se posicionar apenas como criador, mas igualmente como produtor sujeito às injunções do mercado editorial. Além disso, há um clima de geral atemorização política que atinge também aos escritores.

É preciso ressaltar que esse é também um tempo profundamente marcado por uma mudança na experiência com o próprio tempo e, portanto, na dimensão estética: na *representação*, constituindo-se como um ajuste de contas entre o sujeito e suas subjetividades diante da temporalidade que o cerca. E o cerne desse acerto de contas é a presença de um estado de violação permanente, que se espraia do estado de exceção aos domínios micrológicos da vida. De fato, um conjunto considerável de romances produzidos do final da década de 60 do século XX em diante, e delimitados pela fortuna crítica a partir do conceito de *narrativa pós-ditatorial* (AVELAR, 2003), se apresentam enformados por essas constantes temáticas e estéticas.

Esses aspectos estão infiltrados nos romances aqui analisados como representações, registrando-se, muitas vezes de modo criptografado, pelo uso da ambiguidade; pelo jogo especular, denso, entre ficção e realidade; por um certo tom caricatural das personagens e, principalmente, pela ficcionalização da figura do escritor, a partir do uso de uma personagem que redundava em *alter ego* do escritor empírico, procedimento que Pelegrini (1996, p. 80) atribui à necessidade de evidenciar o testemunho do tempo, sem que isso implique a polícia batendo à porta da existência material do autor, mas como uma forma de auto-análise acerca da situação que envolve seu ato como produtor. Essa auto-reflexibilidade, expressa no nível formal da narrativa, apresenta fortes conexões com os elementos distópicos e neo-utópicos observados nos três romances.

Em *Pessach, a travessia*, nota-se que a ficcionalização dessa figura funciona como um modo de declarar, na narrativa, as suas posições. Nesses romances, essa estratégia realiza-se como *averbação* do mundo social e antropológico do escritor, na medida em que o intelectual ali se qualifica, como se dissesse “eu sou assim”, ao mesmo tempo em

que escreve à margem dessa identidade uma outra identidade, a do militante, que não chega a anular a primeira, antes a suplementa. Daí o sentido de averbação, “escrever em verba, à margem de” (HOLANDA, 1986, p. 207), registrar, notar ou declarar à margem de um título ou registro. Essa averbação, no romance de Carlos Heitor Cony, está ligada a uma nova intuição da vida e corresponde a um modo renovado de o indivíduo sentir e de ver a realidade e, conseqüentemente, à capacidade de fomentar um mundo que lembra a aceção de Gramsci (1968, p. 08) acerca da *nova vida moral*, capaz, como diz o pensador italiano, de fornecer *artistas possíveis* e *obras possíveis*. Assim, tem-se uma personagem como o escritor Paulo Simões, que desabroça a escrita para se tornar guerrilheiro. Em sua trajetória, Paulo abandona o livro que está escrevendo, mas não deixa de ser escritor, assim como nunca deixa de ser judeu, embora não se assumisse como tal. São traços de identidades que o constituem. Essa nova identidade se faz colada a impetuosas centelhas utópicas de matiz messiânico.

Todavia, diferentemente das narrativas da década de 60, as narrativas de 70 já não parecem gozar dessa experiência de averbação. De fato, a temática da militância que leva às armas sofre arrefecimento. Talvez a narrativa que melhor deu conta disso, seja *Bar Don Juan*, de Anônio Callado, justamente porque narra o fracasso de um certo sentido de messianismo que marca romances, como *Pessach, a travessia*, ou mesmo *Quarup* (não analisado aqui, mas com performance temática e estrutural semelhante ao romance de Cony). Nela, não há mais espaço para o intelectual – ensaísta, escritor, sacerdote etc – sair de peito aberto e de arma em punho. Certamente, isso não o levaria a outra coisa, senão à prisão, à tortura ou até mesmo à desapareção e à morte. Desse modo, aquela identidade escrita à margem permaneceria apenas como um código ironicamente sobescrito, afinal, com a repressão e as mudanças que se verificam no mundo profissional do artista, não há mais espaço para protagonistas, como Paulo Simões. O herói, ou antes, a sombra diluída do herói¹ precisa sobreviver apenas na e com a identidade de escritor.

Vale ressaltar ainda que a década de 70 seria marcada pela assunção do testemunho e de narrativas mais voltadas a especular sobre a experiência diária dos indivíduos e, talvez por isso, mais afeitas à problematização do realidade através do uso ampliado do realismo que acarreta modos significativos de fragmentação formal. Essas

¹ Ressalto aqui esse herói como aquele, a todo o momento, entendido como o indivíduo que se destaca pela singularidade com que resiste a uma dada situação (LUCÁKS, 2000; ABENSOUR, 1992) e, narratologicamente, como o personagem que está na posição de protagonista (BAL, 1988).

narrativas surgem desde os primeiros anos da década de 70 e se estendem às décadas posteriores. Entre as narrativas literárias de teor testemunhal² cito *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós, *O que é isso companheiro* (1979), de Fernando Gabeira e *Os carbonários* (1980), de Alfredo Sirkis. Mas, certamente, o mundo literário das narrativas pós-ditatoriais de 70 e 80 não foi povoado apenas pela relação entre literatura e testemunho e composições inusitadas. Romances mais avessos aos experimentalismo formais, porém, profundamente envolvidas com o teor testemunhal também se fizeram presentes, como é o caso de *Engenharia do casamento* (1968), de Esdras do Nascimento; *Curral dos crucificados* (1971), de Rui Mourão, *Os novos* também, de 1971, de Luís Vilela; *Bar Don Juan* de 1972, de Antonio Callado. São narrativas concentradas no registo da anomia proveniente da presença do estado de exceção. Nelas, as energias utópicas podem se apresentar desestabilizadas, deslocadas ou mesmo suspensas.

Nesse sentido, penso que haveria a possibilidade de que uma forma literária, a distopia, muito propícia à representação de universos assolados por algum tipo de governabilidade totalitária ou autoritária, que por suas constituintes estruturais é geradora de um estado de violação permanente, pudesse estar presente como solução poética, no âmbito da narrativa dos romances aqui analisados, para que as transformações dessas energias ganhassem evidência. Faz-se necessário enfatizar que ao considerar esses processos encontro elementos narrativo que sustentam o sentido de transformação das energias utópicas em distópicas e/ou neo-utópicas, presentes não só nos romances selecionados, mas também em outros com semelhantes desígnios.

Desse modo, este estudo se encontra centrado na seguinte questão, desenvolvida ao longo desta jornada de pesquisa na condição de tese: se a distopia é um elemento narrativo importante com função narratológica e também estética de dar ênfase à violação, em função de um regime de governabilidade autoritário, que se mostra presente nas três narrativas com base no diálogo intertextual com a historiografia e com a cultura relacionada ao estado de exceção, de que modo a integração dos elementos distópicos – e, por oposição, os utópicos – penetram as transformações sofridas pelo romance pós-ditatorial brasileiro? Três hipóteses vem sustentar esta tese: primeiro, sendo produtos de

² Esse é um conceito proposto por Márcio Seligmann-Silva (2005) que o coloca como alternativa ao conceito de “literatura de testemunho” no campo estritamente literário. Para ele todos os textos literários ao serem lidos como documentos de cultura apresentam uma inscrição testemunhal em função do diálogo com o tempo em que são produzidos. É isso que Seligmann-Silva chama “teor testemunhal”, enquanto a literatura de testemunho propriamente dita corresponderia ao conjunto de textos sistematizados como testemunhos.

um tempo, as temáticas e argumentos centrais arrolados nos romances acompanham a transformações históricas relacionadas aos desdobramentos do estado de exceção, em particular a repressão aos oponentes do regime ditatorial? Segundo, igualmente como produtos de um tempo esses romances tendem a recolher um conjunto de aspectos inerentes à disposição estética de refletir sobre a experiência com o próprio tempo, com profundas implicações para a forma da narrativa? Terceiro, ainda que esteja presente como potência utópica nos romances tanto a resistência, quanto a possibilidade de transformação significativa da sociedade – manifesta na expressão da luta e/ou enfrentamento das forças repressivas – se apresentam, por fim, incapazes de desativar as constituintes culturais geradoras do Mal?

Para dar conta dessas hipóteses, no primeiro capítulo, desenvolvo uma espécie de cartografia teórica que se destina à exposição da conjuntura social e história do golpe de 1964, além das implicações desse evento sobre a política, a economia, as artes, o cotidiano e as relações interpessoais. Essa exposição tem por finalidade revelar as relações entre os intelectuais e a cultura, atribuindo ênfase à atuação dos artistas no interior desse processo, relações que possibilitam compreender as representações do escritor, como personagem, no âmbito da escrita dos romances.

O segundo capítulo procura mostrar como a reflexão acerca dos temas e processos, inerentes ao período histórico em tela, presentes no romance brasileiro posterior à implantação do regime ditatorial, podem ser compreendidos no interior dos respectivos paradigmas da narrativa pós-ditatorial e da narrativa de resistência. Os usos do realismo, bem como as evidentes experimentações formais observadas, principalmente em romances pós-ditatoriais da década de 70, do século XX, são também expostos neste capítulo ao modo de uma ampla cartografia sobre os impactos dessa produção para o campo literário brasileiro.

A presença de universos marcados por uma governabilidade autoritária – espelho do estado de exceção – em que tem destaque a máquina repressiva e seus tentáculos, bem como a cultura da violação que lhe serve de base ontológica, constituem-se em fundamentos essenciais nos romances analisados, por esse motivo, no terceiro capítulo, apresento as principais referências teóricas acerca da distopia e da utopia, enquanto expressões literárias, procurando não desjungi-las de possíveis transformações, como por exemplo, na inserção da neo-utopia, como paradigma possível nesse circuito.

O quarto, o quinto e o sexto capítulos, respectivamente, abrangem *pari passu* a análise dos três romances selecionados para análise, na condição de estudo de caso. Neles,

além de serem examinados aspectos peculiares de cada romance, relacionados, principalmente à construção das personagens, o processo de análise procura ainda reconhecer e evidenciar ilações entre a ficção e a História, utilizando como ferramentas analíticas os elementos referenciais (efeitos do real) e elementos metaficcionalis (autoconsciência narrativa ou auto reflexibilidade), com vistas a compreender o modo como as energias distópicas e utópicas estão negociadas na economia narrativa e como progridem enquanto argumento.

Para finalizar, acrescento que a seleção dos romances baseou-se no fato de que *Pessach, a travessia* e *A Festa* são narrativas consideradas pela fortuna crítica como paradigmáticas dessa literatura mais voltada à problematização de elementos ligados ao estado de exceção, no período citado, o que permite que se possa estender, ainda que provisoriamente, muitas das observações aqui tomadas para outras narrativas que apresentam características aproximadas. Já a escolha de *A Terceira Margem*, obedece, por um lado, a parâmetros mais subjetivos e, por outro, há a intuição de que essa narrativa, por carregar um forte conteúdo telúrico associado a um olhar reflexivo sobre a História, pode oferecer outras maneiras de compor o encontro fronteiriço entre a utopia e a distopia.

1. TRÂNSITOS DO ESTADO DE EXCEÇÃO E O ROMANCE PÓS-DITATORIAL

A Flor e a Náusea

Preso à minha classe e a algumas roupas, vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias, espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?
Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.
Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.
Vomitam este tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.
Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa.
Os ferozes padeiros do mal.
Os ferozes leiteiros do mal.
Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima.
Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.
Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.
Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

In: ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 14-16

1.1. Entrechos e Atores na História

A década de 60, em que se origina o regime ditatorial de 1964, caracteriza-se pelo apogeu da prosperidade do pós-guerra, relacionado a um ritmo acelerado de crescimento econômico e desenvolvimento tecnológico, em termos mundiais.

Do ponto de vista econômico, um dos fatores fundamentais dessa prosperidade é a notável expansão das grandes companhias multinacionais, favorecidas pela ação dos principais Estados capitalistas. Fenômeno, porém, que já se fazia notar desde as vésperas da Primeira Guerra, tempo em que se inicia a industrialização maciça, a formação de grandes metrópoles e o condicionamento do proletariado a um ritmo de vida totalmente fundado na lógica do trabalho, que passa a ser privilegiada.

Atraídas pela mão-de-obra barata e abundante ou pelos grandes mercados potenciais e, logicamente, por garantias políticas capazes de sustentar o sucesso econômico, tais corporações, sobretudo as estadunidenses, atravessam variadas fronteiras nacionais, realizando a internacionalização da economia, atitude que inclui o predomínio sobre a economia mundial e a ligação do mundo em dimensões planetárias. Entretanto, essa *integração multinacional* não configurou e nem configura de forma totalizadora a diminuição dos processos de concentração de bens que caracteriza o Capitalismo. No período em foco, em termos macroeconômicos, o alargamento da pauperização dos países chamados país do Terceiro Mundo realiza-se, progressivamente, na mesma medida em que os países do Primeiro Mundo comemoram o aumento de suas riquezas. O cerne dessas diferenças está no desenvolvimento tecnológico dos países mais ricos, principal parâmetro da geo-política da diferença entre os ricos e os pobres, daquela que ficou conhecida como *a nova ordem mundial*.

A Guerra Fria termina por funcionar nessa conjuntura como um veículo fomentador necessário aos interesses de Estado, uma vez que na lógica da corrida armamentista entre as duas grandes potências mundiais, um dos efeitos é a impulsão da indústria bélica. No plano político, realizam-se articulações entre as ações de Estado e os segmentos interessados no refinamento tecnológico das indústrias, a partir de estratégias que favorecem a ambas as partes. A indústria, e em particular, a produção de máquinas capazes de transformar os cotidianos – e os imaginários – ganha protagonismo nesse período. Nesse trajeto, é pertinente lembrar que no começo do século XX a noção de máquina atrelada às noções de conforto e status social já ocupa lugar de destaque na experiência e no imaginário dos consumidores: trens, automóveis, bondes, pequenos aviões etc, progressivamente, deixam a vida mais prática, encurtam as distâncias e inflam

o contato entre os indivíduos, ao mesmo tempo em que promovem signos identitários de cunho classista. O advento da Guerra Fria, desse modo, direta e indiretamente, realiza o *boom* tecnológico, principalmente nos setores da construção civil, da indústria têxtil, da indústria farmacêutica, bem como em outros setores que incluem bens de consumo não-duráveis. Isso porque novas tecnologias militares são transferidas para esses setores e passam também a ser empregadas na produção de bens e mercadorias, bens que estão concentrados, em primeira mão, nos Estados Unidos e nos territórios de seus principais aliados comerciais.

A prosperidade que resulta de toda essa conjuntura, se dissemina, sobretudo, entre as populações desses países, proporcionando o acesso crescente à multiplicidade de bens materiais e culturais. Na esteira dessa conjuntura econômica altamente favorável modifica-se também a forma como os indivíduos passam a se relacionar com esses bens. Antes, frequentemente vislumbrados como veículos de conforto e comodidade, logo passam a ser vistos como símbolos de *status* econômico ou, ainda, marca tribal. No Brasil, a industrialização beneficia-se de uma enorme disponibilidade de energia barata e do avanço das invenções importadas, sobretudo no campo da eletroeletrônica. Vale lembrar que a indústria automobilística e a de produtos eletrônicos, motores desse processo, são setores que, no decorrer dos anos 50, estão sob o comando de empresas estrangeiras.

Nessa nova lógica de comercialização e consumo, até mesmo os valores e os ícones de determinados segmentos ou ideias são transformados em mercadorias. Ilustrativo desse aspecto é o fato de a alta costura criar a minissaia, originalmente um símbolo da emancipação feminina, da mesma forma que a indústria cultural passa a vender a contestação. Tal atitude, no que concerne a esse setor, já se faz bastante visível na década de 60, através de “livros de capas duras, filmes, discos, pôsteres e qualquer outra mercadoria que se prestasse à comercialização da rebeldia” (TOGNOLI e ARBEX, 1996, p. 34).

Fator importante na década em particular, a ideologia do desenvolvimentismo (PÉCAUT, 1990, p. 100), sobrepõe-se a esse processo de industrialização e à substituição das importações, através da ideia de que é preciso ampliar o mercado interno. Em termos mercadológicos, tal ideologia relaciona-se à internacionalização da economia, e, em termos políticos, consolida-se a partir do plano de metas do governo de Juscelino Kubitschek, entre os anos de 1956 e 1960.

No entanto, no âmbito das ideologias políticas, esse é o período em que também convergem o nacionalismo e a participação popular, simbolicamente representada pela

campanha “O petróleo é nosso”, realizada em 1953, e pelo suicídio de Getúlio Vargas, em 1954 (PÉCAUT, 1990, p.99-100). Desse modo, o desenvolvimentismo surge, concomitantemente à ativação das massas e à resistência ao imperialismo, fundamentos marcantes do nacionalismo (PÉCAUT, 1990, p.96). Esse paralelismo termina por provocar uma cisão de caráter político que deixa o país, durante toda a década de 50, dividido entre os “nacionalistas” e os “entreguistas”³.

Ademais, uma história truculenta, resultante de experiências-limite, como a exploração colonial, a escravidão e a ditadura (GINZBURG, 2001, p.121), inscreve-se na estrutura profunda do imaginário social que sustenta esse sistema conservador, a partir da predominância de condutas e valores autoritários, mesmo quando sob regime democrático. Tal estrutura viria mais uma vez a emergir na conjuntura que leva ao regime ditatorial de 1964.

É preciso ressaltar ainda que ideologicamente a burocracia de Estado tende a defender uma política econômica industrialista, primeiro, por conta de que a alta elite militar vê na industrialização capitalista um pré-requisito à sobrevivência político-militar do Estado nacional, fundamento que fazia parte da Doutrina de Segurança Nacional; segundo, havia a preocupação em encontrar uma solução capitalista para a chamada “crise do capitalismo brasileiro”.

Extremamente vinculada às atividades daqueles que organizam e administram os resultados do trabalho técnico-científico, nos anos que se prolongam após o golpe de 1964, a tecnoburocracia instrumentaliza o poder burocrático (SODRÉ, 1987, p.22-23), e, conseqüentemente, a burocracia de Estado. Fundamentada numa ideologia do progresso, advinda do positivismo de Augusto Comte, e reescrita segundo a conjuntura modernizante do Estado pós-1964, a tecnoburocracia passa a ser entendida como crescimento ilimitado das forças produtivas (SODRÉ, 1987, p. 28). Em razão da problemática da concentração de um poder obscuro que envolve essas práticas, certos valores da tecnoburocracia emergem, em *A Terceira Margem*, como crítica reflexiva às razões de estado, que levam um grupo de intelectuais a pôr em movimento um projeto civilizatório na Amazônia.

No decorrer da década de 50 do século XX, os militares foram os primeiros a manifestar abertamente o mal-estar que o nacionalismo causava. Muito calcados em extratos conservadores temiam que os segmentos influenciados por ele travassem o

³ Jargão das esquerdas, usado para definir, por um lado, os defensores do nacionalismo e, por outro, os antinacionalistas (PÉCAUT, 1990, p.100).

desenvolvimento do país e que um possível confronto entre opositores gerasse o caos. Importa lembrar que, quem definia, em última instância, a política econômica e a política social no decorrer do período 1930-1964 é a burocracia de Estado, formada pelas cúpulas da burocracia civil e das Forças Armadas (BOITO JR., 1982, p. 18). Desse modo, são feitas articulações entre segmentos da burguesia antinacionalista (a chamada burguesia comercial) e membros das Forças Armadas, ligados à Escola Superior de Guerra. Conhecida como “Sorbonne”, a Escola Superior de Guerra vem a ser o lugar em que surge, ainda nos anos 50, a Doutrina de Segurança Nacional (DSN).

Caracterizada por um “estado permanente de segurança nacional” que pudesse resistir às doutrinas de esquerda essa doutrina é, na verdade, uma ideologia que, partindo da bipolaridade mundial veiculada pela Guerra Fria e da concepção de nação como um todo homogêneo (o que significa negar a existência de classes com interesses opostos ou divergentes), compreende toda oposição como subversiva, e consequentemente, criminosa. Enxerga as greves, os conflitos sociais e as mobilizações de massas como estratégias do *comunismo internacional* para conquistar as mentes e levar as populações dos países do terceiro mundo a se oporem aos chamados “objetivos nacionais”. Baseou-se, instrumentalmente, no fortalecimento das Forças Armadas, tendo em vista a possibilidade de agressão externa ou do “inimigo interno” (indivíduos ou qualquer segmento que por qualquer motivo passassem a ser vistos como hostis à nação). Segundo a doutrina da DSN vivia-se de fato numa guerra e o Brasil, como parte do ocidente cristão só poderia, externamente, aliar-se aos EUA e, internamente, lutar contra os chamados “agentes de Moscou”.

Tais diretrizes, após o golpe de 64, permitiram a montagem de aparelhos repressivos para o controle da população, com base em refinadas maquinarias de coerção, desde estratégias que favorecessem a delação, até os encarceramentos, torturas, desaparecimentos e/ou assassinatos de militantes políticos. Como procedimento coercivo a tortura é praticada como recurso contumaz de repressão física. Mas há também uma atmosfera propícia a construção de estratégias de cunho psicológico, que se propõem a multiplicar o “medo rarefeito” em relação ao subversivo, visto sempre, obviamente, como perigoso comunista. De acordo com Maria Helena Moreira Alves⁴, esse medo rarefeito é parte de um processo de mistificação que visa incidir sobre as pessoas a perspectiva de um temor incompreensível. De origem obscura, esse medo projeta sobre todas as coisas

⁴ Conferência de abertura do Simpósio Internacional “40 anos do golpe de 1964: novos diálogos, novas perspectivas”, evento realizado na Universidade Federal de São Carlos, nos dias 14 e 15 de junho de 2004.

e atitudes uma aura inexplicável de perigo. Como exemplo desse “medo rarefeito”, destaco o receio de encontrar um dedo humano nas conservas, ou de que a carne usada nos pastéis é de origem duvidosa, como acredita Dona Ana, no romance *A Festa*:

Pastel na rua só de queijo ou palmito, nunca se sabe que carne eles põem.
Cuidado com a geléia da rua. Minha mãe sempre falou que os leprosos fazem geléia e que a mãe dela encontrou um pedaço de dedo um dia dentro de uma
(ÂNGELO, 1976, p. 98).

O medo rarefeito alarga-se e atinge o imaginário mais amplo, que tem como epicentro o “perigo comunista”, capaz de transformar o vizinho em terrorista.

Vale ressaltar que esse maquinário repressivo, em geral, foi financiado pelo alto empresariado, como é o caso da Operação Bandeirantes – OBAN – montada em São Paulo, em 1969 (GASPARI, 2002b, p. 62). No início dos anos 60, a Doutrina de Segurança Nacional torna-se um ponto de emergência ideológica e a Escola Superior de Guerra um espaço de encontro entre setores militares e novos setores burgueses, grupos que aprofundam e acirram, intimamente, a polarização esquerda *versus* direita, como estratégia que visa fragilizar os movimentos populares que, aos poucos, apresentam cada vez mais reivindicações e conquistas. No que concerne às lutas populares a classe trabalhadora urbana, por exemplo, cria entidades que são, ou contrárias à legislação sindical em vigor (ligada a uma estrutura previdenciária) ou explicitamente inseridas no movimento nacionalista. A classe trabalhadora rural, por sua vez, comprometendo o secular controle ao qual estava submetida, passa a organizar as Ligas Camponesas, liderando, no Nordeste, movimentos reivindicatórios que ganham feições políticas, aspectos que se encontram re-memorados, por exemplo, no romance *Quarup*, de Antônio Callado.

No entanto, se há algo com o que grande parte dos comentadores desse período da história brasileira concorda (RIDENTI, 1993; GORENDER, 1999; REIS, 1991 e 2000), é que há uma complexidade de interesses envolvidos no momento da emergência do regime ditatorial de 1964, tanto os que levam ao estado de exceção quanto os que influenciam a sua permanência. É nessa perspectiva que aflora aquilo que Joseph Nye (2002) chama de “poder repressivo” (*hard power*) e “poder suave” (*soft power*)⁵.

⁵ Na concepção de Nye o fundamento do poder repressivo implica o uso da força, geralmente policial, enquanto o do poder suave é o de que a sedução pode ser um mecanismo mais eficaz do que a coerção. À vista desse caráter, o poder suave envolve uma tecnologia (baseada, principalmente, no uso das mídias) que

No conjunto dos elementos históricos que mais explicitamente levam ao golpe civil-militar de 1964, ganha destaque as posses do presidente Jânio Quadros e do vice João Goulart, em Brasília, em janeiro de 1961. Pouco depois do cargo de presidente ser abandonado por Jânio Quadros, João Goulart assume a presidência da República em plena crise política gerada por pressões de setores conservadores da UDN, das Forças Armadas e dos ministros militares de Jânio, segmentos que se colocam contrários à posse do vice, Goulart, devido à sua ligação política com Vargas e com o movimento trabalhista. Entretanto, mesmo entre os militares não há unanimidade acerca da questão que envolve a posse de Goulart e, em favor dela, surge a *Campanha da Legalidade*, encampada pelo governo do Rio Grande do Sul. Com Leonel Brizola à frente, a Rádio Guaíba de Porto Alegre é arrendada e, transmitindo notícias em tempo integral, comanda as forças políticas leais ao governo, defendendo o respeito à Constituição. Já se coloca entre os aspectos inelutáveis o fato de que mesmo em relação à prática concreta do golpe, havia uma certa tibieza entre os articuladores militares mais importantes (FICO, 2004, p.15).

A essa altura, nas ameaças daqueles que se posicionam contrários à posse do vice, já se incluía, efetivamente, a possibilidade de um golpe de estado. Ministros empenhados em beneficiarem-se da situação pressionam para que seja decretado vago o cargo da presidência. Os militares juntam-se a esse coro interessados na vacância e na convocação de novas eleições, oficialmente, por não simpatizarem com as inclinações ideológicas de Jango, mas particularmente por estarem comprometidos com segmentos conservadores. Os parlamentares recusam o veto golpista, porém, endossam a ideia de adotar o sistema parlamentarista de governo, possibilidade que reduziria o cargo de presidente à condição de ornamento, esvaziando seu poder político.

Em 2 de setembro de 1963, o Congresso vota e aprova a emenda parlamentarista, proporcionando, por algum tempo, a superação da crise. O primeiro ministro do governo de Goulart é Tancredo Neves, nome aprovado pelo Congresso. Logo que assume, Goulart limita a remessa de lucros para o exterior com a criação da Comissão de Nacionalização

instrumentaliza a institucionalização de hábitos, valores, crenças e modismos. Em Nye, os dois conceitos surgem para dar conta das diferentes estratégias de atuação que pontuam a posição americana e a européia, frente à conjuntura mundial que se esboça no final do século XX. Embora esse aspecto não se constitua, rigorosamente, como parte dos objetivos de Nye, na sua conformação genérica, o conceito de “poder suave” pode viabilizar a análise de situações ou práticas em que é visível o estatuto do uso da tecnologia a que se refere diretamente. Frente ao problema que aqui está sendo enfrentado, a proposta conceitual de Nye, vale enquanto modelo, capaz de melhor explicitar a complexidade dos mecanismos que sustentaram o estado ditatorial, incluindo o emprego das mídias como mecanismo de propaganda.

das Empresas Concessionárias de Serviços Públicos e seu governo enfrenta uma série de problemas: greves, a renúncia de Tancredo Neves, a reforma agrária, etc.

Para completar o quadro que favorecia a iminência do estado de exceção, a pressão popular pelas reformas de base aumenta e, em 13 de março de 1964, num comício realizado em frente a Central do Brasil, no Rio de Janeiro, Goulart assina em público dois decretos, o da nacionalização das refinarias de petróleo particulares e o da criação da Superintendência da Reforma Agrária. Em resposta, a oposição organiza em São Paulo, em 19 de março de 1964, a Marcha da Família com Deus para a Liberdade. No dia seguinte, a Associação de Marinheiros e Fuzileiros Navais pede a exoneração do ministro da Marinha, Almirante Silvio Mota, por impedir o pronunciamento político do Almirante Cândido da Costa Aragão. Os líderes dos marinheiros são presos. Logo, metalúrgicos e representantes da CGT exigem a liberação dos marinheiros, acusados de agitação e insubordinação, além da retirada do ministro Sílvio Mota para cujo lugar solicitam a nomeação de um “almirante do povo”, afinado com os anseios da população. Dois dias depois, mil e duzentos marinheiros amotinados entregam-se ao exército, atendendo a um apelo pessoal de Goulart, que os liberta horas mais tarde, exonera Mota e atende a outras reivindicações dos rebeldes. Com isso, acumulam-se álibis suficientes para que, em questão de dias, os segmentos envolvidos na conspiração para depor Goulart, levassem a termo a deposição.

Ainda que com certa tibieza por parte de alguns líderes, o golpe civil-militar de 1964 foi comandado pelos Generais Olímpio Mourão e Carlos Guedes e pelo Almirante Odílio Dinis, com o apoio da direita civil e de outras lideranças militares. O movimento deflagra-se em 30 de março, após um discurso de Goulart na Associação dos Suboficiais e Sargentos da Polícia Militar do Rio de Janeiro, em que ele reafirma o propósito de manter linhas políticas, vistas como contrárias ao interesses das elites.

Uma vez deposto o presidente, o governo militar decide intervir no Congresso com o intuito de eleger o general Castelo Branco para o cargo, aumentar o poder do executivo e dismantelar os possíveis focos de confronto, como movimentos estudantis e partidos políticos, segundo o os “revolucionários”, identificados com o Comunismo. Disso resultam ações violentas de controle que deixam o cenário político ainda mais tensionado. A imprensa e alguns setores da sociedade civil, como a Ordem dos Advogados do Brasil e segmentos da igreja católica, que estão entre as instituições que, inicialmente, apóiam o golpe, rapidamente passam a criticar o regime. D. Helder Câmara, em documento assinado por outros quinze bispos do Nordeste, torna-se fundamental no

apoio ao movimento estudantil, dando abrigo aos seus líderes. Boa parte da imprensa, por sua vez, insurge-se contra o governo, em favor do retorno à democracia.

Ocorre também a reorganização da União Nacional dos Estudantes (UNE) que, desde o golpe, vinha atuando na ilegalidade. Em 1966, o congresso nacional da entidade é dissolvido antes mesmo de se realizar. Vários indivíduos são presos e ocorrem atritos entre estudantes e policiais. Daí em diante as passeatas e os choques com a polícia passam a ser recorrentes.

Deve-se lembrar, porém, que para além desses elementos sombrios, o caráter revolucionário é, ainda, parte do *Zeitgeist* (espírito de um tempo) que incide sobre os anos 60. À vista disso, tais episódios de reação estão em correlação com eventos semelhantes que se sucedem no mundo inteiro. Acontecem protestos em Paris, que se tornam memoráveis a partir do “maio de 68”, assim como as manifestações na Universidade de Berkely (Califórnia, Estados Unidos) e as das cidades de Berlim, Praga e Tóquio, em que estudantes ganham as ruas e enfrentam o poder instituído. No entanto, no caso brasileiro, diante das reações contra a truculência do governo em relação às manifestações estudantis, não tardaria o contra-ataque do regime civil-militar e de seus defensores.

Em 1968 uma onda de protestos, em função do recuo de investimentos ligados à educação e à falta de vagas nas escolas públicas invade o país gerando cada vez mais conflitos e fazendo a primeira vítima do movimento, o estudante Édison Lima Souto, atingido por um tiro disparado por um policial, durante manifestação realizada no dia 28 de março, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. A morte de Souto provoca reações ainda mais exacerbadas. A liderança clandestina da UNE decreta greve nacional. O velório e o enterro do estudante transformam-se em eventos públicos, que envolvem passeatas e novos confrontos nas ruas.

Ao mesmo tempo em que ocorrem essas manifestações o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), organização terrorista de extrema direita, depreda, em São Paulo, o teatro Ruth Escobar, onde se apresentava a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, ocasião em que vários artistas são espancados. Esse incidente nefasto parece ter marcado profundamente a memória dos segmentos artísticos declaradamente contrários ao regime a ponto de ser referido em praticamente todos os estudos dedicados ao período. Dias depois, também em São Paulo, 1240 estudantes são presos ao participarem do 30º Congresso Clandestino da UNE. Em julho, é lançada oficialmente na cidade de São Paulo a OBAN, um dos principais instrumentos de repressão do governo militar. E em 24 de outubro de 1968, em Recife, é metralhada a casa do arcebispo D. Helder Câmara.

Na esteira desses acontecimentos os partidos políticos procuram organizar-se e liderados por Carlos Lacerda, antes defensor do golpe, elaboram um movimento de oposição denominado Frente Ampla, que conclama a volta à democracia e a independência econômica do país em relação à política externa. O movimento conquista os dois partidos legais da época, além do apoio do ex-presidente João Goulart, então exilado em Montevideú.

Importa lembrar ainda que no processo de legitimação do Estado autoritário em um primeiro momento os repressores ainda expressam a expectativa de um futuro democratizado, não muito longínquo. Essa é a fase da “ditadura envergonhada”, como a chama Élio Gaspari, na qual, paralelamente à existência material do aparelho repressor, é também montado um aparato legal, para revestir o regime de um caráter “democrático”, que se manteria até 1968. Ao mesmo tempo, há uma oposição muito forte e cada vez mais barulhenta, em função das várias denúncias de prisões e torturas contra militantes considerados contrários ao regime. Nessa dinâmica de reação destaca-se o papel do jornal *Correio da Manhã*, que toma a decisão editorial de implementar ampla campanha de denúncias contra tais práticas coercivas.

Até então falta neste cenário o elemento jurídico que definitivamente descortina o estado de exceção e este vem na forma dos Atos Institucionais. Desse modo, no mesmo ano em que se realizam as ações de resistência mencionadas o regime reage de modo potente ao deflagrar o mais abrangente e autoritário dentre todos os Atos Institucionais, o AI-5, dando termo à fase das dissimulações, na medida em que institucionaliza todo o aparato da repressão, incluindo uma série de termos jurídicos, para além dos AI's que garantem ao Estado o direito legal à repressão. Logo, em 5 de abril de 1968, os militares proíbem a imprensa de publicar qualquer declaração relacionada à Frente Ampla e o ato revoga, na prática, os dispositivos da Constituição de 1967. Reforça também os poderes discricionários do regime militar, concedendo ao Executivo o direito de determinar medidas repressivas específicas, como decretar o recesso do Congresso Nacional, o que ocorre em 13 de dezembro de 1968, das Assembléias Legislativas estaduais e das Câmaras Municipais; permite ainda ao chefe de governo, além de cassar mandatos e suspender direitos políticos, cercear garantias de estabilidade do Poder Judiciário e suspender a aplicação do *habeas-corpus* em caso de crime político.

A partir desse momento, os movimentos de resistência dividem-se em duas correntes: uma, revolucionária, que vê o fim da ditadura através da revolução armada e, outra, pacifista-reformista, que acredita na mobilização sem o uso da guerrilha e da

clandestinidade. De qualquer modo, o ambiente de confronto político cresce assustadoramente e, de modo inevitável, contamina o panorama cultural da época. Nos espaços deixados pelo aparelho repressor, germina uma produção ora com claros anseios revolucionários, combativa e engajada, que procura em tudo reverter o avanço do processo autoritário, ora sem relação direta as marcas indiciais do processo que leva à ditadura, mas profundamente reflexiva em relação as relações autoritárias entranhadas no tecido social, especialmente nas relações de produção.

1.2. As ilusões (des) armadas

Quanto à configuração das várias frações sociais nesse processo, de modo geral, elas se unem pela confluência de alguns denominadores comuns: salvar o país da subversão, do comunismo e da corrupção. Isso se deu na medida em foi se construindo um ideário, em grande parte resultante de certas estratégias de *marketing* que visava a desestabilização do governo de Goulart, antes do golpe, e também a formação da identidade política positiva para a ordem vigente, após a entrada em cena do aparato jurídico do estado de exceção. Nesse último caso, paralelamente ao uso da força policial e militar, como recurso à repressão dos inconformados e à generalização do terror, o regime civil-militar também coloca em curso outras estratégias que se identificam como manifestações de “poder suave”. São estratégias de propaganda que se baseiam em um sentimento nacionalista-ufanista e em uma expectativa de desenvolvimento econômico que ficaria conhecida como o Milagre.

Em seu aspecto econômico o Milagre surge das conexões com o capitalismo avançado, que se tornam mais explícitas ao longo do governo de Castelo Branco, a partir de uma proposta que procura concretizar ainda mais o alinhamento político e econômico com os Estados Unidos. Por um lado, esse alinhamento se justifica no contexto da Guerra Fria, por outro, tais medidas não somente possibilitam a abertura do país ao capital internacional. Também há nelas intenções políticas para além da eficácia econômica, como bem afirma Daniel Aarão Reis (2000, p.38), visto que, buscam também legitimar o regime instaurado, na medida em que servem para compensar a interrupção do processo democrático e suas consequências diretas sobre o cotidiano.

Nesse sentido, não custa lembrar o óbvio, ou seja, que o processo de deposição de Goulart foi, oficialmente, posto em prática, pela mobilização dos valores morais da civilização cristã e da democracia, valores conservadores – elitistas e autoritários. São esses valores que concatenam, por exemplo, as forças inscritas na “Marcha da família

com Deus pela liberdade”, um grande símbolo do apoio da classe média e das elites burguesas ao novo regime. No fundo, imanente a esses valores, há o receio “de que um processo radical de distribuição de rendas e de poder pudesse sair dos controles e pudesse levar o país à desordem e ao caos” (REIS, 2000, p. 34). Depois, outros interesses seriam prioridade, mas ainda alinhados com o espectro conservador.

Nos anos 70 a classe média logo sente no cotidiano o impacto do Milagre. Na esteira do *boom* tecnológico que já vinha se constituindo nos países desenvolvidos, numa etapa anterior, ocorre, no Brasil, um considerável aumento da produção e do consumo de bens duráveis, especialmente automóveis e eletroeletrônicos. Paralelamente, expandem-se as cidades, a construção civil, as estradas, as hidrelétricas, as Bolsas de Valores, elementos que levam os anos 70 a despontarem para a História como os anos da euforia geral. Conseqüentemente aos altos índices de crescimento econômico, essa euforia é amplificada pela propaganda oficial que aposta cada vez mais no discurso triunfal do desenvolvimentista. Associada à exaltação patriótica, essa propaganda ainda vale-se de *slogans* antológicos como *Pra frente, Brasil; O Brasil é feito por nós; Ninguém mais segura este país; Brasil, terra de oportunidades; Brasil, potência emergente*. E para os incomodados e inconformados, o famoso e irônico *Brasil, ame-o ou deixe-o*.

Vale lembrar que ainda nos anos 60 a sociedade de consumo já se impõe consideravelmente em termos nacionais. Com a progressiva inserção da televisão no cotidiano das pessoas a linguagem publicitária evolui. Cada vez mais sofisticada para os padrões da época, a publicidade torna-se, assim, um poderoso veículo de encantamento a serviço do discurso da crise e de seu suposto antídoto: o desenvolvimentismo – e seu discurso do progresso, do desenvolvimento tecnológico, contribuindo para que, nos anos 70, a realidade seja vista pela população na qualidade de uma “eterna primavera”, como se refere, de maneira crítica, a canção de Caetano Veloso.

Maquiada e, portanto, ilusória, essa realidade é assim vista, especialmente pelos críticos do regime, como um produto da linguagem publicitária e da imprensa televisiva, que fustiga os indivíduos a se tornarem consumidores de coisas e valores alinhados com esse imaginário. A febre consumista logo bate à porta dos lares um pouco mais aquinhoados economicamente. Os indivíduos compram o carro do ano “financiado em 36 meses; apartamentos ‘estilo mediterrâneo ou barroco’, financiados pelo BNH (Banco Nacional de Habitação); o último aparelho de som ‘três em um’; a recentíssima TV a cores” (HABERT, 1996, p. 12). A essa euforia de cunho individualista, ainda se somam as fantasias veiculadas na última novela das oito.

A jornalista Denise Assis (2001) mostra que o investimento no setor publicitário, de fato, foi grande e retroativo aos momentos antecipatórios ao golpe. A partir de uma pesquisa que envolve a análise de documentos do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES) e de quatorze filmes de propaganda, produzidos entre os anos de 1962 e 1964, Assis esquadrinha os recursos midiáticos usados pelo poder estatal e por segmentos corporativos, mais propriamente peças publicitárias e películas, para desestabilizar o governo de João Goulart. Entre as várias ações levantadas destaca-se a contratação de grandes agências de publicidade, produtoras de filmes e edição de livros⁶. Esse esforço em tornar verdades inefáveis o discurso sobre a ameaça comunista, bem como a ideia de que o país estava fora de rota foi pontualmente engendrada por técnicas de publicidade, fundadas na noção de triunfo, aliás bem ao gosto dos governos fascistas.

É, ainda, importantíssima a avaliação que essa pesquisadora faz acerca das relações entre a organização da Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE) e o IPES. Como parte das circunstâncias materiais antecipatórias ao golpe, as ligações entre essa associação de mulheres que organiza a Campanha e o instituto servem, em várias situações, à fomentação ideológica que levaria a população a se identificar com os clamores de certas manifestações de cunho conservador, autoritário e elitista, entre as quais, a já referida “Marcha da família em Deus pela liberdade”.

Evidentemente, o recurso à propaganda revela-se estratégico e promissor, além de mostrar que os representantes dos segmentos civis não se limitam apenas em dar respaldo financeiro e logístico para que o regime construísse os aparelhos repressores. Torna-se fato corrente em peças publicitárias de várias empresas a associação entre os produtos e o teor ufanista dos *slogans* que fazem parte das campanhas do governo ditatorial (GASPARI, 2002, p. 203)⁷.

Enfim, o discurso radicalmente triunfante da propaganda estatal, disseminado em várias frentes, busca formar na opinião pública uma impressão de êxito, coroada com alguns episódios, como a conquista da Copa do Mundo em 21 de junho de 1970, duplamente simbólica, por constituir-se em um sucesso ímpar para a história do futebol brasileiro e por ser o primeiro campeonato transmitido pela televisão, no país.

⁶ É preciso ressaltar que os movimentos de resistência – à época chamados de contra-correntes – também apostaram em produções fílmicas e literárias que desafiaram de diferentes maneiras a censura para refletir criticamente sobre o estado de exceção, ou mesmo sobre os mecanismos conservadores e elitistas que permaneciam no comando do país.

⁷ Para um mapeamento consistente em termos de dados historiográficos e documentais sobre os envoltimentos de civis no apoio ao golpe e, posteriormente, na logística da repressão, conferir a trilogia de Elio Gaspari.

Entorpecidas por essa aura de modernidade e de conquistas, grandes porções da população eximem-se de um olhar mais crítico sobre as brutalidades cometidas pelo regime, aspecto que a escritora Nérida Piñón (1994, p. 97), traduz a partir da metáfora do escambo ao tratar dessa “sideração” que alcança a classe média: trocam-se “eletrodomésticos pela consciência”. Quanto aos indivíduos pertencentes às classes menos favorecidas resta a luta brutal pela sobrevivência representada pela existência mínima – ter o mínimo para comer e lugares favelizados para o descanso. Para aqueles que optam pela resistência declarada restou o sentimento de exílio diante do “novoriquismo da classe média arrotando milagre em seus fuscas zerinhos e com o desinteresse geral em saber o que acontecia com os desafetos do regime a partir do momento em que eram jogados dentro de uma Veraneio” (ALMEIDA E WEIS, 2000, p. 322).

Exílio que para muitos deixa de ser abstração e torna-se experiência factual. Porém, na medida em que se alarga a distância entre o topo e a base da pirâmide social, também se esboçam “enormes sombras na paisagem, que os holofotes da publicidade não conseguiam esconder”, como diz Daniel Aarão Reis (2000, p. 60). Em contrapartida à euforia da classe média, posseiros e pequenos proprietários de terra viram bóias-frias, despojados de suas pequenas propriedades em razão da especulação de grandes latifundiários. Nas cidades, trabalhadores com pouca ou nenhuma qualificação se vêem cada vez mais explorados constituindo-se em mão de obra barata e abundante. Além disso, às parcas condições de habitação em meio à proliferação das favelas vem se somar a crescente explosão da violência urbana, associada especialmente ao tráfico de drogas, que já era uma realidade presente e atuante nos anos sob o regime ditatorial⁸.

Quanto à participação desses estratos do proletariado em algum projeto de resistência é errôneo pensar que, após a repressão promovida pelo regime, existe alguma homogeneidade relativamente às possibilidades práticas de resistência ao estado de coisas; a maioria dos indivíduos pertencentes a esses estratos manifesta escassa ou nenhuma politização e, embora sufocados com a crescente e angustiosa desigualdade social, procuram não se envolver com os círculos da resistência, temendo represálias da polícia estatal. Em um evento sobre cinema, televisão e ditadura⁹ o cineasta Roberto Gervitz, ao dar um depoimento sobre sua experiência com o cinema no período, revela

⁸ Vale ressaltar mais uma vez a intensa representação dessa existência ingênua, vil e/ou extremófila em narrativas fílmicas e literárias imersas na temática da vida sertaneja, da favelização etc, que consistem em modos de resistência desafiadores do *status quo* vigente, para além do estado de exceção.

⁹ Simpósio sobre Cinema e Televisão na Ditadura, realizado entre os dias 10 e 13 de novembro de 2003 pelo Departamento de Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara.

que nos contatos mantidos, à época, com o então líder sindical Luiz Ignácio Lula da Silva, este teria lhe confessado o quanto era difícil, pelos mais diversos motivos, convencer a massa trabalhadora da necessidade de organização e resistência política. Grosso modo, a afasia de vários segmentos sociais no período ditatorial de 1964 teria se motivado pela ilusão de um novo *status quo* econômico e pela inanição política do proletariado, mais concentrado na sobrevivência. E sobreviver, nesse caso, significa garantir a vida mínima: ter pelo menos o mínimo para alimentar-se e um lugar onde “cair morto”. Nesse contexto, fazer a resistência é, em muitos sentidos, emergir como flor no asfalto, como no poema drummondiano que abre este capítulo.

Daniel Aarão Reis, já citado, afirma que essa afasia é justificada, em parte, pelo fracasso das organizações de esquerda. Agentes de uma revolução anunciada desde a década de 50, essas organizações são dizimadas no final dos anos 60, por obra da coerção feroz que se abate sobre seus militantes. Nesse processo, a potência organizacional delas sofre abalos profundos. Desse modo, uma vez que as principais agências, que poderiam conduzir o discurso da resistência são silenciadas com rigor, torna-se fácil para o Estado insistir nas estratégias de “poder suave”, responsáveis pelo caráter distraído da população, impossibilitando-a de reagir.

Numa tentativa de desmistificar a ideia que tende a considerar a luta pela revolução nos anos 60 e 70, como própria de movimentos políticos que teriam lutado para possibilitar a democracia tal qual a conhecemos hoje, Daniel Aarão Reis (1991, p.109-110; 2000, p.53-54), afirma que o cerne do fracasso da luta armada, um dos principais bastiões dessas organizações, não se deve apenas à repressão, mas, sobretudo, ao fato de que em seus programas jamais coube um projeto de democratização e, sim, algo muito próximo daquilo que seria uma ditadura da vanguarda revolucionária. Da parte dessas organizações não haveria, portanto, a intenção de restabelecer as liberdades democráticas, tese que esse autor postula em diversos trabalhos. Em complementação às contribuições de Reis, observa Elio Gaspari (2002a, p. 194):

Ao contrário do que sucedeu nas resistências francesa e italiana ao nazismo e até mesmo na Revolução Cubana, onde conservadores e anticomunistas se integraram na luta contra a tirania, as organizações armadas brasileiras não tiveram, nem buscaram, adesões fora da esquerda. A sociedade podia não estar interessada em sustentar a ditadura militar, mas interessava-se muito menos pela chegada à ditadura do proletariado ou de qualquer grupo político ou social que se auto-intitulasse sua vanguarda.

Para Aarão Reis a afasia coletiva surge do desmonte das agências que deveriam se impor ao regime, mas que fracassam, por um lado, em decorrência do entendimento ambíguo de democracia e, por outro, em função da competência do aparelho repressor. Porém, no discurso de vários intelectuais, notadamente artistas e escritores, sobrevivem referências às estratégias de “poder suave”, diluídas na propaganda estatal, na publicidade privada e em certas atitudes políticas do regime, como instrumentos dessa alienação, vista como um estado de distração e acomodamento.

Tudo indica que Aarão Reis está correto em sua tese acerca do desmonte das agências. Quanto a atitude desses intelectuais, de ver a falta de resistência da população como sintoma de seu caráter alienado, pode ser justificada com base nas constituintes do romantismo revolucionário, como se vê mais adiante. No entanto, essa questão pode ser vista de outro ângulo, em que a distração não resulta tão somente da ambiguidade verificada no nível ôntico das agências resistentes, ou seja, em suas identidades ideológicas e correspondentes atitudes práticas, tampouco seria plenamente resultante do estado de euforia geral, amplificada pela propaganda de Estado.

Fábio Lucas (1994, p.135) observa que nos anos que se seguem ao golpe, para o homem comum, embora obviamente essa ideia se colocasse em níveis diferenciados de mensuração no interior dos estratos sociais, o sonho de riqueza inclui “apenas a capacidade de morar, vestir e comer bem” e diante desse espectro, uma vez satisfeitas tais necessidades, pouco importa quem está no comando do país. Em consenso com boa parte daqueles que elaboram a crítica da literatura do período Lucas (1994, p. 136) ainda avalia que ao escritor que se coloca entre aqueles que se julgam mais antenados com a ideia de um compromisso social resta apenas

uma revanche intelectual, uma espécie de fuga ou de má consciência, enquanto o brasileiro, na sua qualidade de trabalhador, ia sendo paulatinamente devolvido à esfera da escravidão. Continuou escravo como etimologicamente se entende a palavra sob “clava”, debaixo de ferro, sem meios de aspirar à liberdade, emparedado entre as condições irremovíveis, diante da opacidade do caminho emancipador.

Ao que tudo indica tal revanche encerra uma vereda utópica que se forja na vontade de restituir à experiência do homem comum, pelo menos um olhar que o demova da *distração*, que a escritora Nélide Piñón (1994, p.93) define como “uma capacidade

dramática de desligar-se, de buscar desligamento de uma realidade imediata”. Distração que se firma como modorra política, como degeneração da lucidez em relação ao percurso histórico.

Essa alienação seria inerente à conjuntura que se manifesta durante as duas décadas que se seguem à instauração do regime ditatorial, quando as frações menos favorecidas e mesmo alguns segmentos da classe média não pertencentes aos segmentos sociais dominantes não reagem porque estarem “teleguiados” por toda uma tecnologia de propaganda servil ao regime ou porque suas supostas fontes de inspiração se tornaram menos influentes em função de uma atitude política ambígua¹⁰, ou porque foram assassinados, encarcerados, ou partiram para o exílio, mas porque também há, sobretudo e efetivamente, toda uma conjuntura em que os direitos básicos relacionados à cidadania não se generalizam, em que as classes não se reconhecem nitidamente no contraste entre si, em que certas frações sociais não conseguem se articular enquanto voz audível na cacofonia da pirâmide social, necessitando de que outras lhe sirvam de mediação (RIDENTI, 2000, 54-55).

O entendimento de que há um sentimento de euforia na população, resultante das ilusões do Milagre não é algo que seja facilmente negado do ponto de vista histórico ou sociológico. Afinal, trata-se de uma quase tautologia, a ideia de que a população parecia siderada em relação às brutalidades do regime, preferindo se deixar anestésiar pelo poder de compra proporcionado pelo novo Estado, assumidamente capitalista, cuja promessa era a de um milagre, que por fim, não veio, mas que cumpriu seu papel de convencer e anestésiar a população a seu tempo. No entanto, o que se quer destacar é que, sobreposta a essa visão, a supervalorização da ideia de uma população distraída, incapaz de resistência, também favorece a manutenção de uma imagem iluminista, que os intelectuais de esquerda não abdicam de vestir, ainda que, no fundo, o primado de seus protestos e reivindicações esteja envolvido por fundamentos antiautoritários. Por traz disso, parece surgir, mais uma vez, o velho mito burguês que reivindica para o intelectual a prestigiada posição de especialista na alma humana: aquele que é capaz de ver através da opacidade das coisas e que, portanto, detém também um tipo de poder que se revela na capacidade de deslocar e concentrar as vozes da insurgência.

¹⁰ Aliás, só tornada visível no rumor das revisões históricas mais recentes.

1.3. No olho das agitações

Ensina Marcelo Ridenti (2004, p. 12) que se trata de um anacronismo pensar a democracia do período anterior e imediatamente posterior à instauração do regime civil e militar de 1964 com base numa ideia de democracia que, de fato, efetivamente se estabelece em momento posterior ao fim da ditadura. Como parte importante do conjunto de elementos que alicerçam historicamente o panorama brasileiro nesse período, importa lembrar que, especialmente no interregno entre anos de 1950 e 1958, a democratização em nosso país é um processo inacabado, frágil em suas bases e perspectivas.

Essa fragilidade apresenta sintomas visíveis, obviamente, com fortes implicações de ordem prática, entre as quais, a permanência do poder nas mãos da elite, a partir de uma economia de distribuição de cargos que permite “a absorção através do PSD, das interventorias e bases municipais e, através do PTB, das clientelas urbanas sindicalizadas ou cobertas por instituições previdenciárias” (SOUZA apud PÉCAUT, 1990, p. 98). Além dessa questão, destaca-se também a presença do corporativismo que controla as organizações sindicais, assim como a de um Exército com voz forte e ameaçadora. No entanto, para além desses aspectos, o tema que realmente mobiliza a sociedade, no âmbito do pensamento, no decorrer dos anos 60, é o da “revolução brasileira”¹¹.

Já Daniel Pécaut (1990, p. 103) lembra que a democracia é apropriada pelo discurso antinacionalista, em última instância, funcionando como referencial de representação dos segmentos sociais e políticos que se colocam em defesa desse discurso. O *tour de force* dos movimentos imperialistas, aos quais os antinacionalistas se ligavam, essencialmente, por interesse de classe, é justamente a necessidade premente de democratizar o mundo. Esse uso instrumental da democracia em proveito de objetivos maniqueístas, motiva, de certa forma, os nacionalistas a constituírem uma identidade marcada por uma suspeita circunstancial acerca dela.

Para se ter uma ideia das motivações relacionadas a essa suspeita, basta lembrar que em todos os setores é progressiva a preocupação com os dois principais aspectos econômicos do nacionalismo: o processo de industrialização, praticamente, uma alternativa direta ao mercado de importações e exportações, através da ampliação do mercado interno e, implicado a essa conjuntura, o desenvolvimentismo, que surge concomitantemente à reação das massas populares e ao discurso da resistência ao imperialismo. Tal contingência, em parte, explica a parcimônia dos nacionalistas no que

¹¹ Aspecto exhaustivamente explorado em *O fantasma da revolução brasileira* (RIDENTI, 1993).

se refere à questão da democracia e porque lhe atribuíram uma conotação negativa quando se viram obrigados a enfrentá-la (PÉCAUT, 1990, p. 103). Desse fato, emergiram teses como a de Aarão Reis, que identifica, no período da distensão, um equívoco por traz da autodenominação de “resistência democrática”, exibida por membros dos movimentos de esquerda que haviam optado pela luta armada¹². Considerando esse aspecto é preciso lembrar, ainda, que vários intelectuais engrossam as fileiras dos antinacionalistas e, como defensores dessa tendência, estão presentes em todos os segmentos institucionais do país, sendo bastante úteis na fomentação de argumentos e teorias que justificam os seus fundamentos. Diz Pécaut (1990, p. 103) a respeito:

O golpe de 1964 viria apenas confirmar o que já se percebia anteriormente: nas universidades e nos meios de comunicação, nas organizações profissionais e na administração, numerosos contingentes das camadas cultas só nutriam antipatia pelo nacionalismo populista e rancor em relação à esquerda intelectual.

Outro ponto importante no que se refere às práticas intelectuais é que os intelectuais de esquerda, especialmente a partir de 1955, acreditam ser hegemônicos em suas posições, a tal ponto que, colocando-se como porta-vozes e defensores do “povo” e, portanto, alinhando-se à tradição russa, reivindicam o caráter de *intelligentsia*. Em termos práticos, esses indivíduos desejam chegar até a massa para entender o que esta pensa e sente e, finalmente, em gesto de reciprocidade pelo aprendizado propiciado e relegando a segundo plano as relações concretas de classe, se colocam como espelho exemplar aos indivíduos, se oferecendo como veículo de “conscientização” contra a “alienação”.

¹² Marcelo Ridenti (2004) acredita que teses como a de Reis, que se recusam a aceitar a resistência na forma como foi traduzida por membros das esquerdas, a partir de 1980, apesar de pertinentes, por um lado, vem sendo apropriadas de maneira maniqueísta por segmentos de direita. Na avaliação de Ridenti, essas apropriações negligenciam totalmente o fato de que a valorização da democracia pelas esquerdas se dá somente na década de 70, em função do contexto anterior à guerra fria, quando a democracia é vista em associação com outros fundamentos da propaganda política do imperialismo norte-americano. Por outro lado, elas permitem o uso do argumento da antidemocracia das esquerdas para justificar a existência do golpe de 64 e o AI-5, como produtos de uma reação legítima à revolução armada. Tal constatação leva Ridenti a manter-se fiel à necessidade de uma crítica desmistificadora, desde que não empalideça as posições de resistência notadas durante a ditadura nem ofereça munição para uma leitura desvirtuada de fatos históricos incontestáveis. Para tanto, propõe uma leitura complementar, baseada na análise reflexiva dos processos de mistificação inerentes à abertura, que recaia sobre as posições de esquerda tanto quanto as de direita e que seja criteriosa quanto à observância de anacronismos.

Nesse sentido, é importante destacar que, por traz desse processo, se posicionam algumas organizações com o propósito de servir como voz institucional dos intelectuais, no momento imediatamente anterior à precipitação do regime ditatorial, dentre as quais as mais importantes foram o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e os Centros Populares de Cultura (CPC's). Embora aniquiladas e colocadas na ilegalidade, logo após o golpe, os princípios que moldam essas organizações permanecem repercutindo ainda por muito tempo, infiltradas na produção artística.

Desde sua fundação, quando ainda se chamava Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (IBESP), o ISEB prima por estabelecer a reflexão sobre a conjuntura como sua principal agenda de intervenção na sociedade. Nasce nacional-desenvolvimentista, mas, já por volta de 1958, entra em uma fase ideologicamente plural. Segundo Pécaut (1990, p. 112) este é o momento em que se processa a “síntese nacional-populista”, quando seus intelectuais procuram exercer influência concreta sobre as organizações nacionalistas e sobre a opinião progressista, com ações que envolvem diversos segmentos, como a produção de projetos de lei para a Frente Parlamentar Nacionalista (FPN) e a realização de cursos para sindicalistas, militares nacionalistas, assim como para estudantes desejosos de conhecer a literatura de esquerda.

Em contrapartida, externamente, o ISEB está longe de ser unanimidade: indivíduos da imprensa, industriais e militares antinacionalistas não param de expressar seu dissabor contra os militantes isebianos. É sob esse clima pesado da recepção pública que o ISEB inicia sua derradeira fase, quando passa a predominar entre seus membros, muitos deles engajados no Partido Comunista Brasileiro (PCB), a “síntese nacional-marxista”. A principal característica desse momento relaciona-se às intervenções do grupo, dirigidas a um alcance pragmático, mais concreto e difuso.

Essa fase coincide com o momento de instauração do regime ditatorial, quando os isebianos participam amplamente do movimento pelas reformas de base propostas por Goulart e tentam difundir suas doutrinas, cuja essência se traduz no discurso da “defesa do povo”. Para isso se valem de um conteúdo mais secular, na medida em que procuram publicar vários textos em linguagem simples, nos *Cadernos do Povo*, a essa altura, editados pela editora Civilização Brasileira. Definitivamente inclinado à feição ideológica da esquerda radical, aos olhares conservadores, que já há muito lançavam sobre a instituição a desconfiança, o ISEB agora parecia transformado em um antro de agitadores. Fechado uma semana após o 31 de março de 64 e submetido, enquanto instituição, a

inquérito policial-militar, o definitivo ocaso isebeiano se dá com a prisão ou o exílio de vários de seus membros.

Ainda que tenha vivido fases distintas Pécaut (1990, p. 114-115) destaca que a maior contribuição do ISEB, como organismo, foi ter se alicerçado sob um fundamento, primordial, sobre vários aspectos: a crença no poder do povo, algo mais visível nos dois últimos momentos. É a partir desse dado “apriorístico” que seus membros reabilitam o sentido da “ideologia”. Essa reabilitação é tão importante que a “ideologia”, ao longo da existência do ISEB, adquire diferentes definições, embora agreguem quatro características essenciais: explicitação do movimento do real, afirmação de uma unidade acima da multiplicidade de interesses, expressão de uma lógica emancipadora e, por último, projeto de transformação voluntária.

Nesse aspecto, a UNE, que detém um papel importante na difusão das propostas nacionalistas no meio estudantil, tem ainda um desempenho marcante na área de cultura popular. A partir das influências recebidas do ISEB, de quem herda aspectos doutrinários, assim como, certas técnicas “pedagógicas”, se torna atuante em várias partes do país realizando atividades teatrais, literárias, plásticas, musicais e também cinematográficas. Daí nasceriam os CPC’s. Mesmo tendo vida curta (1962-1964), os CPC’s influenciam grandemente as produções culturais no período.

Especificamente na década de 60, o ISEB manteria vínculos bastante estreitos com os CPC’s, que se dariam através de um grupo de intelectuais com movimentação entre as duas instituições. O objetivo dessa proximidade foi a análise da situação colonial a que o país estava submetido, não só pela exploração econômica, mas, sobretudo, pela dominação cultural. A proposta apresentada para a superação definitiva dessa dependência foi a do surgimento de movimentos políticos baseados no mais exacerbado nacionalismo. E, para a realização de tal tarefa, o papel conscientizador e transformador do intelectual, coloca-se como fundamental.

Participaram do CPC poetas como Ferreira Gullar e Afonso Romano Sant’anna, cineastas como Cacá Diegues, Leon Hirzman e Joaquim Pedro de Andrade, compositores como Augusto Boal e Oduvaldo Viana Filho. O grupo fez ainda um manifesto em que concluía: *Fora da arte política não há arte popular*. Segundo eles, ressaltar a função social da cultura era responsabilidade do intelectual.

Muitos desses intelectuais fomentam debates durante toda a década, seja para inspirar obras e criadores, seja para servir como modelo a ser seguido. Nesse aspecto, vale destacar os espaços de discussões que promovem e a partir dos quais buscam analisar

a conjuntura temática que incidia sobre a produção cinematográfica da época, como é o caso do I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, ocorrido em 1952. Merece destaque, a tese do cineasta Nelson Pereira dos Santos, intitulada *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, sugerindo a pesquisa e o desenvolvimento de temas de cunho nacionalista para superar a situação de dependência do cinema brasileiro em relação à produção hollywoodiana. O laboratório artístico dessa proposta se dá em seu primeiro longa-metragem, *Rio, 40 graus*, no qual enfoca um tema tipicamente nacional: a rotina dos meninos vendedores de amendoim. A narrativa cinematográfica faz uma oposição entre a burguesia abastada e os moradores da favela, estes mostrados como naturalmente bons e aqueles como possuidores de uma personalidade degenerada, deixando bem clara a intenção do cineasta de criar polêmica em torno do tema.

Em 22 de fevereiro de 1958, estréia a peça que marca o primeiro grande sucesso do Teatro de Arena, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, abordando conflitos trabalhistas numa fábrica e o cotidiano operário. Nesse período, forma-se um grupo defensor da interdependência entre a arte e a política. Fazem parte dele, Oduvaldo Viana Filho e Augusto Boal. Eles pretendem levar ao palco temas nacionais, sempre com forte acento político.

Em 1960 Augusto Boal faz uma sátira social através da exploração de tipos caricatos em *Revolução na América do Sul*, cujas personagens são todos tipos, como por exemplo, o Patrão, o Revolucionário, etc. A questão regional, transpassada pela preocupação em expor aspectos relacionados à vida social do povo, no caso, os habitantes de regiões inóspitas do interior do Brasil, está presente em *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, e em *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, que abordam a miséria nordestina de forma muito particular.

Alguns documentos programáticos do CPC postulam que o conteúdo revolucionário deveria ser expresso de forma simples e acessível a toda a massa, além de que, invalidam todo aspecto cultural não político, como é o caso das manifestações folclóricas. Essa visão maniqueísta bem como a discordância do papel secundário reservado à qualidade artística perante as implicações da atuação política, termina por provocar o afastamento de muitos dos artistas envolvidos. De todo modo, os membros dos CPC's, em geral, encaram a cultura como um instrumento de transformação social, pensada sempre em atitude de convergência com a política de resistência. Extinto, o grupo CPC deixa como princípios fundamentais, o nacionalismo, a missão transformadora do intelectual e a politização da arte.

Importa lembrar ainda que na conjuntura da existência de tais organizações, como é caso do ISEB e do CPC, com a repressão desencadeada em função do estado de exceção, o acesso das esquerdas às classes populares sofre um bloqueio considerável, mas seus intelectuais não são impedidos de produzir cultura. A área cultural é profundamente marcada pelas propostas das esquerdas, especialmente do PCB, tornando-se um dos centros da mobilização nacionalista. Até 1968, quando ocorre o AI-5, a conjuntura política apresenta caráter antagônico em relação à produção cultural: o país vive uma ditadura de direita, mas a esquerda exerce (ou pelo menos pensa exercer) relativa influência sobre a cultura.

Desse período, emerge outra marca constitutiva: o dilema em que se vêem os artistas, confrontados entre aceitar os esquemas da indústria cultural ou se manterem marginais a ele. Reflexiva, a arte não deixa de explorar esteticamente as contradições com que se deparam esses artistas, a partir desse aspecto, e o faz a partir do trabalho de metalinguagem, da auto-evidência do processo artístico e dos mecanismos de produção da arte. Na música, por exemplo, os tropicalistas problematizam as contradições do ofício, considerando o lugar social da canção como algo mediatizado pelo aspecto de mercadoria que passa a predominar sobre toda a produção artística. A especulação estética se apropria desse dado como modo de formular a dessacralização da arte e de expor a sua dupla identidade: de objeto artístico e de mercadoria. Trata-se, assim, de buscar expressar como a atividade artística poderia assegurar-se no interior do mercado e, ao mesmo tempo, representar as transformações da sensibilidade, das convenções, dos comportamentos e mesmo firmar posições políticas em relação ao quadro histórico.

No caso dos tropicalistas, a distância do engajamento motiva-se pelo entendimento de que a busca da comunicação fácil poderia constituir uma prática política para além da disposição de promover a conscientização política. Nesse sentido, apesar de se proporem a fazer um trabalho especificamente artístico, a política não se faz ausente, pois, ainda que não seja esse o objetivo inicial, respondem à conjuntura histórica a partir do hibridismo de linguagens e imagens que, de modo geral, colocam em conflito o senso comum e as convenções.

Para tanto, desarticulam a linguagem de classe, constituída como matéria-prima de seu trabalho e, através da estratégia estética da devoração, a partir de um obstinado laboratório citacional e analógico, desmistificam as relações dessa linguagem com os segmentos representativos do poder que nela se reconhecem. Tais mecanismos infiltram nas letras das músicas uma provocativa incompreensibilidade, exigindo do público uma

atitude de intensa decifração, intentando assim interromper a inércia, através da superabundância de códigos variados e relativos ao cenário estético, cultural, social, político e antropológico.

O cinema e a literatura trilham caminhos parecidos no que se relaciona a essa linha metarreflexiva, capaz de trazer para a essência do produto artístico o nicho social e histórico no qual o artífice está envolvido. Com isso, a dinâmica mesma da História é capturada, escoimada e nesse processo o artista traz a sua produção o arquivo do tempo em que vive.

Os seguidores do Cinema Novo destacam-se como fomentadores da confluência entre a militância e a arte engajada. Nos filmes, a tematização relacionada aos momentos do regime costuma misturar-se a tematização do ato de criação da obra. Desse modo, o ano de 1964 e o de 1968, respectivamente, o ano de instauração do regime ditatorial e o ano do AI-5, considerado o golpe dentro do golpe, são vistos como esforço de continuidade entre as partes de um todo. Jean-Claude Bernadet (1994, p. 102) nota esse traço em *Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, que realizado em 1974, termina sendo uma retomada de *Vidas secas*, peça cinematográfica – baseada no livro homônimo de Graciliano Ramos – cuja produção é de antes da instauração do regime civil-militar de 1964. Outro exemplo é *A queda*, de Ruy Guerra, em que há diversos enxertos de cenas que pertenciam a outro filme, *Os fuzis*, servindo a um duplo propósito narrativo: como *flash-back* no desenvolvimento das personagens e como autocitação alusiva ao cineasta e ao Cinema Novo. O trabalho de reconstrução da História também está presente em um filme de 1984, *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. Elementos que são alvo da crítica de matiz de esquerda, como a sideração dos indivíduos, em particular da classe média, também não escapam à tematização cinematográfica, como é o caso do documentário realizado por Arnaldo Jabor intitulado *A opinião pública* (1966).

Na literatura destacam-se vários romances que se constituem a partir dessa síntese entre a proeminência do trabalho do intelectual e a repercussão da matéria histórica sobre seus projetos de criação. *Bufo & Spallanzani* e *O caso Morel*, de Rubem Fonseca, são exemplos de que, na literatura, se torna recorrente a referência temática ao livro como mercadoria e a matéria de escritura, em que também se revela um escritor preocupado em conciliar a inspiração ao gosto do público. Therezinha Barbieri (2003, p.31-32) vê nessa atitude inquietante os efeitos de um tempo de profunda mercadologização, da qual não escapa o produto artístico. As inquietações do escritor explicitamente projetadas para o

conteúdo de sua produção seriam uma forma de dialetizar os novos lugares sociais, que é obrigado a assumir assim como de sua produção.

O que em Fonseca pode ser apreciado como uma resposta aos aparatos do capitalismo contemporâneo em relação à ordem do livro e da leitura, pode também ser visto como uma constante literária, a superexposição do laboratório intelectual, que lateja, pelo menos, desde a década de 60 e que está concentrado na transformação da figura do escritor em personagem do livro que escreve. Outras experiências literárias vem mostrar essa condição como tendência. Passando pela angústia de Paulo Simões, de *Pessach, a Travessia*, à indolência que se abate sobre os escritores de *Os Novos*, de Luís Vilela, essa personagem de face tripartida – sujeito, militante e artista – procuraria cada vez mais transcender a si mesmo na tarefa, não de escrever a experiência, mas de narcisicamente contemplar-se no exercício de escrever sua experiência. Seria assim, também, em *Galvez, Imperador do Acre*, em *Bar Don Juan*, em *Quatro-Olhos*, em *A Festa* e em *A Terceira Margem*. Nessas narrativas, o artista, posto no plano da *diegese*, na qualidade de personagem, chega ao ápice do desnudamento em relação às contradições que expressa, e, com isso, possibilita que se levantem especulações acerca da constituição dos parâmetros que o levam à resistência, na produção dos anos 60, assim como, a re-elaboração desses parâmetros nas décadas de 70 e 80.

Convergem para essa prática elementos da experiência material, que estimulam uma visão contundente acerca das condições em que se vêem mergulhados tanto o intelectual, quanto seu objeto de diagnóstico: a sociedade brutalmente afetada pelo estado de exceção. No caso de muitos dos escritores que produziram no período relacionado a permanência da ditadura civil-militar de 1964, essa intermitência entre a representação de si e da coletividade, evoca, tanto a representação do ato subjetivo do escritor – na qualidade de artífice da palavra – quanto a problematização dos hábitos e atitudes políticas da sociedade. Alguns dos aspectos materiais relacionados a essa atitude, podem ser deslindados a partir da cronologia histórica e, dentro desse contexto, da situação profissional e ética do escritor.

Nesse aspecto, no plano material, as indicações são de que a inquietação diante das novas configurações do mercado incomoda até mais do que a autocensura provocada pela patrulhagem ideológica. Fora isso, há uma perturbação de ordem ética. É que na década de 60, as narrativas respaldam o heroísmo na busca pelo *povo*, um aspecto que será mais bem explicitado em outro momento. Por ora, pode-se ficar com a definição mínima do que *povo* representa, romanticamente, a essência da utopia revolucionária das

esquerdas nos anos 50 e 60: um homem em estado bruto, puro, limpo das contaminações da modernidade urbana capitalista, cuja materialidade é buscada nas raízes rurais e/ou étnicas do país: entre os índios, os negros, os camponeses, os retirantes, os ribeirinhos. Como é possível observar adiante, esses segmentos não são alvos apenas das narrativas literárias.

Ocorre que no tecido das transformações históricas e políticas observadas no final dos anos 60 e que abrangem praticamente toda a década de 70 – o Milagre, a escalada da repressão, as intervenções do estado na indústria cultural, a desarticulação dos movimentos de esquerda – essa visão de povo é dissolvida, junto com muitas outras idealizações. Uma vez rasurado o objeto que valida o heroísmo o que resta é a reflexão sobre o deslocamento do artista em busca de se adaptar a uma nova lógica de atuação. E esse deslocamento não se restringe à imagem do escritor, pois abrange o espaço em que ele se encontra: se o “interior” do Brasil não está mais acessível, como em *Pessach, a Travessia*, logo é o povo da cidade que entra em cena.

Esse povo siderado, um tanto mais real do que aquele outro idealizado, parece frustrar ainda mais as expectativas reformistas. Nas narrativas, ele flui a partir do avesso do bruto: o grotesco substitui a pureza. E o escritor como personagem está ainda mais explícito e ainda mais embaraçado. Não é para menos: o que era averbação nos romances da década de 60 torna-se outro gesto adicionado à perspectiva do testemunho, a confissão, em pelos menos dois romances das décadas de 70 e 80: *A Festa* e *A Terceira Margem*. Não obstante, a inversão da visão do povo corrompe a idealização anteriormente construída e é válida na medida em que revela certa natureza constitutiva da sociedade. Por outro lado, tem um efeito colateral na ordem do tratamento temático acerca da ética do escritor: afinal, o povo distraído, siderado, pode funcionar como inimigo útil, capaz, por um lado, de dar a medida exata de como a acomodação é, sem dúvida, um tema precioso no pensamento intelectual da esquerda pós-64. Por outro lado, interessa ver como essa acomodação pode também servir como álibi para a sobrevivência social dessa mesma intelectualidade, no fundo, baseada em certas prerrogativas de classe.

Como se vê, estabelece-se aí um dilema, cujo deslindamento é um das preocupações desta tese. A seguir, procuro expor como essas constituintes se apresentam no romance pós-ditatorial brasileiro.

2. O ROMANCE PÓS-DITATORIAL BRASILEIRO

Da Resistência

Cantarei versos de pedras.

Não quero palavras débeis
para falar do combate.
Só peço palavras duras,
uma linguagem que queime.

Pretendo a verdade pura:
a faca que dilacere,
o tiro que nos perfure,
o raio que nos arrase.

Prefiro o punhal ou foice
às palavras arredias.
Não darei a outra face.

In: LEMOS, Lara. **Inventário do Medo**. São Paulo: Massao Ohno, 1997.

2.1. Categorias e problemas

Pela dimensão dos conteúdos com que operam os romances aqui analisados estes podem ser compreendidos como *narrativas pós-ditatoriais*. Esse termo, cunhado por Idelber Avelar (2003), é referente às narrativas cujo momento de produção pode ser concomitante ou mesmo posterior a uma ditadura. De todo modo, a força expressiva desses textos deriva de um argumento pautado na arqueologia de forças opressivas.

No caso das *narrativas pós-ditatoriais* de países do Cone Sul, em que houve ditaduras, Avelar (2003, p.25) diz que também se associa a essas narrativas a diagnose acerca dos impasses vividos pelo intelectual quanto à construção de uma resposta ao despotismo. Porém, essa resposta sempre espelha a derrota e por esse motivo a presença do luto é imperativo nessa ficção. Trata-se de uma ficção que tende a incorporar, especialmente, a experiência reflexiva e enlutada da derrota. Esse é um aspecto, aliás, particularmente determinante na apropriação que faço do termo “pós-ditatorial”, uma vez que observo a presença, em atitude reflexiva, do intelectual como personagem nessas narrativas, como uma característica relevante. Além de marcar boa parte das formas ficcionais produzidas no período, também pode ser encontrada nas várias etapas pelas quais passou a produção literária que se seguiu ao golpe.

Penso também esses romances como narrativas de resistência, pois nelas é perceptível a concentração em questões vinculadas a eventos e condições inerentes à presença do regime militar, estabelecido no país a partir de 1964, o que as inclina a tomar a resistência como categoria temática forte. E aqui se deve pensar a resistência como princípio de oposição, quer seja como atitude, que em essência é contra-hegemônica em relação ao processo capitalista-globalizador, como vê Stuart Hall (1997, p. 72-73), quer seja como um ato de oposição, originariamente ético e não estético, como quer Alfredo Bosi (2002, p.118). Em Hall a resistência entra como processo na luta cultural, junto com outras categorias conceituais como incorporação, distorção, negociação, recuperação, etc. Mas é a definição de Bosi que se apresenta mais ampla, diante dos elementos que pretendo examinar.

Para Bosi a *resistência* é determinada por uma força de vontade que resiste a uma força alheia. Por sua vez, a *intuição*, que é o fundamento da arte, “não é uma atividade que nasça da força de vontade” (BOSI, 2002, p. 118). A força de vontade, nesse caso, é secundária. Essa diferença crucial, entretanto, não impede que as duas possibilidades se encontrem. Baseando-se em Benedito Croce, Alfredo Bosi observa que nas potências

cognitivas – às quais a arte se vincula – predominam a *intuição* e a *razão*, ambas determinadas pelo critério de realidade: indiferente para a primeira categoria e peculiar para a segunda. Já nas potências da vida prática – que regem aspectos como a resistência – prevalece o *desejo* e a *vontade*, distintas entre si, por um critério de coerência ética, peculiar para a primeira categoria e praticamente ausente na segunda.

Como já dito, essas duas categorias, *intuição* e *resistência*, aparentemente inconciliáveis em um modelo abstrato, podem, no entanto ser colocados lado a lado no contexto da criação artística. Dessa experiência surgem noções como *poesia de resistência* e *narrativa de resistência*. No caso da narrativa, na opinião de Bosi, a resistência ganha contornos no âmbito da seleção dos temas e no processo inerente à escrita. Assim, a narrativa de resistência transpõe para o campo estético um sentido ético que se realiza, especialmente, pelas possibilidades de exploração de valores diametralmente opostos.

Contudo, para que esse encontro se configure produtivo, a estética precisa fazer jus ao imperativo ético. Necessita, portanto movimentar mecanismos diversos de expressão, capazes de suplementar dialeticamente e dar visibilidade aos jogos de oposição. Esse é o fundamento que torna distinta a literatura de resistência da literatura de propaganda. A essa última resta uma escolha única, qual seja, “apresentar a mercadoria ou a política oficial sob as espécies da alegoria do bem” (BOSI, 2002, p. 122).

Historicamente, a literatura de resistência surge concomitante ao neo-realismo italiano, nas décadas de 30 e 40 do século XX, por ocasião do engajamento maciço de intelectuais no combate ao fascismo, ao nazismo e outras formas totalitárias de atuação política. Estudos de Lukács, Goldmann, Gramsci, Sartre e Benjamin são as bases teóricas da literatura de resistência. Contribui para isso o ideal de *intelectual orgânico*, oriundo do pensamento de Gramsci, e, a associação entre o existencialismo e o marxismo, no pós-guerra. Bosi (2002, p. 130; grifos meus) vale-se dos mecanismos de tensão internos à narrativa, cuja matriz conceitual está obviamente em Lukács e Goldman, para avaliar que na literatura de resistência a tensão eu/mundo “se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, *mas o seu avesso*; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio”.

Como a narrativa de resistência é, em parte, produto de uma conjuntura da vida prática sob condições específicas de controle, a mimese associada a ficcionalização de tais condições, tende a diferenciar-se do real naturalista para, justamente, dar expressão a esse avesso das coisas a que se refere Bosi. Em outras palavras, o realismo como

“espelho” da vida social é quebrado (BOSI, 2002, p. 133). E o trabalho com uma mimese que foge ao convencional, possibilita à narrativa de resistência o trânsito através de diferentes modalidades, como a sátira e a paródia, formas mais ostensivas de operar a resistência, segundo Bosi. No caso brasileiro, vejo que além dessas formas literárias, se fazem igualmente salientes o testemunho, a narrativa memorialista, o romance histórico, o romance político, a metaficção historiográfica. Essas formas do romance, em várias produções, estão profundamente marcadas por categorias literárias como o insólito, o grotesco e o maravilhoso.

A narrativa de resistência constitui-se de duas formas: a resistência como tema e a resistência imanente à escrita. *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, obra testemunhal considerada como um depoimento tenso acerca do estado de exceção na literatura brasileira, é considerada, por Bosi como paradigma da narrativa de resistência como tema. Nessa narrativa de resistência o jogo de oposições é clarificado, na medida em que há personagens que encarnam o sujeito resistente, ao concentrarem em si a força de oposição a outra força. Por sua vez a narrativa de resistência imanente à escrita, que tem *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, como paradigma, independe do tema ser de resistência. A resistência se faz presente na tensão implicada nas condições vividas pelos personagens, sem que estes necessariamente se assumam como sujeitos que desafiam alguma ordem vigente, claramente opondo-se a esta. Nela, são explorados, sobretudo, os parâmetros da vida inerte, as muitas acomodações ao *status quo* vigente, na medida em que apresenta a vida cotidiana de homens e mulheres, para mostrar como a inércia se apodera de suas existências, sem que se apercebam dos opróbrios que os assujeitam. Ao pensarmos essas produções como narrativas de resistência vale a pena aproximar o pensamento de Alfredo Bosi ao de Walter Benjamin.

Benjamin examina elementos da modernidade tomando como guia a elaboração de imagens relacionadas a formas degeneradas e decadentes, como a prostituta, o *flâneur*, o jogador, o trapeiro, o homem-*sandwich*, a mercadoria, a moda. Mas se por um lado, Benjamin viu nessas imagens a possibilidade para uma crítica da razão moderna, por outro, não fugiu a uma espécie de encantamento diante delas, na medida em que lhe ofereciam também a compreensão da decadência e da morte. E, foi nessa práxis que Benjamin identificou muito da capacidade manipulatória da modernidade, devido ao caráter capitalista a ela imposto e que dela emana. Desse modo, Benjamin passa a se preocupar com termos como “progresso”, “desenvolvimento” e “civilização”, porque

esses lhe pareciam apontar para uma ideia de História como processo evolutivo e, como tal, homogeneizador e determinista.

Essa ideia o assustava porque sendo o tempo pré-determinado em seus esquemas, não haveria como mudar-lhe a rota. Assim, a grande pedra de toque do seu programa filosófico em relação à resistência é buscar na teologia os mecanismos de constituição do absoluto. Desse modo, descobre que o absoluto, em contraste com o relativo, deixa mais visíveis os aspectos profundos da História. Daí advém a proposição de uma História “escrita a contrapelo”, tal como proposto em *Sobre o conceito da história* (BENJAMIN, 1994, p. 225), ou a de que a produção de arte deve se concentrar muito mais em abarcar as relações de produção em que está situada, do que construir uma atitude desafiadora relativamente a um modo de produção existente (BENJAMIN, 1994, p. 122). Em geral, vejo essa configuração sendo intuitivamente¹³ seguida nos romances pós-ditatoriais, mais especificamente, naqueles escritos a partir da década de 70. De todo modo, o que desejo colocar em destaque é o fato de que a resistência, por sua natureza, opera sobre ideais de inspiração utópica: independentemente da resistência ser temática ou imanente o que a narrativa de resistência propõe é sempre a possibilidade de desnudar uma condição em que o indivíduo é a presa de uma condição expropriativa, devidamente disfarçada de uma realidade naturalizada. É, portanto, exatamente nesse cerne que a literatura de resistência tende também, como propõe Benjamin, a escovar a História a contrapelo.

Como as narrativas literárias aqui citadas, especialmente as produzidas a partir dos anos 70, celebram um formato em que a coerência está submetida à fragmentação; em que a figura do narrador ousa, contundentemente, encarnar a voz de uma personagem que se projeta como o autor da obra, minha curiosidade aponta para os limites e oscilações dessa inspiração, considerando a suspeita de que o tratamento dado à imagem do intelectual, nessas narrativas, tende a oscilar entre a compreensão das novas circunstâncias e o aconchego anacrônico na ideia de intelectual iluminador. O resultado dessa aparente contradição é a presença de uma angústia profunda. É que nelas, o escritor como personagem, se coloca como herói numa estrada de mão dupla, na medida em que confronta a inabilidade (ou imobilidade) de se redefinir como intelectual, mas sempre buscando manter-se desacomodado em relação aos aspectos ou condições históricas em que estava mergulhado. E é nesse prognóstico, que procuro ver inspirações utópicas em

¹³ Se penso que se manifestam como intuição é porque reconheço a dificuldade de estabelecer com acuidade a existência de um diálogo intertextual concreto com a produção de Benjamin em cada uma das narrativas citadas.

conflito, observando o quanto elas redundam em uma economia narrativa sustentada por um esquema de oscilação de valores, que é próprio das distopias. A fortuna crítica tem acompanhado os movimentos dessa ficção, em geral, com um olhar não desjungido das condições culturais e políticas que se apresentam no país.

Em 1978¹⁴, Roberto Schwarz lança *O pai de família e outros estudos*. Nessa coletânea de ensaios (muitos produzidos na década de 60), Schwarz chama à razão indagações acerca do conformismo, dos valores burgueses, das relações entre experiência, literatura e estética, das aberrações ligadas à situação do país, não distante da conjuntura do mundo ocidental, assim como das inúmeras formas de *tradução* (estética, epistemológica, ontológica) desses elementos.

O ensaio *Anos 70: literatura* (1979) foi concebida por Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves como parte de uma coletânea intitulada “Anos 70”, que incluía outros temas igualmente importantes para a cultura brasileira desse período, tais como a música popular, o teatro, o cinema, a televisão, entre outros objetos, alvos de análise de diferentes pesquisadores. Os dois autores de *Anos 70: literatura* estavam em busca dos processos e agências por traz da interioridade contraditória da realidade cultural brasileira, extremamente implicada nas mudanças que o regime de 64 engendrou a partir das novas articulações feitas com o mercado mundial e, com elas, a abertura definitiva do mercado interno ao capitalismo.

Para fugir do risco da reflexão estéril, que apenas repete o discurso sobre a ditadura e sobre aspectos que se relacionam a tal assunto, os ensaios de Hollanda e Gonçalves procuram analisar as contradições internas inerentes à relação entre escrita literária e ditadura, dando espaço também a escritores e críticos que estavam diretamente envolvidos com a questão. Assim, entre uma e outra análise, são encontrados entrevistas e depoimentos de pessoas como Antonio Callado, Wally Salomão, Luís Costa Lima, Silviano Santiago, João Antonio e outros.

A dissertação de mestrado, depois convertida em livro, *Constantes ficcionais em romances dos anos 70* (1981), de Janete Gaspar Machado, é um dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o assunto. Nele, a autora pretende estabelecer as constantes temáticas mais representativas a partir de um conjunto de obras, para assim, verificar a utilização original, “através da revitalização de formas e temas conhecidos” (MACHADO, 1981, p.16).

¹⁴ As citações do presente trabalho pertencem à edição de 1992.

Em 1985, com *Vanguarda, história e ideologia da literatura*, Fábio Lucas concorre para a interpretação de produções do período, examinando as formas como aspectos inerentes à ideologia da dependência se espraiam sobre diversos segmentos ou estágios da produção artística. Sua contribuição para o estudo da ficção pós-ditatorial faz-se, especialmente, na última parte desse seu trabalho, intitulada “*Literatura e política: a experiência brasileira*”, na qual analisa como o fator político se infiltra no tecido narrativo, ditando as conformações argumentativas e formais.

Em *Tal Brasil, qual romance* (1984) também uma dissertação de mestrado convertida em livro, Flora Sussekind parte da metáfora da relação de continuidade entre pai e filho para estabelecer as diretrizes de seu trabalho: as semelhanças entre uma literatura e a tradição nacional a que pertence, do que decorre o título de sua tese. Ela evoca o fundamento de que a literatura brasileira tradicional se baseia no nacionalismo e no caráter documental. Desse modo, obras que fogem a essa ordenação são geralmente classificadas, na história da crítica, como sendo “obra menor”, “texto circunstancial” ou “desvio”, eufemismos que dão nome ao deslocamento operado em relação à regra. Sussekind (1984, p. 35) observa que as obras que assim se comportam costumam ter na ironia e na paródia, um núcleo de constituição relevante, por que ambas carregam o poder de rasurar esquemas pré-determinados. A partir de tais associações Sussekind busca investigar os aspectos que fazem da literatura brasileira uma literatura documental, objetiva e naturalista, concluindo, dentre outras coisas, que esses aspectos se fazem presentes em função da demanda por uma origem.

Em 1985 Sussekind voltaria mais uma vez a investigar as relações da literatura brasileira com o realismo em *Literatura e vida literária*, ensaio especialmente escrito para a série “Brasil, os anos do autoritarismo” da Editora Jorge Zahar. Nesse trabalho, um dos principais questionamentos de Sussekind diz respeito à constância, na literatura brasileira, do uso de parábolas, biografias e naturalismos em detrimento do uso da elipse e do chiste. Ela analisa também as ligações entre a permanência do regime e o desenvolvimento de certas mídias, como a televisão, as reações da classe média ao regime, as políticas de supressão e cooptação por parte do Estado e, enfim, como todos esses aspectos envolveram a literatura na permanente busca por uma representação naturalista ou alegórica, de caráter confessional, da qual poucas narrativas escapariam. Os rumos que tomariam os usos (e desusos) do realismo no romance pós-ditatorial brasileira se tornaria uma das principais linhas de força na fortuna crítica desse corpus, especialmente após a pesquisa de Sussekind.

Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente (1999) é um famoso debate que uma vez transcrito mereceu diversas publicações¹⁵. Dele participaram João Luiz Lafetá, Davi Arrigucci Jr., Carlos Vogt, Flávio Aguiar e Lúcia Teixeira Wisnik. Nele são examinados vários aspectos do romance das décadas de 60 e 70 cujo argumento esteve voltado às reflexões sobre o mal-estar provocado pela situação política e econômica. Entre os vários temas sob exame constam o retorno da literatura mimética, a visão centrada na classe média, os percursos da crítica, a qualidade das narrativas.

Tânia Pellegrini, em *Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70* (1996), a partir de uma abordagem profunda acerca de alguns aspectos contundentes, observados na virada das décadas de 60 e 70, como o AI-5, a censura e a contra-resistência, esquadrinha os rumos do romance e da profissão de escritor e assim contribui para o melhor entendimento da produção e circulação de obras literárias na década de 70. Década esta cuja identidade é marcada pelo AI-5 de 1968 e pela era da abertura política em 1979, configurando-se como “zona sombria” aos seus primeiros intérpretes. Tendo em vista aspectos próprios da cultura, a crítica suspeita que os focos de resistência e de ruptura emergem como aspectos conflitantes em face do aspecto manipulador do Estado militarizado (PELLEGRINI, 1996, p. 9-10). Para dar conta das hipóteses que daí emergem, Pellegrini busca dados em materiais difusos: debates, concursos, publicações profusas, documentos da censura. E ainda analisa três obras produzidas durante a década: *Incidente em Antares*, *Zero* e *O que é isso companheiro*.

Em *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea* (1999), Pellegrini volta a dedicar-se mais uma vez às transformações culturais e mercadológicas inerentes à ditadura, e, nesse sentido, levanta questões acerca da expressão e circulação do livro no âmbito da materialidade.

Por sua vez *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro* (1996), de Regina Dalcastagnè, organiza-se como um mapa das infiltrações da história na narrativa ficcional. O espaço, no trabalho de Dalcastagnè, além de se registrar como elemento estrutural de importante balizamento, também funciona como metáfora crítica, pois a autora está em busca dos elementos que melhor identificam esses romances e faz isso a partir de uma taxonomia baseada nos cenários que fluem em narrativas como *A Festa*, *As meninas*, *A voz submersa*, *Reflexos do baile*, *Sombras de reis barbudos*, *Os tambores silenciosos*, *Tropical sol da liberdade* e *Zero*. Dessa maneira, ela consegue verificar a

¹⁵ Trabalho aqui com o texto publicado em *Outros achados e perdidos*, de Davi Arrigucci Jr..

solidariedade dialógica entre a História e a ficção, ressaltando a influência de Lukács (a homologia entre a realidade e a forma literária e uma certa visão instrumental que estaria presente no papel do artista) e a de Sartre (a generosidade no ato de produção e de leitura do texto literário), assim como a relação – autoritária – entre os intelectuais e o “povo” na década de 60 e, ainda, a perda de espaço do romance para mídias, como o jornal e a televisão. A partir da dinâmica desses elementos, de seus recuos e desdobramentos, Dalcastagnè movimenta a análise que realiza.

Em *Protesto e o novo romance brasileiro* (2000)¹⁶, ensaio do brasilianista americano Malcom Silverman, vários romances pós-ditatoriais são analisados. Trata-se de um estudo panorâmico que movimenta um grande número de narrativas, tendo em vista a identificação de algumas características comuns entre gêneros romanescos díspares. Apesar de alguns visíveis preconceitos e da dificuldade em analisar com profundidade algumas narrativas, o pesquisador consegue distribuí-las segundo um método de abordagem que privilegia a relação entre forma e categoria.

Em *Itinerário político do romance pós-64: A Festa* (1998), Renato Franco também movimenta suas diretrizes de análise a partir de um espectro considerável de narrativas pós-ditatoriais, dando ênfase ao exame mais apurado de *A Festa*. Entre os principais objetivos de Renato Franco está o de mostrar que há uma espécie de mudança de ciclo que permeia as narrativas produzidas entre os anos 60 e 70. Em vista disso, ele nota a retração da presença de elementos modernistas na literatura até próximo do ano de 1968 e constata que a ficção produzida no final dos anos 60 é uma ficção inquieta, que coloca sob desconfiança a possibilidade da modernização não ser tão positiva para o país quanto pregavam os defensores do regime. Por outro lado, há algo ainda mais renitente nesses romances: “a Revolução, embora continuasse ainda a ser percebida por vários setores sociais como uma exigência do momento, tornava-se contraditoriamente, mais distante - para muitos uma possibilidade remota” (FRANCO, 1998, p. 44), e esse é um aspecto que implicaria em uma expressão ora fatalista, ora ainda mais voltada à resistência. Ao observar tais diferenças no âmbito do argumento, Franco procura elaborar uma tipologia de romances.

Outros trabalhos avulsos merecem destaque, é o caso do longo ensaio de Antonio Cândido, *A nova narrativa*, escrito em 1979 e publicado em *A educação pela noite e outros ensaios* (2000). Nesse texto, Cândido dedica-se às narrativas brasileiras que ao

¹⁶ A primeira edição é de 1998.

longo do século XX contribuíram com algum tipo de renovação e, nesse percurso, ele pondera sobre várias obras das décadas sob o peso histórico da ditadura de 64, destacando-lhes a indefinição das formas e a fluidez do realismo, seja pelo insólito dos temas violentos que expressam seja por que estilhaçam as convenções literárias.

Outro texto memorável é o artigo de Lígia Chiappini, intitulado *Ficção, cidade e violência no Brasil-pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção* (1998). Sua proposta é introduzir os vários desdobramentos do tema da violência e a repercussão formal das abordagens que implica.

A mesma temática, desta feita relacionada à revolução, seria abordada por Renato Franco, em *Imagens da revolução no romance pós-64* (1999). Outro importante artigo de Franco é *Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70* (2003). No primeiro, o crítico analisa, em romances como *Quarup* e *Pessach, a travessia*, os signos de processos revolucionários em diferentes âmbitos: amor, sexo, ideias e valores políticos. No segundo, apresenta um esquema abrangendo as diferentes abordagens que observa em romances pós-ditatoriais, salientando diferenças e transformações.

Também não pode ser esquecido o artigo de Flávio Aguiar *Os mensageiros de Jó: notas sobre a produção literária recente no Brasil*, publicado na coletânea de artigos do autor *A palavra no purgatório* (1997). Panorâmico, mas nem por isso menos denso, o artigo em questão oferece importantes apreciações sobre as diferentes formas de marginalidade, as elaborações do romance, a fragmentação do narrador, as amarras do escritor ao mercado e/ou ao Estado (o que faz dele o “mensageiro de Jó”), o risco da ficção que ao renovar suas formas para atrair leitores cai na armadilha de servir como lenitivo para as crises de consciência de cunho classista. Do conjunto desses aspectos decorre, talvez, a mais importante de todas essas características, a necessidade de suspeitar “permanentemente das (próprias) palavras” (1997, p. 185).

Por último, gostaria de fazer referência ao artigo *O romance político brasileiro contemporâneo* (2003), publicado pelo crítico português Fernando Cristóvão. Partindo da ideia de que o real (seja qual for o tratamento estético recebido), assim como o social e o político são referências incontornáveis, Cristóvão apresenta um amplo balanço acerca da narrativa brasileira desde a década de 60. Desse modo, o crítico mapeia as várias formas de narrativa, verificando de que maneira elas apreendem a realidade. A incursão nessa fortuna crítica revela que os trabalhos considerados referenciais procuraram avaliar – certamente, por força do caráter plural do objeto em questão – aspectos que funcionam

como constantes temáticas e formais, com isso se realizando a partir de uma visão panorâmica, abrangendo, via de regra, um número considerável de narrativas.

Cumprir destacar ainda que muitos dos temas contemplados por essa fortuna crítica foram investigados, isoladamente, pelos mesmos críticos ou por outros, abarcando um número considerável de teses, ensaios e artigos. Assim como, há, igualmente, grande número de estudos dedicados aos escritores do período, que por força do objeto, abordam aspectos inerentes a uma produção mais ampla.

2.2 Traços na recepção editorial e crítica

O jornalista e escritor Paulo Francis, citado por Hollanda e Gonçalves (1979, p. 7), no início dos anos 70, mostrava-se cético quanto ao desenvolvimento da literatura nos anos seguintes, mas seu prognóstico se revelou infundado. Não somente foi mantida a continuidade dos escritores que já eram atuantes, antes do golpe, como surgiram novos nomes, e em 1975 houve grande destaque para a produção do conto. O *boom* observado na literatura, nesse período, apesar dos prognósticos em contrário, se deve a assunção de alguns aspectos econômicos e históricos.

Primeiramente, é um período em que praticamente toda a formulação política, econômica – e mesmo a histórica – dos processos sociais amarra-se à permanência do regime, baseando-se em sua durabilidade e mutabilidade (SUSSEKIND, 1986, p. 12). Assim, o desenvolvimento da produção literária na década de 70, além de manter correspondência com uma censura menos coerciva em relação à literatura, sobrepõe-se ao desenvolvimento do mercado. Fato que por sua vez se tornou possível devido a mudanças em setores estratégicos que implicaram – entre várias providências – o redimensionamento das relações entre Estado e cultura.

Essa dinâmica abarcou segmentos variados do setor artístico, assim, a literatura sofreria o impacto dessa nova demanda tanto quanto o cinema que passa a demonstrar maior impulso em direção à maturidade industrial. Da mesma forma, as artes plásticas tornam-se, nesse momento, rentável negócio para produtores e *marchands*.

Todo esse processo se deve em grande parte à modernização de molde capitalista, exigente de certos aparatos que o regime não tardaria a fomentar, tais como a modernização da produção industrial, a transferência de capitais externos e a importação de novas técnicas e esquemas de organização. Esse último aspecto abarcaria a reestruturação de certas condições de produção e circulação de bens de consumo, na qual

se insere o mercado editorial. A nova cara moderna do país, nos passos do “milagre”, passa a expressar uma “atmosfera competente” (HOLLANDA e GONÇALVES, 1980, p.10) e abarca estrategicamente o desenvolvimento da tecnoburocracia - a partir da sofisticação de seus métodos e discursos - e da área de comunicações e da indústria cultural, tendo em vista o aprimoramento do mercado da classe média. No entanto, observam Hollanda e Gonçalves (1979, p. 11):

é a TV que nesse momento irá melhor expressar o clima do “milagre”. Trabalhando com a técnica mais recente, a Tv constrói a imagem de um país moderno, um Brasil Grande, de obras monumentais, signos de uma potência emergente. A atualização de padrões culturais internacionalizados dita novos hábitos de consumo e comportamento para a burguesia e classe média.

De fato, a década de 70 ficaria muito assinalada pela correlação entre o crescimento econômico e o desenvolvimento dos *mass-media*. A televisão, seja como objeto industrializado seja como rede de comunicações, se consolida como o elemento mais contundente do processo de crescimento e consolidação da indústria da comunicação.

Além da política de desenvolvimento voltada para o crescimento do mercado, a conquista de alguns segmentos do setor – através do subsídio previdenciário que sustentou determinadas atividades artísticas, na medida em que o público declinava – faziam parte das atitudes que visavam estabelecer certo controle do Estado sobre o processo cultural. Tal preocupação deve-se ao fato de que a esquerda se tornara hegemônica no campo da cultura, aspecto que não poderia ser resolvido tão somente por mecanismos mais ortodoxos, como a censura e as prisões.

Importa lembrar que à semelhança da política exercida pelo Estado Novo para esse setor, em determinado momento a política cultural do regime de 64 também se baseou na cooptação de intelectual através do emprego público, assim como do controle do que era produzido, por meio de mecanismos jurídicos que, dentre outras coisas, estabelecia normas para a exibição de filmes e regulamentava as profissões de artista e técnico (SUSSEKIND, 1985, p. 22). Mas havia outras estratégias díspares, como o veto ao crédito de editoras cuja gestão era considerada simpática às esquerdas, ou mecanismos ainda mais sutis, como a já citada cooptação através da dependência do mecenato

governamental, o que implicava o financiamento de concursos, prêmios e co-edições de obras literárias.

Desse modo, a interferência do Estado no processo cultural teve, em parte, motivação circunstancial. Porém, de modo geral, é de opinião da crítica especializada que as tensões provocadas por intervenções mais ou menos articuladas, tendo em vista objetivos diferenciados, projetou resultados enfáticos sobre os processos criativos relativamente à escolha de determinados esquemas formais e de uso da linguagem. Esse aparato externo teria predisposto as obras a expressarem um caráter dialético, interpretado como “tática” de defesa (HOLLANDA e GONÇALVES, 1979, p. 11).

Por dialético, nesse caso, entende-se a constituição de argumentos e formas dramaticamente fundamentadas na ambiguidade e na relação entre forças potencialmente inversas. Portanto, a partir dessa leitura, a virada mercadológica, cuja consequência visível para a literatura foi justamente o *boom* literário, teve não só desdobramentos em relação aos mecanismos de produção e circulação das obras, como teria também afetado, consideravelmente, os aspectos estéticos e gnosiológicos delas.

Nesse sentido, não se pode esquecer que, para além das tensões oriundas de tais interferências, havia também todo um panorama de estratégias de caráter estatal que visava uma imagem de prosperidade, mas que coabitava com a desalentadora situação política do país, devido às condições impostas pelo regime. Além disso, havia a impressão de desarticulação relacionada à prática e ao discurso das oposições, elemento que foi adquirindo maior clareza, na medida em que se tornaram cada vez mais visíveis os violentos mecanismos de coerção policial, especialmente durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici. Também é preciso lembrar que, estritamente no campo das relações com os setores da cultura, até o momento em que o general Médici assume o poder, há uma certa liberdade de atuação nas mídias, como é caso da televisão e também em relação à arte de protesto, desde que estas estivessem longe das camadas populares. Sobre essa condição, vale observar o que diz Flora Sussekind (1985, p. 14):

Tiro certeiro o da estratégia autoritária nos primeiros de governo militar. Certeiro e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em platéia consome o espetáculo em que se transformam o país e sua história. A utopia do “Brasil Grande” dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo. Sem os media e sem público, a produção

artística e ensaística de esquerda se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém a ouvia. A não ser outras idênticas cassetas.

Por todos esses aspectos, ao longo da virada da década de 60 para a de 70, formase uma faixa de resistência no interior da classe média que traria consequências explícitas, na medida em que o desenvolvimento da consciência acerca da falência da militância e, paralelamente, do desejo revisionista que a acompanhou, fez surgir expressões fragmentadas e minoritárias de radicalização da pequena-burguesia. Tais atitudes de rebeldia e radicalismo se traduziriam especialmente de duas formas: por um lado, na opção pela luta armada, e por outro, naquilo que ficou conhecido como desbunde.

Alguns elementos foram vitais para a construção do sentido de desbunde, entre os quais, destacam-se, o sentimento de opressão situacional, a ascensão do movimento *hippie* que propunha a chamada “ampliação da consciência”, através do uso de drogas ou da imersão em religiões ou cultos não-ocidentais, novas atitudes acerca dos relacionamentos afetivos-sexuais e a recusa a qualquer forma de engajamento forçado. Tais fundamentos infiltram-se na contracultura, recebendo vários nomes (PAIANO, 1996, p.51-52): *underground*, alternativa, experimental, desbunde. Há por traz de todas essas definições um sentido de *nonsense*, de deboche, e de despreendimento para com as normas, mas sem abdicar do caráter crítico, fatores que lhes imputaram um sentido utópico e, ao mesmo tempo, ambíguo. Veja-se mais uma vez, a avaliação de Hollanda e Gonçalves (1979, p. 11-12).

Essas alternativas, sem dúvida diversas, não deixam, contudo, de apresentar elementos comuns e bastante significativos de um momento de desagregação, de falta de perspectivas, e de uma ansiosa busca de saídas. O privilégio da ação e o sentimento colocados à frente das preocupações racionalizantes, a relativa descrença frente o discurso intelectual e teórico, a valorização do corpo como lugar político, são características gerais e comuns dessas experiências.

A essa altura, é preciso lembrar que assim como esse conjunto de condições apresentou feições diferenciadas ao longo da permanência do regime, do mesmo modo ocorreram mudanças na maneira como estavam sendo problematizados, no âmbito da produção artística, determinados aspectos da experiência próxima. No que se refere à

literatura, esses novos esquemas de problematização incidiram sobre o esboço formal das obras e, como se vê, não passaram despercebidos pela crítica.

Entre os artistas engajados na “resistência subterrânea” (PELLEGRINI, 1996, p.7) desenvolvida durante a década de 70, é visível a tendência em concentrar seu esforço de criação no diagnóstico daqueles anos entrópicos. Desse modo, vários dos elementos observados por Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves – muitos dos quais em oposição entre si, embora articulados – também foram projetados para a produção literária, mas de um modo bastante diferenciado daquele que se viu durante os anos 60, pelo menos até 1968.

A propósito, Fábio Lucas (1985, p. 95) opina que a hipertrofia dos problemas sociais e políticos, a partir da década de 60, deu nitidez às relações de poder que, direta e indiretamente, os sustentaram. Essa nitidez teve como efeito, uma percepção “mais rápida e menos matizada” dos fenômenos históricos e políticos implicados: “Por isto, os escritores não precisaram usar uma intuição demasiadamente aguda para captar o perfil das contradições mais vivas da sociedade”. O diagnóstico de Fábio Lucas expressa como, para os primeiros críticos, a percepção desse aspecto e de suas implicações estéticas concentrou-se na ideia de que o contato muito próximo com a experiência dos eventos empobreceu a ficção do período, pois teria minimizado o trabalho complexo com a linguagem, e concorrido para a assunção definitiva de um persistente naturalismo.

Ao traçar analogias entre narrativas produzidas sobre diferentes condições, como é o caso de *O cortiço*, *Cacau* e *Infância dos mortos*, Flora Sussekind explora a ideia de que o realismo entre elas não muda, a despeito de pertencerem a tempos distintos e distantes entre si. O sentido de realismo aí implicado é o realismo como documento – em detrimento de uma literatura mais voltada para a elipse e o chiste – que se traduz como literatura radiográfica, na contínua busca pelas mazelas mais profundas da nação (SUSSEKIND, 1984, p. 37):

Os três romances parecem apontar par um significado que se situa fora deles, num contexto extra-literário. Negam-se enquanto ficção, enquanto linguagem, para ressaltar o seu caráter de documento, de espelho ou fotografias do Brasil. Do leitor exige que os leia como se não se tratassem de ficção. Não é à-toa que uma norma do Direito Criminal serve de epígrafe a Aluizio Azevedo, e que *Infância dos mortos* se atribui veracidade fazendo uso de alusão a uma notícia de jornal cheia de estatística.

Porém, ao analisar *Quatro-olhos e Zero*, observa que essas narrativas pertencem ao grupo restrito daquelas que rompem com esse naturalismo *radiográfico* (Sussekind, 1984, p. 38) que se comporta como “diagnóstico médico” do país, em busca de um “dégor brasileiro, personagens típicos e uma identidade nacional”.

De sua parte, Tânia Pellegrini, que pertence a uma espécie de segunda geração dos críticos que se dedicaram às narrativas em questão, valeu-se da ideia de arte como reconhecimento e recriação da realidade e não mera representação do real, uma vez que integra a realidade como universo interno. Essa ideia, cujos fundamentos estão em estudos de Candido e Kosik, tem como principal elemento a premissa de que a arte afrouxa seu teor idealista e humanista, assim não somente o sujeito perde seu pedestal como a realidade deixa de ser vista como acessório.

Por outro lado, Pellegrini parte da noção de cultura, contida em Amoroso Lima e Terry Eagleton, como algo formado por movimentos subjetivos que contém em si a dinâmica dos movimentos objetivos que se materializam em gestos, decisões, atitudes, tendências etc., constatação que leva Pellegrini (1996, p.8-9) a suspeitar de que as intervenções da censura ou mesmo da auto-censura, além da homogeneização desejada pela indústria cultural, na produção de 70, teve implicações sobre a potência criadora.

Examinando particularmente os depoimentos de Augusto de Campos e de Carlos Estevam, ambos publicados na revista “Visão”, à época, Pellegrini (1996, p.11) mostra algumas tendências de interpretação do fenômeno. No primeiro caso observa que a colocação nega a compreensão da literatura a partir de sua diversidade material, onde estaria “o indício das contradições materiais (historicamente determinadas) que a produzem e que nela se encontram na forma e no conteúdo” e conclui, que nesse caso, “os textos literários não são apenas simples reflexo do momento histórico e de suas injunções, mas, em última instância, o resultado de seu condicionamento”.

Observa ainda que no Brasil a indústria cultural nos anos 70 é sustentada pela ideologia do poder autoritário instituído, influenciado pelo desenvolvimento tecnológico, comum aos países capitalistas, que coloca em primeiro plano “a coisa, o objeto, o bem, o produto e nunca o homem, que entra num processo crescente de reificação e alienação” (PELLEGRINI, 1996, p.13). O desenvolvimento da indústria cultura também provoca o rompimento de fronteiras entre cultura erudita e cultura de massa, desfazendo um processo hierarquizante em que a primeira incidia sobre a segunda. Porém, alerta que tanto uma quanto a outra são produtos da classe dominante “e que a interferência da última no campo da primeira se faz mais em termos de incrementar toda uma estratégia

de dominação já cristalizada, com meios mais sofisticados, a qual vai incidir diretamente (alterando, mudando, transformando) sobre a produção cultural”.

Pellegrini (1996, p.14), vê nisso uma limitação para o campo da literatura. Antes “tida como um modo de conhecimento e de transformação do real” a literatura termina por adotar estratégias que buscam deslocar ou manter em suspensão a ideia de um termo aos conflitos ideológicos presentes na realidade. Diante desses aspectos, a pesquisadora afirma que as contingências mais amplas, como o desenvolvimento do capitalismo, devem ser levadas em conta na análise da produção de romances na década de 70, mas tais contingências não esvaziaram as gavetas, ao contrário, estas se mantiveram cheias de interrogações, resultantes, entre outras coisas, da confluência entre rebeldia e desenvolvimento do mercado editorial.

Renato Franco é outro que dentre os críticos não negligencia o papel do crescimento da indústria cultural – que se realiza paralelo a um processo de modernização conservadora – chamando a atenção para o seu poder e alcance – através do apoio e fomento do poder estatal e de como esses aspectos, articulados, podem ser vistos como um das justificativas para o novo formato composicional que o romance passa a apresentar nos anos 70. E, com isso, Franco (1998, p. 45) reforça a ideia de que há realmente uma mudança de etapa na literatura que se projeta em função de tais câmbios histórico-políticos e culturais:

Podemos, portanto afirmar que é bastante plausível pensarmos que, por volta de 1968, encerrou-se de fato um largo ciclo cultural cuja existência teve origem nos anos 30 e deveu-se, em grande parte, à vigência dessas condições históricas que, todavia, tendiam agora a desaparecer.

De fato, Franco mostra que há uma ideia de etapa encerrada entre os anos 60 e 70, que comporta transformações na literatura de um decênio para o outro, e, nesse sentido, observa que o projeto modernizador, continuado pelo regime, coincide com o aparecimento da pós-modernidade no Brasil. Aposta que foram o sentimento de incerteza e as angústias, frente a essas novas condições, os elementos que levaram os produtores culturais à luta política. Ou seja, o impulso de rebeldia que marcou muito da escritura do período teria sido produto muito mais do impulso de resguardar o território profissional e político do que, propriamente, de uma ética da escrita.

Ao examinar *Cabeça de papel*, de Paulo Francis, em texto já citado, Davi Arrigucci verifica a presença das seguintes características: de um lado, a atitude narrativa que expõe a combinatória entre romance e confissão, a partir da identificação de duas das principais características da narrativa confessional: o discurso intelectual e a digressão analítica. Por outro, são romances que se comportam como anti-romances, na medida em que buscariam romper com as regras do gênero.

Por sua vez, Fábio Lucas (1985, p.101) revela especial atenção para um item pouco analisado pela crítica, qual seja, a presença do riso, da ironia, e seus companheiros de jornada: a sátira e a paródia. A julgar pelo que diz a presença desses recursos, em algumas narrativas, se constitui em recurso capaz de contornar o aspecto maniqueísta. Ainda acerca dessa característica, Regina Dalcastagnè (1996, p. 46) parece concordar com o que diz Lucas, uma vez que observa um veio irônico com força suficiente para romper a suposta imparcialidade do discurso jornalístico.

Outro aspecto bastante contemplado pela crítica é a presença, independente ou em combinação, das técnicas de jornalismo e cinema. O auge desses usos deu-se na década de 70, especialmente com a assunção dos romances-reportagem. Nesse caso, as projeções da linguagem e das técnicas do jornalismo foram tão peculiares e tão apropriadas ao hibridismo da produção literária da década de 70, que sua realização ficcional se dissemina de duas maneiras: como subgênero do romance e como forma estilizada dos esquemas discursivos da linguagem do jornalismo.

Na primeira ocorrência, tem-se uma narrativa que, à maneira de reportagem, apresenta como núcleo temático fatos reais, porém revestida de técnicas narrativas tipicamente ficcionais. Na literatura brasileira remonta a *O caso Lou* (1975), de Carlos Heitor Cony, narrativa, que adotando esse modelo, muito se aproxima daquela que é reconhecida como o paradigma do gênero na literatura universal: *In cold blood* (*A sangue frio*), de Truman Capote. A segunda ocorrência surgiria da degeneração desse formato, em que a técnica do subgênero seria reaproveitada para fins alegóricos. Pelo menos essa é a interpretação que faz Rildo Cosson, pelo que diz Davi Arrigucci quando se refere a um tipo de romance alegórico, baseado na reportagem. Segundo Cosson, tal leitura justificaria porque narrativas tão distintas, como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro, *Cabeça de papel*, de Paulo Francis e *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado, são consideradas como “romances jornalísticos”.

As narrativas do primeiro tipo organizam-se a partir de um determinado modo de narração, muito próximo à maneira como a literatura de não-ficção americana se

constituiu. O modelo penetra o mercado literário brasileiro a partir de estratégias comerciais de algumas editoras. Em 1966, a editora Nova Fronteira, publica a tradução de *In cold blood*, no mesmo ano em que esse romance é lançado nos E.U.A, cercado de polêmica criada por seu autor e acompanhado de grande repercussão comercial. O romance de Capote foi o primeiro título dessa coleção, intitulada *Testemunhos*. Em meados da década de 70, outra incursão seria feita: a editora Civilização Brasileira também lança uma coleção tendo como referência fatos reais narrados nos moldes de uma ficção. Seu primeiro título foi o já citado romance-reportagem escrito por Cony.

No caso do formato re-elaborado o romance-reportagem teria se distanciado desse referente imediato, em decorrência da contínua incursão de vários repórteres no campo da literatura, e, conseqüentemente, da infiltração dos estilemas do jornalismo na ficção, muitas vezes em chave paródica. Nesse sentido, Regina Dalcastagné (1996, p. 46), comenta, lucidamente, que em relação ao discurso jornalístico romances como *Reflexos do baile, A Festa e Zero* não apenas o imitam, mas também o desmontam, colocando “em confronto as informações veiculadas pelo jornal com a representação do real elaborada pelo romance, eles evidenciam os contrastes, iluminam as semelhanças e desvendam ainda um terceiro plano de compreensão – o histórico”

Tal disseminação, para críticos como Arrigucci, Hollanda e Gonçalves, articulou-se como tendência específica da narrativa literária da década de 70. Para outros, como é o caso de Flora Sussekind (1984), trata-se de um formato que atualiza tão somente a predominância do naturalismo. E ainda há os que apostaram na hipótese de um realismo que busca mimetizar os fundamentos e processos da inserção da indústria cultural no país, vendo a sintonia entre a forma do romance e a estética do jornal, como uma referência à modernização desse tipo de mídia (FRANCO, 1998) ou como mais um sintoma de que a literatura entrara, definitivamente, no circuito da mercadoria (PELLEGRINI, 1996).

Rildo Cosson (2001, p. 12-13), em cuja pesquisa buscou-se boa parte das observações acerca do romance-reportagem, argumenta que em geral a crítica enfrentou a insurgência dessas especificidades com pouca preocupação em investigar sua presença de forma mais precisa. Alguns afirmam que o referencial dessa produção se encontra na importação do modelo americano, sem apresentar argumentos que sustentem tal alegação (SUSSEKIND, 1984, p. 58-59) abordando a questão como se fosse um truísmo. E há os que justificam tal aspecto, atrelando-o à urgência da necessidade de contar a realidade (HOLLANDA e GONÇALVES, 1979, p.55-58), ou ainda, de que se trata de “mimetismo do colonizado” (Coutinho apud Hollanda e Gonçalves, 1979, p 66).

No limite de sua proposta, Cosson (2001, p.22) não renega o parentesco com o modelo americano, mas observa que possivelmente essa referência, na literatura brasileira, obteve projeção por estar relacionada a certas experiências literária anteriores, tais como *Os sertões*, de Euclides da Cunha e *Casa de pensão*, de Aluísio de Azevedo, narrativa que segundo Maria Célia Barbosa Silva (apud COSSON, 2001, p. 22-23), teria sido o embrião de romances-reportagens no século XIX. Outra experiência lembrada por Cosson – essa, sem dúvida, importantíssima – diz respeito às narrativas da revista *Realidade*, que circulou a partir de meados da década de 60.

As reportagens publicadas nessa revista tomavam a forma do conto: ora apreendiam a forma de reportagem-sonho, ora de reportagem à maneira das narrativas góticas, entre várias outras possibilidades, que extrapolavam os limites da reportagem, da entrevista, do perfil, como observa o escritor João Antônio (apud HOLLANDA e GONÇALVES, 1979, p. 60). Em todo caso, havia a apropriação constante e deliberada de uma série de recursos da literatura (COSSON, 2001, p. 23). Propensos a mesclas entre literatura e jornalismo, tais exemplos teriam preparado uma atmosfera de textualidades híbridas que já sendo familiares e mesclando-se à busca contingencial por instrumentos políticos mais eficazes, se tornariam o principal ingrediente a ser usado por escritores brasileiros na década de 70.

A mesma justificativa pode ser aplicada em relação às apropriações da linguagem publicitária, cujo exemplo mais acabado de estilização de códigos está presente em *Zero*, narrativa que faz uso desse recurso para problematizar a trajetória humana em um mundo marcado pela miséria material e subjetiva.

Quanto às influências do cinema, a prática de alguns artistas, de flunar entre um segmento artístico e outro, talvez auxilie no entendimento do modo como, processos estéticos oriundos do cinema foram, igualmente, reciclados pela literatura do período. O trânsito por outra modalidade, diversa daquela que os fez reconhecidos, quase sempre, se realizava a partir de uma atuação paralela no cinema. Vale lembrar que naquele momento esse setor artístico estava muito influenciado pelo neo-realismo italiano tanto por suas concepções estéticas, quanto por sua forma de pensar o processo de produção.

A ideia de que era possível fazer cinema sem precisar recorrer a todo um anteparo de feição hollywoodiana, respondia à situação financeira em que se encontrava o parque cinematográfico nacional, e, por outro lado, casava-se perfeitamente com a perspectiva política contrária à modernização capitalista, ideia com a qual simpatizavam muitos dos cineastas engajados: nem grandes estúdios, nem estrelas glamourosas, por conseguinte,

também não se fazia necessária a captação de vultuosos recursos financeiros, de escasso granjeamento. Como recorda Nelson Pereira dos Santos (apud DINES et al., 2000, p. 116), o povo é a grande personagem desse tipo de cinema e sua maior estratégia, é, segundo a já lendária afirmação de Glauber Rocha, “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”.

Foi, portanto, nessa conjuntura, favorável à militância tanto quanto ao diálogo interestético, que várias realizações cinematográficas resultariam da intervenção de artistas provenientes de outras searas. Entre os quais a do cartunista Henfil, assim como, a do cantor e compositor Caetano Veloso, que chegou a dirigir o longa-metragem *Cinema falado*, em 1986. Entre os escritores, destaca-se Márcio Souza que além de atuar como crítico de cinema em Manaus, também dirigiu o curta-metragem *Bárbaro e nosso* e o longa-metragem *A selva*, respectivamente, em 1970 e 1972. Além dele, o também escritor João Silvério Trevisan trabalhou nos bastidores de alguns filmes e dirigiu várias curtas, além do longa *Orgia ou o homem que deu cria*, em 1980. O autor de *Em câmera lenta*, o paraense Renato Tapajós, é igualmente um exemplo.

Certamente, a fruição de ideias e percepções resultantes dessa perambulação, contribuiu para que certas estratégias de composição, ou mesmo, muitas das efusivas experiências intertextuais observadas, principalmente, em narrativas produzidas entre os anos de 70 e 80, estivessem centradas na captura estilística de técnicas oriundas do cinema, especialmente aquelas em que é visível o uso paródico de certas formas cinematográficas, como é o caso do documentário, ou mesmo, das características que são próprias do processo de roteirização.

Ilustrativo é o que se passa com *Operação silêncio*. Essa narrativa vale-se da estilização de certos elementos oriundos do cinema, como as rubricas que dispõem os deslocamentos espaciais entre uma cena e outra, próprias de uma etapa presente em algumas formas de roteiro, chamada de decupagem técnica (*shooting script*). Nesse caso, o recurso à paródia é evidente. A narrativa se comporta como se fosse parte de um roteiro em que a sequência dialogada está enriquecida por indicações para a rodagem e a encenação. O sinal “[/]Operação silêncio, da mesma forma que *Em câmera lenta*, o cinema funcionando como metáfora central, estando presente não só no nível da construção da frase, como nas sequências que forjam a narração. Cito a seguir o trecho de *Operação silêncio*, destacado por Johnson:

A Embaixatriz tinha acordado cedo naquele dia, o apartamento estava sombrio, as janelas fechadas, as cortinas protegendo de luz a grande sala de estar. Ela, ainda de *robe de chambre*, está caminhando entre os móveis, sonolenta. Vai até a parede da sala e coloca um quadro na posição certa. Observa com um misto de ternura e sono o quadro: é uma fotografia do seu casamento. [/] Conti via que era uma doença que exatamente se coadunava com a manhã, se isso quisesse dizer alguma coisa! Mas o medo, companheiro dos sobreviventes, é que fazia Conti se sentir assim, enquanto a cidade se excitava, [/] enquanto a Embaixatriz ouvia o silêncio de sua casa entrecortado pelo rumor da rua lá embaixo. Era estranho que num apartamento tão grande ela não mantivesse criadagem, só ela e Maria, afilhada, companheira, empregada doméstica. [/] E assim, Conti e as mulheres estavam, é claro, tomados pela mesma poalha de vômito (Souza, 1979, p. 6).

A estratégia de superpor, no cinema, distintos depoimentos e em planos igualmente superpostos, uma sofisticação da técnica da montagem – utilizada desde o modernismo – também foi bastante reaproveitada pela literatura produzida nestes anos, tornando-se praticamente um clichê nos anos 90. Lembra Donaldo Schuler (1985, p. 89) que, como técnica, a montagem efetivamente origina-se no cinema, mas, devido ao alcance desta arte, estendeu-se o raio de ação para outros campos, especialmente a literatura. Uma vez que é um princípio presente na arte desde tempos remotos, obviamente, essa aproximação não teria se realizado como extensão de uma matriz estilística oriunda de um único campo artístico, embora Schuler afirme ser legítimo o reconhecimento do cinema como a arte que deu projeção ao procedimento. É a partir do cinema, diz ele, que ocorre o uso consciente da montagem na literatura desenvolvida no decorrer do século XX.

Schuler (1985, p. 86) ainda observa que os textos compostos a partir da montagem, apresentam uma estrutura de mosaico, como se fossem feitos de peças livremente re-arranjadas, peças que se comportam “como fragmentos arrancados dos referentes, e da sintaxe”, tendo como fronteira apenas a ideia de querer constituir-se em um novo objeto que não nega os resíduos dos quais se forjou – uma vez que “o mosaico não pretende reproduzir paisagem vista, mas traduz o mundo interior, a interpretação da realidade colhida pelos sentidos”.

De fato, alguns críticos literários que se debruçaram sobre as narrativas pós-ditatoriais de 60, 70 e 80, viram nessas relações processos de re-significação, não da realidade em si, mas de suas tensões. Assim, Renato Franco (1998, p. 34) observa que a

filtração da realidade, por meio de certas mídias e de outras artes, como o cinema, expressa o alheamento social do narrador, uma vez que é próprio de mídias, tal qual o jornal, o distanciamento do que está sendo narrado. Além disso, a posse estilizada desses formatos, evidenciaria a resistência da literatura à entrada drástica e portentosa de novos veículos culturais no cotidiano das pessoas.

Um aspecto que não pode ser esquecido nesse processo é que a literatura, ao longo do século XX, perdeu muitos de seus papéis tradicionais, sendo obrigada a concentrar-se, segundo Theodor Adorno (1980, p. 269), naquilo em que os meios de comunicação são frágeis em realizar: os exercícios de fabulação, a ação e a anedota. Paralela a essa readequação de identidade, a literatura ainda teve que criar mecanismos internos, capazes de absorver a invasão por parte das mídias e do cinema, cujos códigos vem se mantendo em supremacia.

Por sua vez, Susan Sontag (1987, p. 338-339) verifica que a proximidade da literatura com o modelo científico de conhecimento, nos últimos tempos – produto da ideia de que a divisão entre a cultura artístico-literária e a cultura científica não passa de ilusão – teria delegado às artes em geral, elementos que são próprios das ciências, como a especialidade, a cumulação de dados e a expressão do instrumental de experimentação. Desse modo, as obras tornaram-se repletas de referências à história do objeto artístico e de seu veículo. Isso as teria convertido em “atos de crítica e ao mesmo tempo de criação” (SONTAG, 1987, p. 340). Em termos de produção, os artistas se viram obrigados a se tornarem estetas, constantemente desafiados a experimentar novos recursos, materiais e métodos. Para tanto, capturam de outros campos – artísticos e não-artísticos – processos, imagens e emblemas, que são reconfigurados.

Em primeira instância, portanto, a estilização pode ser compreendida como recurso que tende a mostrar, por um lado, o ocaso da literatura, frente a essas novas possibilidades de entretenimento e de conhecimento, e, de outro sua redefinição, já como mecanismo de resistência a uma “morte anunciada”.

Nesse sentido, Franco (1998, p. 41) ressalta um aspecto político recalcitrante, concernente ao uso da montagem: o de que através de sua presença é possível traçar a crítica das mazelas sociais e políticas, colocando sob suspeita a ideia de progresso que as teria originado:

A montagem suprimiria um certo modo de representação do tempo histórico, concebido até então como linear, contínuo e progressivo – que, originário

do liberalismo europeu, predominou em quase todo o século XIX. Ela colocaria em questão a teleologia histórica – seja aquela frequentemente encontrável no interior das obras literárias, seja a que a sociedade constrói acerca de suas possibilidades futuras no presente, da qual a filosofia – particularmente o idealismo alemão – é um bom exemplo.

Destaca ainda que em razão dessa posição de resistência, em geral, tais romances colocam-se em desacordo com a visão dominante e com os elementos que representam, por exemplo, a modernização. Para além dessa possibilidade, também colocam em cheque a capacidade e a importância do Brasil como potência no Cone Sul. A forma fragmentada, advinda desses híbridos entre literatura, jornalismo e cinema, é, dessa maneira, vista por Franco como modo de revelar que a suposta harmonia e o sentido de continuidade do progresso teriam apenas trazido o caos e a violência à sociedade contemporânea.

Ainda de acordo com essa postura, a fragmentação, efeito alcançado a partir do recurso à técnica da montagem, traduziria essa resistência, tendo em vista uma dupla finalidade perante o leitor: de um lado, a forma esfacelada, seria uma forma de causar impacto, de chamar sua atenção para essa dialética, cujo cerne é a noção de progresso e de outro a sensação de exagero formal e de quebra de harmonia seria também maneira de subverter as noções de bom gosto e de perfeição estética, valorizadas pela crítica mais conservadora.

Quanto as diferentes etapas pelas quais a narrativa ficcional passa, em especial o romance, ao longo da permanência e mutabilidades do regime, por sua vez, Fábio Lucas identifica diferenças de tom entre os primeiros intérpretes literários, que se manifestaram logo após o golpe, e os que foram subsequentes a esse momento inicial. A propósito, Lucas comenta (1985, p. 114):

a realidade brasileira transposta à ficção está destituída da claridade que o tempo projetou retroativamente sobre ela. A consciência intelectual dominante nos idos de 1964 até, arrisquemos, 1966, mostra-se amoldada a um tipo e análise proveniente dos tempos imediatamente anteriores a 64. O entusiasmo festivo do período das reformas, soprado por um populismo periférico, mantém uma visão maniqueísta e desconhece o projeto modernizador imposto ao país, destinado, é evidente, a encontrar uma saída do atraso econômico e social em que estávamos, dentro do mundo capitalista.

Em sua opinião, as obras que marcam a passagem dessa consciência ingênua a uma consciência mais crítica, são *A Festa* e *A casa de vidro*, ambas de Ivan Ângelo. Observa que paralelo ao *atraso da consciência* há o *atraso da forma*:

Com efeito, ficções tecnicamente mais elaboradas, tendo como referencial o panorama ideológico advindo da ascensão do autoritarismo no quadro brasileiro, como *A casa de vidro* e *Operação silêncio*, vão surgir no terceiro estágio do processo político, quando a composição das forças dominantes já se mostrava clarificada (LUCAS, 1985, p.116).

Por sua vez, Janete Gaspar Machado (1981, p. 28) atribui a busca do novo como modo de comportar um tipo de fissura de âmbito social e/ou histórico; como forma de mostrar a impossibilidade de uma resposta coerente à caoticidade da vida, através de uma literatura “que transcende a palavra”.

Independente da etapa, alguns temas se fariam recorrentes, entre os quais, os que mais se destacaram foram a violência, e seus inúmeros desdobramentos, e o drama existencial da personagem intelectualizada. Essa última característica envolve um sentido trágico, marcado por um misto de revolta e impotência, e sofreu tratamentos diversificados no decorrer das diferentes etapas, logrando especial atenção dos autores a partir da década de 70, quando o texto auto-referente passa a se impor de maneira radical.

Acerca desses componentes vale lembrar que Machado vê o conjunto das obras da década de 70 como um *mix* de determinadas tendências de momentos anteriores: assim, a liberdade criadora presente na década de 70, seria legatária da heterogeneidade de princípios e tendências observados na produção modernista. Da mesma forma, observa a permanência de alguns aspectos do romance de 30, principalmente, em relação à supremacia da denúncia social em detrimento de um trabalho mais cuidadoso com a linguagem. Também seria herança do romance de 30, o pessimismo e a persistente insatisfação com um “estado de coisas” opressivo e violento. E a presença do texto auto-referente, em especial, aquela que enfronha o trabalho autoral como presença textualizada, seria um resíduo da geração de 45:

Cada novo poema, surgido dentro da atitude poética da Geração e 45 trazia, à mostra, todo o trabalho formal dos poetas, de modo que as características desta fase, sem que se constituíssem leis externas visando disciplinar a atividade poética, foram-se definindo dentro do poema para fora dele. Então, é aqui, nesta fase, onde a

prática da inclusão da estética do autor dentro de sua própria obra torna-se mais frequente e mais enfática. Nos romances dos anos 70 (...), é comum dispor, dentro dos textos, a poética que o modela (MACHADO, 1981, p. 32).

Entende Machado que a técnica da montagem, observada em *Zero* e *A Festa*, operaria em prol de uma *polivalência significativa* que abrange a poética do autor como forma de questionar o valor da palavra. Essa atitude narrativa é de tal maneira complexa, que cada unidade fragmentária tem um significado em si mesmo, ao mesmo tempo em que se harmoniza com os outros. Essa estratégia é radicalizada em *A Festa*. Seus contos, uma vez desencaixados, podem ser plenamente lidos, sem qualquer relação com a narrativa encaixante.

Após traçar um panorama dos romances de 30 e 40, Antonio Cândido (2000, p.205) identifica as principais linhas de força do romance que se desenvolve nas décadas posteriores, observando que na década de 60 há renovação temática e estilística, ainda que a reflexão sobre a linguagem literária não estivesse no centro das preocupações dos ficcionistas. Tal revolução estilística resultaria, antes, das posições políticas que tendiam a rejeitar as soluções acadêmicas. São as tensões formais já presentes na narrativa de 60 que iriam precipitar o romance de 70 naquilo que Cândido chama de “textos indefiníveis”. Tendência que segundo o crítico se deve, principalmente, à influência de Clarice Lispector, em função de sua simpatia pela desestruturação e dissolução do enredo.

O “realismo feroz” que se apresenta em narrativas paradigmáticas dos anos 70 – e intencionalmente caóticas – como é o caso de *Zero*, de Ignácio de Loyolla Brandão, expande a realidade e com isso se verifica a ruptura do pacto realista, graças à injeção do insólito, categoria que para Cândido (2000, p. 211) se evidencia na forma e no conteúdo.

Assim como na poesia a narrativa solicita uma “linguagem que queime”, como no poema de Lara de Lemos. Tal caráter, na maneira como se evidencia nessas narrativas, contribui para que elas se constituam como autêntica “literatura do contra”, em que o exercício da resistência se faz presente com a mesma força com que o impulso à subversão das convenções literárias rasura as fronteiras entre os gêneros.

Quanto aos aspectos argumentativos, algumas observações importantes podem ser destacadas a partir do estudo do brasilianista Malcom Silverman (2000, p 65). Em sua opinião, o sentimento de impotência que marca algumas narrativas, parece provir muito mais da repulsa à desilusão do que do medo da tortura. Por outro lado, ele destaca a inscrição da narrativa como manuscrito – referência direta à estratégia do romance dentro

do romance – como sintoma de que a literatura estaria assumindo um papel terapêutico. Cita o caso de *Quatro-Olhos*, em que o manuscrito pode ser visto como modo de dar ordenação a um mundo individual caótico.

A partir dessa hipótese observa a constante remissão a uma visão fatalista do brasileiro, que tem seu lado negro exposto, principalmente no que se relaciona a aspectos como a insensibilidade e a acomodação. Na relação com os aspectos políticos, o brasilianista reafirma uma característica cuidadosamente investigada por Henrique Manuel Ávila (1997, p. 319) ao analisar vários romances da década de 60: a literatura brasileira sempre se direciona para o repúdio à modernização, ainda que daí viceje também uma re-acomodação às novas configurações históricas que vão se impondo.

Renato Franco parte para a análise da trajetória dos romances, tendo em vista que estes se concentram em dois grandes conjuntos: aqueles que realçam a cultura da derrota e aqueles que instituem a resistência como seu principal argumento. Esses últimos tendem a abarcar “uma nova consciência narrativa” (Franco, 1998, p. 24). Tendo em vista essa partição, Franco elabora um itinerário capaz de dar conta do desenvolvimento da literatura pós-ditatorial, no decorrer das três décadas em que durou o regime. Esse itinerário abrange os romances de impulso político e os romances de desilusão urbana. No primeiro agrupamento reúne narrativas como *Pessach, a travessia* e *Quarup*. O segundo se compõe de narrativas como *Engenharia do casamento, Paixão bem temperada* e *Curral dos crucificados*.

O romance de impulso político caracteriza-se, principalmente, pela afinação com a atmosfera cultural do período (FRANCO, 1998, p. 28), enquanto nos romances de desilusão urbana, “predomina a narração dos impasses e transformações experimentadas pela classe média urbana, particularmente, a do Rio de Janeiro, que era então um modelo de comportamento para o resto do país”. Franco atribui boa parte desses impasses às dificuldades de adequação à rápida modernização que assaltavam os segmentos dessa classe.

Além de reafirmar a ideia de que os romances do período são herdeiros da intrincada relação entre literatura e jornalismo, por sua vez, Dalcastagnè (1996, p. 45) observa que os escritores desse período quando não escreveram diretamente sobre a ditadura, o fizeram sobre a opressão constituída, e, em geral, são narrativas concentradas nos aspectos urbanos da experiência, como é caso de *Reflexos do baile, A Festa* e *Zero*. Outras funcionariam como exercício de liberdade escritural, porém recheadas das experiências de quem as escreve.

Esse traço configura aspectos temáticos, como o centramento na classe média e a negatividade projetada a partir da concepção de que não há abertura para o futuro, que se constituem como elementos de movimentação de uma dinâmica narrativa pautada em um profundo mal-estar. No primeiro caso, há uma oscilação que surge justamente da procura em representar alguns segmentos da classe média. Em termos diegéticos, a narrativa oscila em função das hesitações do narrador em relação ao que narra: ou ele se sente um membro auto-exilado desses segmentos, por não estar exatamente inserido neles (caso de *Cabeça de papel*) ou busca constituir uma visão mais crua, auto-irônica, e, por isso menos idealizada, da voz social que o constitui como sujeito. Exemplos ilustrativos desse último aspecto são narrativas como *Bar Don Juan*, *A Festa*, *A Terceira Margem*. Contudo, independente de qual opção esteja em causa, Davi Arrigucci (1999, p. 81) vê nisso a problematização de uma questão de pertença, em que o intelectual “faz parte desse grupo, mas também tem um horror de fazer parte disso”.

Ainda dentro desse aspecto das relações de pertença, há nessas narrativas, um certo olhar reflexivo acerca do abrigo paternalista do Estado. Como já citado antes, essa visão implica, na História material, fomentos a programas que envolviam o trabalho intelectual, ou, a partir de ações indiretas, como o patrocínio a concursos, prêmios e co-edições, a manutenção de parcela considerável de artistas e pensadores sob rédea curta. Situação, aliás, velha conhecida na história da intelectualidade brasileira. Os mecanismos de cooptação não eram invisíveis a esses indivíduos que em geral detinham plena consciência crítica acerca da armadilha a que se submetiam. Amarrados à máquina estatal, por vínculo empregatício ou por outras estratégias, o intelectual é a presa perfeita de uma situação em que o poder suave envolvido foi mecanismo bastante eficaz:

Aos intelectuais, de acordo com ‘as gradações da tolerância do poder estatal’, cabiam empregos, financiamentos, bolsas de estudo, publicações. E, quando por algum motivo se tornavam intoleráveis, arma poderosíssima: o desemprego, a impossível circulação de seu trabalho artístico e teórico (SUSSEKIND, 1985, p. 25).

Sem dinheiro no bolso, certamente, as agruras decorrentes de uma situação como essa, podem até fazer vingar belas musas, mas a experiência material beira ao intolerável. As angústias nascidas de tais situações, assim como, as incertezas motivadas por mudanças circunstanciais que se fizeram na esfera da cultura – em decorrência da abertura do estado ao capitalismo internacional – são os principais aspectos da experiência material que associados às radicalizações políticas de 67-68, levaram à “revisão do papel

do intelectual (e do artista) que, por sua vez, implicava a tematização de sua própria conversão – ou a do escritor – em militante político revolucionário” (FRANCO, 1998, p. 46).

Com isso as obras não só promoveriam a revisão crítica do engajamento, das relações entre a cultura e o Estado como também o valor e a importância da literatura como instrumento político. De fato, esses elementos dominariam o núcleo argumentativo de grande parte das narrativas da década de 70. Romances desse decênio foram os que melhor procuraram postular a necessidade de escrever, mesmo diante de um grande sentimento de frustração e de vazio existencial.

No romance de impulso político, próprio dos anos 60, Franco identifica algumas características diretamente ligadas a essa marca, como a perambulação, a tendência a valorizar a ideia de centro, o sentimento de ruptura que envolve a superação da natureza opressiva do passado. Mas há uma diferença notável. Tal superação, ao contrário do que ocorre com as narrativas de 70, envolve o sentido de libertação e não a fissura ou esgarçamento do sujeito. De fato, uma constituição, dilacerada e fugaz, distante de um eu pleno de libertação, seria uma constante no romance da década seguinte. Essa constituição acompanha o esgarçamento da forma. Diz Franco (1998, p. 53):

Muitos narradores posteriores, por exemplo, já não conseguirão narrar a história inteira. Talvez por isso mesmo, o romance da década seguinte tenha se voltado, desde *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo (1971), para a necessidade de reconstruir – ainda que com enormes dificuldades – a memória.

Toda essa tendência em problematizar a dificuldade da constituição marcaria profundamente as personagens do romance de 70. Nelas a identidade individual é um projeto distante, delineado pela contingência, pelo esquecimento de si mesmo, pela ausência de uma identidade fixa, e, ainda, pelo estilhaçamento do eu, em função da loucura ou do entorpecimento dos sentidos. Essa dificuldade em dar nexos à experiência, seria uma forma de mostrar as contradições que surgem da modernização da vida brasileira (FRANCO, 1998, p. 55).

A hesitação, tão firmemente apreciável nas personagens que se constituem como intelectuais ou escritores, seria assim, um produto dessas confluências e das transformações que eles, na vida material, não compreendiam na totalidade. Em todo

caso, a posição de resistência política é vista, na medida em que essas personagens rompem com o acomodamento.

É assim que Franco percebe a situação em que se encontra Paulo Simões, protagonista de *Pessach, a travessia*. Ao iniciar a narrativa, Paulo é alguém desinteressado e alienado, e mesmo em contato com o grupo revolucionário, até a segunda parte do romance, ele não tem plena consciência da importância da luta armada. A sua definitiva inserção no grupo se faz na mesma medida em que ele se sente cada vez mais envolvido com Vera. Decidido pela militância, Paulo resolve abandonar a condição de escritor por encomenda, pois começa a acreditar que a escrita literária deve estar comprometida com a luta.

Com acuidade, Franco observa que há um certo fundamento maniqueísta em *Pessach, a travessia*, que seria resultante de certa inclinação pedagógica, e vê nisso, um aspecto negativo da obra. Ele também verifica um problema estrutural na constituição da narrativa: um hiato que é produto de um sutil deslocamento de gêneros no interior do romance, na passagem da primeira para a segunda parte.

Dentro da divisão que faz, Franco ainda percebe a insurgência de características que distinguiriam, entre si, as narrativas pertencentes ao agrupamento dos romances de desilusão urbana, comuns à década de 70, cujo paradigma reside em narrativas como *Bar Don Juan*, *Combati o Bom Combate*, *Os Novos* e *A Festa*. Amarrada ao desejo de se tornar escritor, a ideia de derrota presente nas primeiras narrativas, envolve a atitude irônica do narrador, a resistência à hesitação a partir da insistência em continuar escrevendo, a falta de perspectiva profissional, o desalento, e o tédio. Todos esses elementos são vistos como expressões da dificuldade que o escritor encontrava para acomodar-se à modernização (FRANCO, 1998, p. 70), assim como, da visão negativa do projeto guerrilheiro, visto como algo inviável, e resultante da intervenção, no plano ficcional, do fracasso histórico da guerrilha.

Nos mesmos romances analisados por Renato Franco, Regina Dalcastagnè identifica a inscrição de um princípio que se prolonga desde o romantismo: o de que é tarefa do intelectual contribuir para a formação da nação. Essa visão adquire, nas décadas em questão, diferentes enfoques, mas sempre relacionados às condições políticas e culturais. Dalcastagnè ao relacionar a atitude dos intelectuais que atuaram entre os anos 20 e 40, observa que eles se sentiam responsáveis pelo termo da construção de uma identidade que tinha em vista a ideia de Nação, diferentemente da posição assumida pelos intelectuais nos decênios imediatamente posteriores. Diz ela (1996, p. 35):

Bem diferente seria a postura dos intelectuais dos anos 1954-1964 que, reafirmando a existência da Nação e do povo constituído, apontavam os perigos do imperialismo e a necessidade da revolução popular, legitimando-se não como elite, mas como intérpretes das massas.

Da mesma forma que o brasilianista Malcom Silverman, Flora Sussekind (1985, p. 55) avalia que o tom confessional da literatura dos anos 70 tem função, sobretudo, terapêutica. Dentro da dimensão de seus objetivos, ela identifica que a preocupação principal dessa produção “nem de longe é com o trabalho literário, mas sim com a ‘sincera’ expressão dos fantasmas de quem escreve”. Seria assim, uma literatura marcada pela condição de simples retrato autobiográfico que “sequer permite ao leitor a separação entre *ego scriptor* e eu biográfico”. *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, configura, segundo ela, um dos poucos exemplos de rompimento com essa visão de literatura como remendo para “egos divididos”. Cita também Waly Samolão, que faz uso do estilhaçamento do narrador e da estética do fragmento.

2.3 Usos e desusos do realismo

Como é possível verificar, a partir desse panorama geral acerca de elementos levantado pela fortuna crítica e mapeamento de aspectos ônticos intrínsecos à narrativa pós-ditatorial brasileira, parece limitado analisar a produção literária desse período usando como critérios a presença ou ausência de uma elaboração formal mais sofisticada ou mesmo estabelecer juízos valorativos segundo supostos graus de complexidade narrativa. Não obstante, essa complexidade esteve no cerne da recepção crítica. Como se tratam de narrativas que envolvem realizações que, via de regra, desfiguram a estrutura clássica de construção da verossimilhança, mesmo naqueles estudos da fortuna crítica em que prevalece o exame dos aspectos materiais relacionados à produção e circulação das obras, as conjecturas levantadas, tendem a envolver o caráter e a dinâmica relativa ao uso do realismo, um dos aspectos mais debatidos pela fortuna crítica. Por esse motivo fecho este capítulo com algumas ponderações que avalio pertinentes para os objetivos da presente investigação.

A questão dos usos do realismo entre as duas grandes guerras, assim como os seus desdobramentos, a partir dos anos 60, estão irredutivelmente impregnados por três aspectos preponderantes.

O primeiro desses aspectos, segundo Paul Wood (1998, p. 253-254), a quem devo muitas das observações aqui esboçadas sobre o realismo, envolve o modo como a ideia de realismo é cambiante, em parte por causa das dificuldades em estabelecer uma definição segura acerca do que seja o realismo, em parte porque há um certo embaraço entre o que é o *realismo* e o que é *ser realista*. O *realismo*, em geral, é definido por oposição a outra possibilidade estética (por exemplo, o *abstracionismo*). Quanto a *ser realista*, o é todo objeto que faça uso de uma ilusão figurativa em que as pessoas, objetos, cenários etc., nela representados, estão o mais próximo possível de como se mostram no mundo material.

Definições superficiais acerca do que é o realismo, e, conseqüentemente, as oposições que daí derivam, obscurecem os sentidos de densidade e os interesses envolvidos no debate histórico acerca do mesmo, e, por tabela, do que seja a produção realista, desviando desse debate, os reais problemas por traz de tais simplificações. Além disso, deixam de colocar em relevo uma questão fundamental: se o realismo sugere uma conexão mais efetiva com a realidade, é preciso observar que definições de realidade estão propriamente em jogo em determinada produção.

O comprometimento político e as associações formais da narrativa de resistência com as formas do realismo configuram-se como um dos aspectos mais contundentes na fortuna crítica das narrativas pós-ditatoriais brasileiras de 60, 70 e 80, e, sem dúvida, é um dos que mais tem suscitado re-avaliações e algumas polêmicas. A transformação dessa tendência em problemática inclui a discussão sobre o papel e a dimensão formal da alegoria, as transformações e estatutos do mimetismo, assim como as demais implicações provenientes da circunscrição política e histórica que acompanha o foro do realismo.

Davi Arrigucci (1999, p. 77) observa que o retorno da literatura mimética é contundente a partir da década de 60, devido à busca de um realismo que privilegiasse a verossimilhança realista, no caso, devedora das formas de representação do jornal. Disso decorreria um romance alegórico, mediado pela forma estilizada do jornal. Fundada em tais princípios, essa literatura estaria tão centrada na verossimilhança que chegaria a ponto de resgatar o narrador convencional do século XIX, caracterizado por interferir o tempo todo naquilo que narra.

A partir do pressuposto de que se trata, efetivamente, de um romance alegórico, Arrigucci identifica a associação incongruente entre realismo e alegoria. Em sua análise, o romance histórico tende a representar a realidade concreta, o que incompatibiliza sua associação com a tendência alegórica, mais afeita à abstração. Sem deixar margem a dúvidas, respondendo a uma questão colocada por Carlos Vogt, o qual indaga se o uso da alegoria seria depreciativo para a construção da narrativa ficcional, Arrigucci (1999, p. 94) responde:

Não creio que o fato de ser alegórico condene qualquer arte. O que eu noto é o seguinte: no impulso realista, o procedimento alegórico é problemático. Se eu construo de acordo com a ficção realista, eu tenho dificuldades para tratar de forma alegórica. A não ser passagens alegóricas. Mas construir e ver de forma alegórica é incompatível com a visão simbólica do realismo.

Apesar da incongruência observada por Arrigucci, a recepção dessas obras é considerada de boa medida. Tânia Pellegrini (1996, p. 27), por exemplo, nota que a confluência entre realismo e alegoria nas narrativas pós-ditatoriais de 70 está no cerne das condições que justificam a recepção favorável em relação a essas narrativas. Ela atribui tal sucesso ao sentido de perenidade, intrínseco à alegoria, devido à significação única que pode lhe constituir o alegorista. E complementa:

A tendência alegórica dessa narrativa indica que há um elemento importante a ser observado: só através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos, da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial completamente caótico e estilhaçado. Dessa maneira, a significação alegórica tem um sentido positivo, pois penetrou na forma dessa literatura, determinando sua estrutura, por estar em perfeita sintonia com o momento histórico.

Importa lembrar que para Arrigucci a consonância entre laboratório alegórico e o peculiar momento histórico pode sustar essa perenidade dos signos cifrados constituintes da alegoria. Porém, voltando a Pellegrini, tem-se que o processo de ciframento de algo, por meio da alegoria, não morre com a suspensão da referência externa que a motivou, afinal o que está cifrado não se restringe à textura literária, é constitutivo da realidade. E

nela, está a ordem de sua estrutura profunda. Vale a pena, mais uma vez citar Pellegrini (1996, p. 28):

É importante assinalar que esse realismo alegórico instalou-se nas cidades, lugar-símbolo da deterioração empreendida pelo capital. Ele as toma como campo temático para suas obras: o caos urbano, a desumanização, a incomunicabilidade, a individuação solitária e inevitável. É também nas cidades que está o público virtual para essa literatura; um público de classe média, ao qual geralmente pertence o escritor. Este, assim, torna-se personagem, dá testemunho a partir de dentro e coloca seu ponto de vista particular, não mais apenas o do neutro narrador contemplativo.

Em *Tal Brasil, qual romance*, ao dedicar-se à análise de algumas das principais narrativas pós-ditatoriais de 60 e 70 – como parte de um panorama mais largo - Flora Sussekind também observa a forte tendência ao realismo e à alegoria, como produto da permanência do naturalismo na literatura brasileira, vindo em seu uso um modo de promover correlações entre a ficção e a realidade. Já Fábio Lucas (1980, p. 100) identifica no uso da alegoria – especialmente aquela observada em *Sangue de coca-cola*, de Roberto Drummond – a mescla entre a fantasia alegórica e o “realismo onomástico documental”, e observa nisso a constituição de uma forma diferenciada de busca do “verismo ideológico”, presente na ficção brasileira pós-ditatorial, especialmente naquela produzida durante a década de 70. Para Lucas, essa nova forma, seria uma espécie de versão nacional da “experiência *pop* do romance engajado”.

Fernando Cristóvão (2003, p. 12), é outro que também tende a avaliar o uso da alegoria como “modo encapotado” de construir analogias. Diz ele:

Nos anos 60 e 70, não era fácil nem possível, para um escritor que quisesse continuar no seu país, atacar diretamente a ditadura.

Mas era possível fazê-lo indiretamente, nas entrelinhas, e através de alusões, ou então publicando no estrangeiro o que a censura não deixava passar.

Segundo Cristóvão essa produção divide-se em três etapas: a da década de 60, em que o uso da alegoria é mais difundido; a de 70, quando, por força da conjuntura histórica, o afrontamento torna-se mais explícito, e a dos anos seguintes, caracterizados pelo tratamento temático voltado às derrotas, às vitórias, aos exílios e à abertura democrática.

Com esse mapa nas mãos, Cristóvão sugere que *A hora dos ruminantes* (1966) é uma “alegoria de proveito e exemplo” (2003, p. 13) e após descrever os eventos ficcionais constantes da narrativa de J.J. Veiga, afirma que a força desta enquanto alegoria está na “outra realidade que simboliza: a opressão do povo e a sua falta de reação” (2003, p. 14). Esse tema se repetiria em *Sombras de reis barbudos*, acompanhado do mesmo modelo alegórico, também presente em *Fazenda modelo*, de Chico Buarque de Hollanda, narrativa em que a homologia entre as “duas situações paralelas, a da fazenda e a do Brasil é fácil de encontrar” (CRISTÓVÃO, 2003, p. 16-17). Na opinião de Cristóvão, *Fazenda modelo* salva-se do simples espelhamento entre homólogos “por se projetar, para além da crítica, à ordem política então vigente, e por escapelizar os vícios do capitalismo selvagem e da sociedade de consumo, da alienação, da despersonalização, da falta de atenção à pessoa”.

Em *Alegorias da derrota* (2003) Idelber Avelar estende seu olhar sobre a narrativa pós-ditatorial a partir das literaturas de outros países do Cone Sul, além daquela produzida no Brasil. Ele não se deixa convencer pela explicação de que a proliferação de textos alegóricos, no decorrer de ditaduras, estaria condicionada ao medo e à censura imposta pelos regimes, situação que levaria os escritores a se verem forçados a usar “formas indiretas”, “metáforas” e “alegorias”. Avelar demonstra que tal modo de mensuração é insuficiente, razão pela qual se esquia de analisar o texto dito alegórico a partir do sentido clássico-romântico de *alegoria*, ou seja, o de imagem ilustrativa, optando pelo sentido menos convencional do termo.

Fundamentando-se no respaldo conceitual de Walter Benjamin, em relação à alegoria, do mesmo modo que o faz Tânia Pellegrini e Renato Franco, Avelar (2003, p. 21) observa que em narrativas celebradas como “grandiosas máquinas alegóricas” (AVELAR, 2003, p.25), caso de *A hora dos ruminantes*, do brasileiro J.J. Veiga, *Casa de campo*, de José Donoso e *O vôo do tigre*, do argentino Daniel Moyano “o texto se subordina à lógica própria às tiranias retratadas”. Para ele, esses textos são alegóricos porque se deixam ler como “inscrição alegórica”, capaz de captar as imagens “produzidas e consumidas sob ditadura”. Trata-se, portanto, de um processo em que as narrativas trabalham reciclando e re-combinando, criticamente, a matéria antes elaborada pelo discurso instituído da ditadura. A alegoria, nesse caso, constitui-se em escolha escritural estratégica, pois se adequa bem à tarefa de reaver tudo aquilo que foi destruído ou petrificado, reinscrevendo os elementos a partir desses resíduos “mortos” e expressando

como, nessas narrativas, a aceitação da derrota é algo parcial e contraditório (AVELAR, 2003, p. 26).

Essa estratégia, segundo o crítico, tende a suspender ou diluir a coexistência dos modos de produção, tornando invisível ao narrador, aos personagens e até ao leitor o fundamento que sustenta tais tiranias. É desse modo, que “elas deixam entrever a petrificação da história característica da alegoria” (AVELAR, 2003, p. 25). Nelas, reforça o crítico, “derrota histórica, imanentização dos fundamentos da narrativa e alegorização dos mecanismos ficcionais de representação seriam teoricamente coexistentes e cooriginários”.

Além desses elementos, Avelar ainda mostra que tais narrativas constroem a experiência da derrota, a partir de grandes movimentos de ascensões e descidas, próprios do símbolo. Tais movimentos emprestam à representação dessa experiência um caráter ambíguo e parcial que flui, na medida em que vão surgindo referências entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica. A analogia é, por essa ótica, produto de um procedimento discursivo em que está implicado o uso do símbolo. Outras narrativas, como *Lumpérica*, de Diamela Eltit, *A cidade ausente*, de Ricardo Piglia, e *Em liberdade*, de Silviano Santiago também se valem da inscrição alegórica, desta feita para incorporar “o trabalho do luto e a reflexão sobre a memória como imperativo pós-ditatorial” (AVELAR, 2003, p. 27).

Davi Arrigucci, Fábio Lucas, Flora Sussekind e mais recentemente Fernando Cristóvão avaliam a relação entre realismo e alegoria, a partir de uma fundamentação conceitual, implícita, baseada na visão de alegoria como linguagem que oculta outra linguagem, discurso dissimulativo, que faz frente a um modo mais naturalista de narrar. Arrigucci, por exemplo, refere-se à verossimilhança realista dessas narrativas como resultado da mediação com a narrativa jornalística. Nessa perspectiva, o uso da forma estilizada da reportagem ou mesmo da linguagem própria do jornal funcionaria como filtro de algo “oculto”, que o crítico analisa como sendo, entre outras coisas, a reflexão sobre o poder que o jornalista tem, como formador de opinião (ARRIGUCCI, 1999, p. 86). Dessa posição sobressai, portanto, o conceito mais convencional de alegoria, ou seja, alegoria como alusão a um referente, através de uma imagem ou ideia que o substitui.

O tributo a esse conceito mais convencional, em detrimento da “inscrição alegórica” a que se refere Avelar, não significa necessariamente um equívoco, mas, como se vê, leva a diferentes entendimentos acerca de uma mesma característica. Em Arrigucci, a mescla de realismo e alegoria é observada no limite do aspecto híbrido da forma

narrativa, quando toma o caráter surpreendente de um ruído a enfrentar o excesso de verossimilhança com a realidade. Todavia, deve-se lembrar que essa aparente incongruência por ele identificada apenas traduz todo um universo próprio de um período, no qual não somente a performance do intelectual participante é o fundamento temático mais evidente, como também projeta certa estrutura do pensamento brasileiro, baseado em esquemas dialéticos

Em Lucas e Sussekind a ideia de correspondência praticamente anulou a possibilidade de avaliar o realismo sobre outro prisma que não o da continuidade do naturalismo. Dessa condição salvaram-se apenas as narrativas em que as experiências com as formas do realismo tornaram-se tão cerebrais, que nelas a possibilidade de vislumbrar um realismo acomodado em fotografias naturalistas é praticamente nula.

Quanto à forte tendência ao mimetismo Arrigucci observa que essas narrativas constituem-se como suplementação da História da ditadura de 64 que, à época, ainda não existia como discurso. E, nesse caminho torna-se uma narrativa ficcional antecipatória em relação à construção da narrativa histórica. Baseado nessa observação, Arrigucci (1999, p. 84) coloca como um problema para a crítica a verificação dos termos em que se realiza o tratamento da factualidade por parte dessas narrativas. Em outras palavras, o crítico coloca como principal problema a direção por elas tomadas: se o que elas fazem é buscar narrar o evento e suas implicações, de modo verossímil, ou se, por outro lado, operam no sentido de problematizar o conteúdo de verdade que lhes serve de matéria narrativa.

No mesmo texto em que Arrigucci lança esse desafio, vale destacar ainda, a tentativa por parte de Carlos Vogt de estabelecer critérios valorativos de análise. Diz ele (apud ARRIGUCCI, 1999, p. 108-109, grifos meus):

Essa questão da literatura em cima do imediato, isso que a gente tem visto no Brasil depois de 70, tem muito a ver com a linguagem. Acho que há por traz de tudo uma concepção de linguagem que é diferente em dois casos: *na grande literatura, onde a linguagem tem um valor de conhecimento*, e *nessa literatura que a gente vai chamar de menor*, sem nenhum sentido pejorativo, só para dar sequência ao pensamento, *em que a linguagem pretende ter um valor de ação (...)*. Como formalizar uma experiência, isto é transformar uma unidade de experiência numa unidade de significação, numa unidade interpretativa, portanto, que guarde todos os elementos da ação que ela teria no seu uso cotidiano. Nesse sentido, *as realizações são falhas, quer dizer, não se encontrou a fórmula.*

Evidentemente, ao especular que os escritores de 60 e 70 não encontram a fórmula para tratar a realidade e movimentar o realismo, pressuposta como a melhor, Vogt parece ter se deixado influenciar pela ideia de incongruência proposta por Arrigucci. Permanecendo nessa mesma sequência de pensamento, ele ainda observa que, talvez, conscientes ou não dessa diferença alguns poucos escritores – como Renato Pompeu, com *Quatro-Olhos* – teriam conseguido realizar algo próximo ao notável.

Ainda que Vogt tenha razão quanto à duvidosa qualidade que predomina em grande parte das obras em questão, parece-me justo cogitar que a pretensão de atropelar as convenções literárias, aspecto especialmente inscrito nas narrativas da década de 70 em diante, se estende também à suspeita sobre o que se impõe como “grande literatura”. O exemplo pode vir da narrativa de Renato Pompeu, já citada. Não são poucos os laivos irônicos dedicados à ideia (e estrutura) da grande obra.

Perdi os originais há muitos anos, em circunstâncias que não me convém deixar esclarecidas. Do trabalho, tão importante, guardo apenas memória vaga; que havia, indubitavelmente, um tema, ou vários temas, e mesmo um ou outro personagem, mas não consigo reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase. Às vezes, sinto dúvidas e hesitações; durante algumas horas da madrugada à manhã do último Primeiro de Maio, por exemplo, cheguei a excogitar, com pânico crescente – de que não se tratava de obra-prima (POMPEU, 1976, p. 15).

A narrativa de *Quatro-Olhos* é a narrativa de reconstituição de um livro perdido, mas pela perspectiva de um homem, um escritor, com sérios distúrbios mentais. Sua narração é sulcada de quebras e oscilações no tom da linguagem e por mudanças bruscas na ordem dos eventos narrados. Do processo de agregação da memória do livro do passado à memória do livro do presente, escapam, entre inumeráveis elementos, diretrizes que problematizam a gramática da boa e da má literatura. Algumas vezes, a reflexão intrínseca está no âmbito da história, como no trecho citado, mas há momentos em que a problematização evolui de modo sintomático, na ordem da narração, quando o léxico se altera, camaleônica e propositadamente cambiante, para tecer percepções difusas ou para desdobrar-se em refinada ironia auto-reflexiva, como no trecho a seguir:

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 entender (POMPEU, 1976, p. 44).

Trilhando caminho distinto do de Vogt em seu diálogo com Arrigucci e outros, Flora Sussekind elabora, porém, concepção muito próxima aos mesmos fundamentos que nutrem o estatuto de incongruência citado. Em *Literatura e vida literária*, o naturalismo identificado pela pesquisadora evidencia-se como forma de expressar a ilusória integridade de uma cultura verdadeiramente nacional, negligenciando elementos e fatores que desmascaram tal integridade, o que faz com que esse naturalismo se re-elabore, continuamente, e sempre de maneira vaga e abstrata. No caso específico da alegoria – é inevitável não voltar a tal assunto, uma vez que alegoria e realismo estão obviamente implicados, na crítica dessa produção – Sussekind (1985, p. 60) questiona uma suposta facilidade de discernimento da matéria intrínseca à estratégia alegorizante ou parabolésca, que faz de “cada *história* particular toda a *História* brasileira recente”. Tal pressuposto justifica, por exemplo, a crítica ferina que faz em relação à constituição de narrativas como *Casa de vidro*, de Ivan Ângelo. Comparando esse texto de Ângelo a *Incidente em Antares* e às narrativas realistas-mágicas de J.J. Veiga, diz ela (1985, p. 62):

Não há susto nenhum possível para quem lê um texto como este de Ivan Ângelo. E, discretamente como a “Casa de Vidro”, isto o torna esteticamente compatível com o discurso autoritário. Em comum, idêntica dificuldade em nomear as coisas, o privilégio do significado único e da referencialidade a um real pouco problematizado.

Certamente a grande vitória de Sussekind constitui-se no mapeamento que realiza acerca de um aspecto redundante na literatura brasileira. Porém, nota-se, em seu trabalho a atitude, implícita, de mensurar a literatura nos termos da oposição entre a narrativa que privilegia o realismo e a narrativa mais voltada aos aspectos estéticos (e, por conseguinte, para o trabalho com a linguagem), quando, na verdade uma coisa não anula, absolutamente, a outra.

Por seu turno, Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1980, p. 16), ao analisar romances como *Bar don Juan*, *Reflexos do baile*, ambos de Antonio Callado, assim como, *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, vêem essas narrativas como “testemunho ocular da história”, cuja característica mais saliente seria a verossimilhança realista, ao mesmo tempo, voltada para a alusão e a transcendência.

A partir dessa hipótese, Hollanda e Gonçalves cogitam que semelhante tendência seria resultante de certas acomodações do campo artístico – já no nível da produção e circulação do objeto material de caráter artístico – a um esquema político-econômico que exigia dos setores da cultura, atitudes mais adaptáveis às novas condições do mercado. Para fundamentar esta posição, os dois críticos (1980, p. 50) analisam várias das estratégias de intervenção adotadas pelo Estado, entre as quais a Política Nacional de Cultura, de 1975, documento normativo que veio a ser o ponto culminante de um processo que se forjou desde os primórdios da década de 70.

Baseados nessa investigação observam que o realismo presente na literatura resultaria, em muito, da conjuntura que se esboçava no mundo material. Em primeira instância, tal conjuntura teria favorecido uma escrita da inadequação, resvalando para a familiaridade com a figura do marginalizado e das diversas formas de violência. Esses autores salientam ainda que foram essas mesmas condições materiais, a contribuírem para a assunção de outro gênero bastante evidente nesse período: a narrativa memorialista.

Observam também que as transformações da literatura, mescladas ao dinamismo histórico do período, estão no cerne do salto qualitativo da crítica literária, a partir da consagração de alguns nomes, como Davi Arrigucci Jr, Roberto Schwarz, João Luiz Lafetá, Walnice Nogueira Galvão, Carlos Voigt, Benedito Nunes, Silviano Santiago, entre outros. Nesse rol, ainda evidenciam a polêmica em função do estruturalismo, que envolveu críticos paulistas e cariocas, ressaltando que a “presença desse debate entre tendências da crítica literária, longe de guardar características de mera discussão acadêmica, investe-se de um evidente sentido político, e expressa, mesmo, um instante de luta ideológica no campo intelectual” (HOLLANDA e GONÇALVES, 1980, p. 31).

Em relação a esses mesmos aspectos lembra Fábio Lucas que com a permanência da estrutura social e econômica e uma modernização feita aos solavancos benéfica apenas para os segmentos dominantes na sociedade, novas personagens viriam enriquecer o panteão dos grandes arquétipos da literatura brasileira. No entanto, assim como a estabilidade da classe dominante na História do Brasil, diz o crítico, os livros “não envelheceram muito em nossa literatura”, havendo menos inovação do que repetição.

A característica fundamental para a confirmação dessa hipótese seria o fato de que as narrativas pós-ditatoriais de 60, 70 e 80 centram-se numa mesma problemática: a lógica do real sufoca a lógica do desejo. Desse modo, da mesma forma que Lucas suspeita da originalidade da alegoria, observa que o uso do “mimetismo transparente, reducionista e simplificador” foi marcante entre os escritores do período. Poucos deles teriam seguido o percurso de Clarice Lispector, lembrada por Antonio Candido (2000, p. 206), como exemplo de ficcionista que buscou a criação de um mundo firmemente atuante como discurso literário, ao colocar a escrita em primeiro plano e o tema em segundo.

De modo geral, a preocupação em dar conta de um real asfixiante foi o principal motivo do empobrecimento do aspecto criativo desses romances, especialmente quando se direcionavam para o uso do realismo explícito, de caráter documental, velha herança do realismo-naturalismo (LUCAS, 1980, p. 101). Nesse sentido, nos textos que se seguiram ao golpe essa problemática ainda é mais efusiva: a presença de um maniqueísmo, a custo disfarçado, obscurece as forças em jogo, deixando-as silenciosas, em prol de um certo apelo pedagógico.

Apesar do salto qualitativo da crítica, igualmente evidenciado na pesquisa de Hollanda e Gonçalves, na opinião de Lucas (1980, p. 99-100), o desafio hermenêutico maior em relação a essas narrativas é evitar a correlação mecânica entre o fato político e o fato estético, muito embora não se esquive à hipótese de que na sintaxe delas frequentemente ocorra a busca em acomodar a forma do texto à lógica externa de funcionamento do real. Essa estratégia ficcional termina por distender os modos como o verismo pode ser tratado, a partir de opções que incluem, por exemplo, a alegoria.

Porém, seja qual for o método ficcional escolhido, acredita Lucas que o conhecimento está assentado na especulação sobre a realidade, seja em uma dimensão documental – nesse caso, cita *Liberdade Condicional*, de Sinval Medina - seja a partir de uma perspectiva avaliativa, como é o caso de *Quatro-Olhos* de Renato Pompeu.

Também Tânia Pellegrini levanta algumas questões acerca das relações entre realidade e literatura. A primeira delas é a limitação da noção de literatura como totalidade fechada em si mesma, baseada na ligação entre essência (conteúdo) e aparência (forma), assim como a noção que contrapõe o literário ao não-literário. Pellegrini (1996, p.22-23) observa que no uso de tais conceitos frequentemente é ignorada a relação entre os elementos de produção e os da recepção da obra, assim como a existência de um processo em que a produto passa de projeto de recepção a objeto de uma recepção determinada.

Diz Pellegrini (1996, p.23) que “o texto literário não é constituído exclusivamente na e através da linguagem e que a literatura não é apenas a produções de ficções, mas também de efeitos específicos”. A produção resulta de conflitos e contradições presentes no real “que não se anulam dentro dela, a não ser em condições imaginárias”. A linguagem literária “não é exterior aos conflitos ideológicos”, está na ordem mesma da ideologia e, nesse sentido, literatura não é apenas ficção. Literatura implica a forja de mundos imaginários em que o real não é apenas um fundo, um cenário em que as palavras se assentam, mas algo constitutivo.

Na esteira desse fundamento Pellegrini ressalta a presença da dialética do localismo-cosmopolitismo, mencionada por Antonio Candido e que se explica pela presença de uma dialética provocadora, sustentada por uma trajetória que vai do nacionalismo violento ao mais arraigado conformismo, colocando em tensão o “dado local”, a matéria narrável, e a forma expressiva, herança do colonizador. Para Pellegrini, nos anos 70, a predominância é a do dado local e o realismo está de volta, mas não se trata mais de uma forma de referenciar/legitimar a influência externa, nem é mais expressão ufanista ou nacionalismo ingênuo. Trata-se de um realismo redimensionado e que aí se coloca como crítica da razão autoritária:

De maneira geral, o contexto dessa ficção está marcado por uma forte presença da literatura mimética, da tentativa da verossimilhança realista que pertence à tradição mais geral do romance brasileiro. É ainda o realismo, mas utilizando outras formas de expressão e composição: aproximação com as técnicas jornalísticas e cinematográficas, utilização de elementos da narrativa fantástica, recurso ao relato autobiográfico. É uma narrativa essencialmente alegórica, que remete a uma situação global, extra-texto, às vezes através de um fato real que se conta (PELLEGRINI, 1996, p. 27).

Por esse juízo a pesquisadora avalia que romances como *Bar Don Juan*, *Zero* e *Incidente em Antares* não podem ser consideradas narrativas em que incorreria o mero oportunismo entre ficção e História, destacando-lhes a ambiguidade proposital, a caricatura distorcida das personagens, a inclinação ao testemunho – que não se limita ao gosto populista – e o arranjo do livro como farsa de si mesmo, responsável pela suspensão do maniqueísmo (PELLEGRINI, 1996, p.90).

Por outro lado, a disposição em inscrever imagens e problemas relacionados à classe média, no nível da argumentação e o tratamento dos impasses derivantes desse

enquadramento, segundo Renato Franco, muitas vezes, inclui o desmascaramento da capacidade de narrar e as modificações estruturais pelas quais passava a sociedade brasileira, nos anos em que o regime governou o país. Esse aspecto, de certa forma foi tão crucial que para dar conta das novas experiências oriundas dessa situação a narrativa transforma-se: passa a usar de modo mais renitente a forma do diário e, em muitos casos, torna-se fragmentada. Diz Franco (1998, p. 30-31):

O emprego do diário - sintoma dessa dificuldade enfrentada pela literatura posterior ao golpe e contemporânea do processo de modernização do país - tornou viável a continuidade do impulso documental de nossa prosa literária e o consequente tratamento da substância social e histórica que, tradicionalmente, a tem nutrido.

Por outro lado, a forma do diário – continua Franco, no rastro de Walter Benjamin – teria proporcionado maior visibilidade ao engessamento da sabedoria oriunda da arte de narrar, dificuldade que é própria da vida contemporânea, assolada pelo domínio da informação rápida. A observação é, ainda, de Franco:

quem o narra e o organiza não tem absolutamente nada a dizer, nada a relatar, visto que não possui uma visão íntima e particular dos acontecimentos. Ao contrário - e nisso reside a natureza corrosiva de sua forma - o material do cotidiano, substância do diário, nada mais é do que aquele fornecido pela informação jornalística.

Ainda dentro desse aspecto do mimetismo e suas implicações para a sintaxe do texto vale recordar que segundo Antonio Cândido, por volta de 1966, estavam devidamente traduzidos e divulgados no Brasil, autores como Borges, Cortazar e Garcia Márquez. Certamente, a intervenção no cenário literário local, de narrativas que tendem a problematizar a fragmentação, se compõe como mais um elemento, entre muitos, capaz de justificar os processos radicais de estilização, observados nas narrativas de 70 em diante. Cândido ainda vê no romance regionalista de 30 a influência mais recuada da narrativa histórica e de pesado matiz político, que viria a se desenvolver a partir dos anos 60.

Outro que intensifica o papel do romance regionalista de 30, como matriz de muitos dos elementos recalitrantes da narrativa dos anos do regime, é o crítico português Fernando Cristóvão. Em artigo citado anteriormente, após destacar que, entre as décadas

de 30 e 50, o clima político é altamente providencial para a participação da intelectualidade, Cristóvão ressalta as diferentes linhas de pensamento que se fizeram presentes entre os escritores que sustentaram a literatura nesses anos: a direita radicalizada (à maneira de Plínio Salgado) e a esquerda manifesta em traços diferenciados (Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado). Diz o crítico (2003, p. 10):

Do mesmo modo, a tradicional e pitoresca ficção regionalista (Távora, Domingos Olímpio, Mário Sete, José Américo) tingiu-se do vermelho marxista do romance nordestino da segunda geração modernista (Rachel de Queiroz, Graciliano, Jorge Amado), passando decididamente do realismo crítico ao realismo socialista, muito em consonância com as teorias de Auerbach sobre a arte como arte de classe, princípios que viriam a tornar-se doutrina oficial de vasta proliferação pelo mundo, no primeiro congresso de escritores soviéticos, em 1934.

Mais adiante em seu texto Cristóvão mostra que a partir dos anos 60 haveria uma “nova vaga” de romances políticos, apenas um pouco menos nacionalistas e menos regionalistas. Pelo painel apresentado, o próprio não nega a variedade de formas e argumentos que tais narrativas apresentam: ao primeiro aspecto, o crítico relaciona a alegoria, o realismo mágico, a carnavalização, os processos auto-reflexivos; ao deter-se nos argumentos, destaca a acomodação, a revolução, o engajamento, o afrontamento.

Tenho a dizer que não vejo essa redução do nacionalismo e do regionalismo, nos termos colocados por Cristóvão. Julgo que entre as narrativas citadas por ele – assim como outras, injustamente esquecidas – há várias com considerável qualidade que procuram exceder os mecanismos da narrativa tradicional, da mesma forma que julgo transcenderem o nacionalismo de matiz ufanista, o regionalismo calcado em forças telúricas, ou mesmo, o existencialismo de excessos psicológicos. Algumas chegam à razoável harmonia ao se proporem especular sobre a experiência, ainda que essa perspectiva, em razão dos eventos histórico-políticos já exaustivamente tratados, as incline ao uso do realismo histórico. Ou, melhor dizendo, dos realismos. Falo, especialmente, de *Qaurup*, de *Zero*, de *A Festa*, de *Quatro-Olhos*, de *Galvez*, *Imperador do Acre*, de *Bolero*, entre outras.

De qualquer maneira, vale ressaltar que Cristóvão é bastante otimista em relação a essa produção. Nesse sentido, no Brasil, Antonio Cândido é um dos que mais manifesta apreço pelo sentido de renovação que se imiscui em algumas dessas narrativas. Ele defende, por exemplo – e o acompanho nessa análise – que no conjunto de uma produção

retrocedente ao início do século XX, os anos que se seguem à década de 60 compreendem um tempo em que se realiza a re-elaboração da literatura participante. Nesse aspecto, cita Callado, com *Quarup* e *Bar Don Juan*, além de Érico Veríssimo, com *Incidente em Antares*. Na década de 70, destaca a “geração da repressão”, e, nesse agrupamento, Cândido faz especial referência a Renato Tapajós, com *Em câmera lenta*, salientando-lhe o uso de uma técnica ficcional avançada, condizente com a linha experimental renovadora que então se apresentava.

É com essa mesma visão de literatura experimental que Regina Dalcastagè (1996, p.17) destaca os aspectos parodiantes e pastichantes dessas narrativas, mas sem deixar de atentar para a natureza dialógica com o tempo em que foram produzidos: “O discurso do poder, as técnicas jornalísticas, a publicidade do governo, a autoridade da história, tudo é parodiado, estilizado, reaproveitado no contexto ficcional”, diz ela.

Referenciando-se em toda uma tradição do romance, como gênero, ela vê nos romances pós-ditatoriais a continuidade da tendência em “descobrir e redescobrir” o Brasil (1996, 19), talvez, uma implícita deferência aos primeiros trabalhos de Sussekind. Nesse sentido, ela compreende o deslocamento para o centro do Brasil, efetivada por Nando, protagonista de *Quarup*, como emblemático desse ato descobridor.

O *realismo* não é necessariamente equivalente ao *naturalismo*, termo usado desde o século XIX para fazer referência ao caráter realista de determinada arte, especialmente, se o tema for de extração cotidiana. No entanto, a representação de corpos, objetos e cenários, que se tornam reconhecíveis em um objeto artístico, por sua proximidade com um referente no mundo material, não determina uma arte como *realista*, e sim, como mais uma forma de realismo. O segundo aspecto relacionado à persistência do realismo é de caráter histórico: diz respeito à persistência de temas públicos. Contribuem para isso elementos como a assunção do individualismo, elemento central na sustentação da sociedade burguesa moderna e, do mesmo modo, a crise prolongada que envolve os elementos sociais e o espaço público compartilhado, no decorrer do desenvolvimento capitalista. Essa crise tomou contornos tais que, no século XX, as condições decisórias acerca da coletividade parecem ter se tornado, naturalmente, sujeitas a uma estrutura em que os direitos sociais reduziram-se aos direitos do consumidor.

Em termos retóricos, essas implicações redundaram em fracasso para o uso do realismo, assim como o de suas várias formas de manifestação, uma vez que “a História contada por esses realismos refere-se, frequentemente, mais a um desejo de sociabilidade do que à sua real existência” (WOOD, 1998, p. 256). As grandes crises políticas que,

historicamente, assaltaram as sociedades do século XX, também teriam contribuído para a manutenção do realismo. Nesse sentido, tal forma estética teria ficado mais resguardada onde houve maior valorização da coletividade e da esfera pública, daí sua recorrência nas sociedades pós-revolucionárias ou em condições imediatas de abarcar tal circunstância: a predisposição ao realismo – e de sua problematização – viria, justamente, do estado de controle que as sufoca.

O terceiro aspecto inerente à questão dos usos do realismo é a existência de uma dialética, própria dos teóricos ocidentais do movimento moderno, que opõe o Realismo à Arte Moderna, e que resultaria em uma série de propostas estéticas intermediárias. Do espectro dessas possibilidades, convergem o dogmático Realismo Socialista, que serviu como elo entre os artistas preocupados em denunciar a propagação do fascismo. Há também o Surrealismo, as Vanguardas, e o Realismo Novo cuja premissa fundamental consistia em colocar o jogo de contrastes como modo de estabelecer relações entre a produção e os objetos modernos, obtendo, assim, representações da modernidade.

Dentro da conjuntura histórica, a concepção de estética que se torna dominante no mundo ocidental, é a do realismo socialista, mas sob constante suspeita: “o Realismo Socialista foi uma posição vitoriosa, ou imposta, sobre um conjunto de outras. Todas essas prezavam o realismo até certo ponto, e, até certo ponto, desaprovavam uma versão da vanguarda voluntariosa, subjetiva, elitista ou ‘espiritual’” (WOOD, 1998, p. 263-264). A polaridade que sustenta tal ordem de antagonismo estético impediu, entre outras coisas, o reconhecimento de que os experimentalismos considerados de vanguarda ou próximos a ela correspondem, na verdade, a formas outras de realismo, ou pelo menos, a uma “certa necessidade de realismo”, nem sempre comprometidos com os estatutos do projeto mimético clássico.

Como se vê, transversal e inquietante o realismo nas narrativas pós-ditatoriais de 60, 70, e 80 é, sem dúvida, um dos aspectos mais discutidos pela primeira geração de críticos que se dedicaram a analisar esse corpus. Ora entremeado por uma dimensão alegorizante, ora visto como mais uma atualização do naturalismo, ora vislumbrado como versão nacional do experimentalismo *pop*, ora definido como “transcendente”, “alusivo” ou simplesmente tratado, comumente, de forma pejorativa, como sendo “referencial”. Esses elementos, no balanço geral do que foi dito pela crítica, terminam significando a mesma coisa, ou seja, a correlação entre a realidade material ou historicamente registrada e os eventos narrados.

De todas essas posições, algumas francamente em confronto, em parte devido aos objetivos a que se entregam, em parte devido ao programa teórico-crítico que lhes são inerentes, é possível vislumbrar algumas conclusões em comum. A primeira delas é que há, de fato, entre as narrativas das três décadas em questão, a forte tendência em buscar uma verossimilhança aquiescente com o arquivo do tempo. Essa tendência foi geralmente diagnosticada como sendo uma remissão contínua ao realismo. Já a visão de que realismo e alegoria, quando associados, implicam um desacordo estético, parece encontrar sua matriz no pensamento do Lukács maduro, autor de *O realismo em nosso tempo*, produção em que desfere um poderoso ataque aos modernistas (Kafka, Joyce, Moravia, Benn, Beckett e outros), avaliando que por suas produções serem alegóricas, conseqüentemente, recusam a consciência histórica (SONTAG, 1987, p. 110-111).

Em ambos os casos, elementos específicos apresentados pela narrativa, enquanto forma ficcional terminam negligenciados e, conseqüentemente, seus possíveis aspectos progressistas são obscurecidos. Nesse sentido, afora alguns desacordos, no fluir das revisões, fica salvaguardada a ideia de que o realismo – ou melhor: os realismos – em questão é produto de novas situações de produção e de experiências estéticas, não comportando mais um enfoque naturalista, como simples mimetismo do real, uma vez que acaba por comportar a atitude auto-reflexiva sobre a composição das realidades enredadas, incluindo aí aquelas realidades marcadas por violações de várias ordens e o conteúdo traumático intrínseco.

Essa diversidade de leituras acerca de um mesmo aspecto, em geral, produto de uma recepção crítica que em suas primeiras manifestações foi praticamente contemporânea aos fatos históricos, é, por outro lado, um sintoma do aspecto perturbador que essas narrativas apresentam em todos os sentidos, especialmente, no âmbito da forma. Tomando esse parâmetro, torna-se sintomático o fato de que o conjunto de obras mais estudado é aquele produzido no decorrer da década de 70, inegavelmente, o decênio que reuniu o maior número de narrativas pós-ditatoriais largamente constituídas por um aspecto de degeneração formal.

O impacto das rápidas transformações, observadas especialmente no nível da narração, parece ter levado muitos críticos a se concentrarem naquilo que julgaram como sendo continuidades de etapas literárias anteriores, a propósito, já bem conhecidas. Tal atitude, a rigor, parece ter obscurecido a compreensão mais aguda das reais mudanças operadas no nível da apropriação de aspectos do realismo e da dimensão crítica nela inserida, condição que em boa medida, seria revista pela crítica mais recente.

Um aspecto a ser destacado – pois tem implicações específicas sobre o objeto do presente trabalho – é a avaliação feita acerca da presença de um narrador auto-reflexivo. Comportando-se tal qual o narrador do século XIX, essa apropriação é vista como fundamento da verossimilhança realista. A mim parece que a consumação de um narrador que intervém e reorganiza o seu ato de narrar – confundindo, radicalmente, os limites no âmbito da ordem da narração, tal como se observa em narrativas como *A Festa*, *Quatro Olhos*, *A Terceira Margem*, é menos uma retomada do narrador clássico do século XIX do que uma forma de re-elaboração crítica e metarreflexiva das constituições desse narrador. A propósito, a observação que se segue pertence a Sartre (apud STONEHILL, 1988, p. 168): "Na história do romance, temos que distinguir entre o período no qual os autores estão inventando as ferramentas e em qual eles estão refletindo sobre as ferramentas já inventadas" e diz bastante sobre a economia formal dos romances em tela.

Vários aspectos da história recente da cultura ocidental, mais propriamente, aquela que vem sendo produzida desde meados do século XX, levaram muitos estudiosos da literatura a firmar como aspecto marcante desse tempo, a assunção da auto-reflexibilidade, acompanhada de um espectro de estratégias que tendem a revisitar as convenções literárias. O fundamento de base dessa atitude reside no amplo movimento, dito pós-moderno e/ou pós-estruturalista, de questionamento dos principais preceitos da modernidade, relacionados com o tempo, a representação e a originalidade.

Se o teor que acompanha essa retomada é a condição metalinguística, certamente a reciclagem daquele narrador vai além do condicionamento à lógica de uma intensa verossimilhança. De acordo com a crítica mais recente, em diferentes trabalhos, a intervenção aguda do narrador relaciona-se à reflexão deliberada do ato de narrar, atitude que tanto é condizente com a problematização acerca do lugar discursivo que está no controle da narrativa, quanto questionadora das circunstâncias sociais e políticas do escritor em sua existência material, quase sempre oscilando entre a resistência e a adaptabilidade às condições. Nesse sentido, a crise da intelectualidade, seguidamente observada por vários críticos, está sulcada de inconstâncias. Em termos ficcionais, essa crise evidencia-se pela busca por uma reconstituição, que surge desfigurada, quase se estabelecendo como um projeto ao avesso. Seus fundamentos estão marcados pela escrita da inadequação e da violência e, não raro, constitui-se de uma dialética, cujos elementos mais arraigados, permanecem concentrados na sofisticação com que o realismo é apreendido.

De fato, o misto de encantamento e de uma degeneração reconhecida, elementos que fazem parte da dimensão crítica ligada à alegoria, e concebida por Benjamin com vistas ao exame dos fundamentos da modernidade, baseados na ideia de ruína, surgem na produção de alguns desses artistas brasileiros, como uma espécie de nostalgia diante da inexorabilidade do progresso¹⁷. E noções como progresso, modernidade, capitalismo, constituem, no momento de luta contra a ditadura, termos quase correlatos. Uma síntese compreensível, uma vez que para muitos, a modernidade, do modo como foi imposta pelos militares, representava incertezas subjetivas, e, do ponto de vista ideológico, o lastro para várias das medidas político-econômicas adotadas, estando também, essencialmente, ligada aos fundamentos que nutriam a propaganda positiva do regime.

Praticamente todos os críticos citados constataram que os anos 70 configuram o período que aninhou o maior número de narrativas pós-ditatoriais assentadas, do ponto de vista formal, sobre o sentido de ruptura relativamente às convenções literárias. E boa parte deles também concorda que as variações observadas se devem a maneira metarreflexiva que os escritores encontraram para apreender a incursão a ferro e fogo do país na modernização, ancorada no capitalismo mundial. Particularmente quanto a esse aspecto, é fato que quase toda a produção literária pós-ditatorial brasileira, manifestou profundo mal-estar em relação a tal situação e, nesse sentido, esteve em consonância com certo aspecto que segundo Henrique Manuel Ávila (1997, p. 319) vem sendo recorrente na literatura brasileira, o de que o romance tem abarcado itinerários que privilegiam as contradições surgidas do embate entre determinada revolução econômico-política e a revolução dos costumes que lhe é intrínseca.

Desse modo, não seria mera coincidência que a crítica da modernidade e a crença numa arte em contínua auto-renovação de suas formas como sendo a verdadeira arte emancipatória – elementos tão caros a Benjamin – estivessem presentes, justamente numa etapa da produção de narrativas pós-ditatoriais em que, paradoxalmente, mais de perto se sentiram as perseguições políticas e a impressão de prosperidade como discurso vencedor.

Obviamente, a possibilidade de tais projeções intertextuais não é suficiente para dar conta dos experimentalismos observados. É preciso levar em conta que, além daquelas mudanças mais evidentes, verificadas por Adorno e Sontag, há aspectos localizados que são imprescindíveis. Nesse sentido, há que se considerar as traduções para o português de importantes escritores de outros países da América Latina, conforme já assinalado por

¹⁷ Idem.

Antonio Cândido. Os romances do *boom* latino-americano estão muito marcados pelo sentido de identidade em consonância com o repúdio manifesto ao distante passado colonial e o passado recente da ditadura. Geralmente, são narrativas enriquecidas pelo ato irônico e pela atitude revisionista quanto aos valores do colonizador e aos estatutos conceituais comprometidos com a modernidade européia, especialmente a do século XIX. Exemplares a esse respeito são as metaficções historiográficas produzidas por Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes e outros. Citadas por Vera Follain de Figueiredo (2003, p.5), tais obras instituem, segundo ela, “uma anti-história que denuncia as falácias da história eufórica dos vencedores” além de problematizar “a enunciação com o intuito de relativizar verdades tidas como universais e absolutas”.

A proximidade com a História e conseqüentemente com a realidade, se tornam em muitos desses romances, antes de tudo, uma busca por transcendência das formas de estabelecer verossimilhança e essa condição reclama por formas alternativas – talvez inusitadas – de contar uma história. Esse processo compreende a necessidade de experimentar formas novas de realismo a partir de um mundo material registrado discursivamente, o que implica a subversão dos significados convencionais e do “realismo horizontal” (JOSEF, 1993, p. 21), bem como a valorização de estratégias narrativas que trabalham não o referente imediato no mundo material, e sim, como se realizam as possibilidades de percepção das relações referenciais, tais como, a estilização de processos psíquicos, o fluxo de consciência, os efeitos do insólito, do onírico ou do grotesco; da náusea ou ainda a estilização dos códigos linguísticos do jornalismo, do cinema e da publicidade, aspectos distribuídos em estratégias criativas amplamente movimentadas para dar conta de uma narrativa extremamente voltada à atribuir memória e nesse movimento a realidade mimética não é mais suficiente.

Esses aspectos e estratégias estão presentes em muitas das narrativas pós-ditatoriais brasileiras. Nelas, a criticidade e a subversão, reunidas a formas não convencionais de tratamento do real, sugerem a presença de uma problematização da realidade no âmbito do projeto enunciativo, na medida em que a narração sustenta a captura de formas de percepção e seus efeitos, como também, o questionamento do lugar enunciativo, e, conseqüentemente, das posições de quem cria a narrativa: o escritor. No âmbito da diegese, muitas vezes, essa constituição proporciona uma visão dialética das utopias envolvidas nos anseios de resistência.

Nesses termos, o que defendo aqui é que esses aspectos estéticos mostram que essas narrativas ficcionais não estão mais encaixadas no paradigma do realismo naturalista e/ou mimético, especialmente aquelas produzidas a partir da década de 70, porque afinal esse paradigma não é mais suficiente para narrar o que precisa ser narrado. É certo que nelas sobressai ainda um realismo, mas um realismo comprometido em fazer ganhar potência o estatuto destruidor que por vezes irrompe nas relações humanas dominadas pelo assujeitamento e pelo impulso de morte, especialmente quando se trata de pensar sobre o poder autoritário no tempo e nos termos de um estado de exceção. Nessa forma de realismo a brutalidade ganha relevo e se faz acompanhar de perto pela noção de trauma ou da cultura da ferida (SELTZER, 1998), mas ao mesmo tempo é uma narrativa que ao modo metarreflexivo sabe ser a realidade uma ilusão: mais uma entre os muitos modos de ver, ou mais uma entre os muitos modos de domesticar o outro. Nesse sentido, ousar dizer que esse realismo com moldes naturalista e/ou mimético já não é suficiente nem mesmo às narrativas pós-ditatoriais produzidas no final da década de 60 – ainda que seja possível considerar aí a inspiração formal do romance 30, pois nelas já se instala uma suspeita sobre as percepções do mundo, por conta das experiências limítrofes com o sofrimento ou o anestesiamiento, profundamente desestabilizadoras da percepção.

Essas formas mais lisas de manuseio do realismo são essenciais para a tese que aqui levanto: mais adiante será possível perceber que as narrativas distópicas, para fazerem estremecer os alicerces de um mundo opressor, apresentam uma espécie de estremecimento da linguagem e conseqüentemente da forma, condição que parece potencializada no âmbito do corpus literário pós-moderno. Nesses casos, é possível que a narrativa pós-ditatorial – independente de ser um romance que vise o testemunho reelaborado pela ficção, a reconstituição da memória ou a análise de vicissitudes subjetivas, sociais ou políticas – adquira um caráter distópico, uma vez que a distopia se nega a ser a explicação de algo (por exemplo, o Brasil), e tem por fundamento motivar um sentido de perturbação, capaz de se expressar como crítica da autoridade e, conseqüentemente, das relações de poder autoritárias. Nesse sentido a tese que aqui esboço tende a colocar a distopia e a neo-utopia como ferramentas analíticas capazes de compreender nos romances analisados as antinomias projetadas dessas relações de poder e como elas tendem a ser tornar potencializadas ao dialogarem intertextualmente com a história da exceção.

3. O PARAÍSO SEQUESTRADO: UTOPIA, DISTOPIA, NEO-UTOPIA

A lua no cinema

A lua foi ao cinema,
passava um filme engraçado,
a história de uma estrela
que não tinha namorado.

Não tinha porque era apenas
uma estrela bem pequena,
dessas que, quando apagam,
ninguém vai dizer, que pena!

Era uma estrela sozinha,
ninguém olhava pra ela,
e toda a luz que ela tinha
cabia numa janela.

A lua ficou tão triste
com aquela história de amor,
que até hoje a lua insiste:
— Amanheça, por favor!

In: LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 40

3.1. O paraíso como (outro) lugar: utopia, utopismo

Tomas Morus imaginou um paraíso. A esse paraíso, idealizado como uma ilha cuja arquitetura lembra a forma de uma meia lua, denominou *Utopia*, *ou-topos*, que significa o *não-lugar* ou, *o lugar de nenhum lugar*, ou ainda, *lugar que não é lugar*. De fato, a Utopia de Morus é uma ilha sem paradeiro, com cinquenta e quatro cidades, idênticas pela língua, os costumes, as instituições e as leis (MORUS, 1991, p.71) dentre as quais a capital é Amaurota (Amaurotum). O significado de Amaurota identifica-se com situações impossíveis ou inalcançáveis, como “cidade de sonho”, “cidade das nuvens” ou ainda “castelo no ar”.

Sucessivamente, outros nomes também seguem esse esquema. A capital é banhada pelo rio Anydrus, ou seja, “rio sem água”. Os cidadãos que habitam a cidade são os *alaopolitas* ou “cidadãos sem cidade”; seus vizinhos são os *achorianos* ou “homens sem país”. Teixeira Coelho (1981, p. 12) explica que esse toque satírico relativamente às nomeações foi a maneira de Morus encontrou para fugir à censura.

Utopia seria ainda uma metáfora da Inglaterra de Morus que inspirado na *República* e nas *Leis* de Platão teria imaginado Amaurota como metáfora da Nova Londres. Mediante uma situação em que havia distribuição de renda desigual, fome endêmica e, conseqüentemente, rebelião em série, Teixeira Coelho vê nessa obra, uma forma de colaborar para uma possível mudança que urgia no país. Assim Morus “cristalizava em sua obra, de certo modo, a vontade de outros como ele que pretendiam melhorar um pouco as condições sociais, sem chegar aos extremos da revolução” (COELHO, 1981, p.27). Nesse sentido, o uso de termos satíricos não minimiza o impulso transformador; e, uma vez livre da censura, a produção poderia atingir um número maior de possíveis adeptos da mesma ideia.

Luiz Gonzaga Teixeira (1983, p. 29) vê no conceito de utopia a deriva de três acepções: um lugar que não existe no mundo material e sim na imaginação; lugar difícil, impossível ou *projeto*, ideia a ser examinada; não-lugar, negação de uma situação, crítica, oposição ou distância. Por sua vez, Karl Manheim (1968, p.216) pensa que um estado de espírito é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro no qual ocorre. Dessa forma, opor-se a um evento defeituoso, a uma situação decepcionante, a uma força contraditória, seria a essência do utopismo.

Essa força, diz Teixeira Coelho (1981, p.7; grifos do autor), “poderia chamar-se *esperança*; esperança de que aquilo que não é, não existe, pode vir a ser; uma espera, no

sonho, de que algo se mova para frente, para o futuro, tornando realidade aquilo que precisa acontecer, aquilo que tem que passar a existir”. Essa mesma vontade de exercer algum controle sobre a realidade inóspita também poderia ser chamada de *sonho*.

Mas tanto o termo *esperança* quanto *sonho* seriam inadequados. Coelho pensa que um termo mais aplicável seria *imaginação utópica*: um tipo de imaginação específica, não mais aquela vista como um sonhar de olhos abertos, mas sim uma imaginação como sustentáculo estrutural da própria realidade, capaz “de prolongar o real existente na direção do futuro, das possibilidades; capaz de antecipar este futuro enquanto projeção de um presente a partir daquilo que neste existe e é passível de ser transformado. Mais: de ser melhorado” (COELHO, 1981, p.8). Esse prolongamento em relação ao futuro, mais precisamente, um futuro que pedimos que “amanheça” em prol de substituir um presente que nos angustia e recusamos – como o faz a Lua no belo poema que Paulo Leminski escreveu – constitui a essência do utopismo.

Quando ainda no domínio da imaginação, a utopia é sempre propositiva: apenas pode vir a acontecer; é assim algo que se processa sempre como um excedente ao mesmo tempo em que é presença perene (COELHO, 1981, p.14) que se movimenta do interior para o exterior: do sentimento utópico, inerente ao ser humano, para a transformação da utopia em *topia* (concretização).

Nesse ponto, o pensamento de Coelho está em consonância com a opinião de Karl Mannheim, ou seja, a transferência do sentimento utópico para a conduta utópica é essencial, uma vez que somente uma conduta que seja capaz de abalar, parcial ou totalmente, uma determinada ordem prevalecente pode ser realmente considerada utópica. Com isso Mannheim acredita sustentar a ideia de que ao imputar ao termo *utopia* um duplo viés, por tratar-se de orientação que transcende a realidade ao mesmo tempo em que, por acréscimo, vem abalar uma certa ordem existente, pode-se estabelecer uma distinção entre os estados de espírito utópicos e os ideológicos. Mannheim ainda ressalta que nem sempre os representantes da determinada ordem vigente adotam atitude hostil em relação àqueles que procuram transcender a ela; a reação mais imediata sempre vem através da tentativa de controle sobre essas ideias e interesses, de maneira que se tornem socialmente incompatíveis com a conjuntura em vigor. Diz Mannheim (1968, p. 217):

Todos os períodos da história contiveram ideias que transcendiam a ordem existente, sem que, entretanto, exercessem a função de utopias; antes, eram as ideologias adequadas a este estágio de existência, na medida em que estavam

“organicamente” e harmoniosamente integradas na visão de mundo característica do período (ou seja, não ofereciam possibilidades revolucionárias). Enquanto a ordem medieval, organizada feudal e clericamente, pode situar seu paraíso fora da sociedade, em qualquer outra esfera do mundo que transcendesse a história e que amortecesse seu potencial revolucionário, a ideia de paraíso ainda constituía parte integrante da sociedade medieval. Somente depois que certos grupos incorporaram estas imagens desiderativas a sua conduta efetiva foi que estas ideologias se tornaram utópicas.

Além da utopia religiosa, sempre tendo como princípio a ideia de um lugar perfeito, a utopia mais popular tem sido a utopia política, que Teixeira Coelho indica ter raízes na filosofia platônica. Por essa utopia pode-se entender uma sociedade com um arranjo político diferenciado, firmado em novas estruturas sociais. Uma utopia dessa natureza, no mundo ocidental, está entre nós desde Platão com sua *polis* ideal. Teixeira Coelho percebe que na *República* Platão sobrepõe a Nova Atenas à Atlântida.

Inversamente a Atenas imaginada por Platão, a Atlântida é o lugar da riqueza, mas também das ambições, da injustiça, da irracionalidade e da degeneração. De Platão, Teixeira Coelho invoca alguns princípios utópicos que ele crê presentes até os dias de hoje: a democracia, a abolição da propriedade privada, uma certa igualdade entre classes sociais, a igualdade entre os sexos, a educação para todos. Ele ainda aponta que o modelo de Platão, bem como o de Morus, como exercícios de imaginação utópica, constituem arquétipos da utopia política.

Ao longo da história do conceito a utopia muitas vezes foi confundida com fantasia, ideal, experimentalismo, ou alternativa. Os defensores da ordem estabelecida tendem a qualificar as ideias subversivas como impraticáveis e irrealizáveis. De acordo com essa visão a utopia seria fantasia, quimera, criação, projeto cuja realização é impossível. Muitas vezes, essa visão é alimentada pela forma como a utopia é erigida enquanto ideia, pois em muitos casos a qualificação de algo como utópico, se dá em função da imaginação sociológica ou tecnológica de quem fala. Diz Szachi (p. 5):

A convicção de que o ‘utopismo’ assim compreendido é não tanto uma característica imanente deste ou daquele programa, como uma qualidade atribuída a eles por observadores historicamente limitados, é confirmada ainda pelo fato de que a realização de tais programas depende dos meios técnicos e sociais disponíveis.

Em outras palavras, uma utopia será sempre impraticável desde que pensada dentro dos princípios de um segmento que se conserva antiutopista. De qualquer modo, mesmo em um círculo conservador, a utopia é capaz de erigir-se como *antecipação* da necessidade de mudança, colocando-se como um caminho a mais que implica, sensivelmente, a maneira diferenciada de compreender o que é o melhor na circunscrição de um determinado mundo.

No entanto, esse caminho a mais pode ser imaginado, independentemente das chances de se realizar na prática, e dessa maneira, utópico será todo sistema baseado numa oposição que se coloca em conflito com uma condição e conseqüentemente, propõe uma alternativa que a erradique. Nesse caso, utopia é sinônimo de um ideal moral e social, e por utopista será tomado todo aquele que percebe o mal e procura meios de curá-lo, forjando ideais como o socialismo utópico e o socialismo revolucionário de Marx e Engels, ou mesmo o sonho que alimentou a *Utopia* de Tomas Morus e o realismo proverbial de Machiavel (SZACHY, 1972, p. 8-9).

O ponto polêmico desta acepção, diz Szachy, está no fato de se tomar o termo “utopista” como sinônimo do individuo que pensa um ideal e não que pensa de uma determinada maneira, por isso, muitos daqueles que se dedicaram a especular sobre o que é a utopia, julgam necessário assinalar que um ideal para ser uma utopia não basta ser um ideal, mas um ideal traduzido em sistema, construído em forma de doutrina e geralmente desarticulado da ordem prática.

Outra forma de definir a utopia é a de vê-la como experiência mental em resposta a uma questão que tem implicações diretas com o mundo empírico o que a aproxima dos modelos que são frequentemente construídos pelos sociólogos, quando estes querem compreender um fenômeno que na prática não ocorrem na mesma proporção de igualdade ou intensidade (SZACHY, 1972, p. 11). Julgando que todas essas possibilidades de definição não são necessariamente exclusivas, Szachy propõe um retorno ao princípio que funda o termo utopia, afinal utopia evoca a mobilidade entre um lugar e outro inexistente. É nisso, firma Szachy que reside a ideia de utopia como *alternativa*, pois o próprio termo carrega um ato de desacordo, uma ruptura entre o que é e o que deveria ser. Diz ele (1996, p, 13):

A possibilidade da utopia é dada juntamente com a necessidade de escolha. Não há utopia sem que haja alguma opção a fazer. A sociedade cuja ordem social fosse percebida como ordem natural, e onde ‘o que é’ fosse indenticado ao ‘que

deveria ser', esta sociedade não produziria utopias. Produziram-nas sim sociedades em situação de crise e confusão, dúvida e incerteza: da Grécia de Platão ao mundo contemporâneo (...). Deve-se acrescentar, é óbvio, que não se trata de qualquer alternativa, mas daquela que se refere à totalidade da ordem humana. Não será utópico o alfaite que propaga um corte de calças diferente do generalizadamente aceito. A menos que considere essa questão como condição necessária para o mundo contemporâneo.

Definidas como alternativas a uma situação ou condição, as utopias podem tomar a forma de uma fantasia ou mesmo de uma especulação intelectual e, apesar de toda utopia estar necessariamente circunscrita a um ideal, Szachy rejeita a definição de utopia exclusivamente como um ideal, pois a utopia se relaciona com a realidade tendo em vista uma oposição, um rompimento na continuidade, assim não basta que a utopia em questão se baseie num querer transformar, ela tem que carregar as insígnias da substituição de uma realidade absolutamente má por outra absolutamente boa.

Dito de outra maneira, o utopista não é um reformador, ou seja, alguém que propõe uma correção do mundo, que aceita pensar um mundo novo a partir de um mundo velho. O utopista é, em essência, um revolucionário, no sentido estrito da acepção desse termo: alguém que visa erradicar a ordem dominante, substituindo-a por outra. O utopista, assim, não deseja corrigir alguns elementos incômodos da ordem em que vive, mas excluí-la em sua totalidade. Contudo, apesar dessa aproximação, no âmbito da natureza das coisas, poucos utopistas dialogaram com o revolucionarismo, seja porque não foram além da construção do projeto seja porque, quando participaram de uma revolução, o fizeram em uma esfera estrita e de forma pacífica.

Outro aspecto importante é que as utopias operam no sentido de provocar um rasgo na história, mas dela não podem fugir, afinal as mudanças sociais podem trazer consigo o declínio das utopias em voga, fazendo com que essas se tornem ultrapassadas ou se transformem em ideologias conservadoras e reformistas. E, pelos mesmos motivos, as ideologias conservadoras podem se converter em utopias se um estado de coisas for destruído e elas forem adotadas por grupos que se opõem à nova ordem instaurada.

Ao se pensar o utopismo e não a utopia como narrativa, portanto, retirando parcialmente de cena aquela dose de ingenuidade necessária à crença de uma sociedade ideal, representada por uma cidade, um país ou uma ilha em que “o mal não toca, onde se glorifica o trabalho e onde ninguém teme a morte” (CIORAN, 1994, p.103), marca essencial da utopia clássica, o que sobra é um pressentimento de realização, sempre

astutamente localizado no devir; pressentimento ao mesmo tempo necessário e inconveniente. Necessário, porque uma sociedade não prescinde de ideais desproporcionais em relação ao que ela é. São esses ideais que, de certa maneira, garantem a dinâmica interna dos processos que a forjam. Mas esses ideais também são inconvenientes, na medida em que provocam a instabilidade daquilo que se pensava consistente. No entanto, não se pode ocultar que a utopia carrega sempre uma vontade de poder sobre todos os indivíduos, que devem aquiescer ante uma “férrea felicidade” (JAMESON, 1997, p. 64). Desse modo, o utopismo é algo constitutivo da experiência humana, mas a maneira de compreendê-lo é heterogênea, principalmente quando no interior de um sistema político ou ideológico. Há, por exemplo, na teoria marxista, uma distinção cardinal, comumente ignorada pelos intérpretes, a de que existem dois tipos de utopia: as inventivas e criadoras, em geral revolucionárias, e as utopias repetitivas, que são reprodutoras da sociedade burguesa (ABENSOUR, 1990, p. 32).

Mostra Miguel Abensour (1990, p. 33) que tal distinção está estreitamente ligada a um conjunto de teses sobre a história da utopia no século XIX. É que após sofrer uma mutação no início do século XIX, que lhe permitiu uma maior proximidade com a história, a utopia pareceu se afastar da história definitivamente. Substituída pela ciência, a utopia se tornaria mera fantasia de compensação, abandonando seu lado extravagante, tão próprio do movimento operário que proporcionou seu breve diálogo com a História, para se refugiar nos “caminhos oblíquos” da literariedade e da derrisão. De qualquer modo, a despeito de muitos, a utopia não morreu, mas passou a existir sobre outras formas. E o trabalho de historicização que coloca a utopia nos termos de sua ascensão e morte, diz Abensour (1990, p. 36), na verdade o faz a partir da teoria do progresso, muito pouco dialética, que analisa o objeto a partir da oposição precocidade-maturidade. A refutação da morte da utopia, baseada numa hermenêutica histórica que não a clássica, pode até convencer, especialmente se não falhar na lembrança de que o ditame da anti-utopia carrega em si mesmo uma utopia, mas não a salva da maculada dimensão estética que adquiriu ao longo do pós-guerra, quando o utopismo foi quase que absolutamente associado ao totalitarismo.

Para alguns pensadores, notadamente os marxistas, a literatura frequentemente opera segundo uma postura crítica, deixando escapar posições contrárias a certas potências reguladoras. É o caso de Terry Eagleton (1993). Ao avaliar que a estética é um conceito essencialmente burguês afirma que ainda assim há nela algo de incontável que lhe garante um considerável potencial subversivo. Da mesma forma, Fredric Jameson

(1997, p. 76-77) reforça a importância de um retorno aos impulsos utópicos na cultura contemporânea. E Keith Booker (1994b, p.03), que se dedicou ao estudo da literatura distópica, uma forma de utopia negativa, ressalta que “a literatura especulativa é um dos mais importantes meios, em que novas modalidades de investigação da cultura podem ser introduzidas, se definindo como alternativas de exploração do *status quo* social e político”.

De todo modo, as utopias carregam consigo a marca de um tempo e de um lugar, e o ideal que a circunscreve pode se relacionar a aspectos de caráter religioso, político ou social. Via de regra elas extrapolam o domínio de programas políticos e sistemas filosóficos e alcançam o espaço das artes. Sem contar que a forma como se apresentam tem sido bastante variável ao longo de sua História. Tendo em vista esses aspectos, Jerzy Szachy forja uma tipologia na tentativa de abarcar o máximo possível das manifestações da utopia como fenômeno, dividindo-a em seis séries: utopias de lugar, utopias de tempo, utopias da ordem eterna, utopias monásticas, utopias políticas, e utopias negativas.

As utopias consideradas clássicas são, sem dúvida, as utopias de lugar, também chamadas de utopias escapistas. A ideia de lugar que a impregna é tão específica que terminou conservada na etimologia do termo central: *utopia*, “*lugar que não existe*”. O modelo mais memorável é, sem dúvida, a *Utopia* de Morus, mas há uma constelação de utopias de lugar que fizeram a história do gênero ao longo de quatro centúrias, entre elas *Le Tiers Livre* (1546), de François Rabelais, *A cidade do Sol* (1602) de Campanella, *A Nova Atlântida* (1627) de Francis Bacon, *As viagens de Gulliver* (1726) de J. Swift, *Micromegas* (1752) de Voltaire e *Viagem à Icária* (1842) de E. Cabet. A utopia de lugar chegaria ao século XIX e XX, mas já como estilização, como forma degenerada do código que a fez conhecida ou simplesmente reciclada por outros gêneros.

O paradigma da utopia de lugar consiste em uma narrativa baseada no sentido de viagem, capaz de dar vida a um horizonte, em que há um mundo conhecido e um desconhecido, que correspondem, respectivamente, a um mundo mau e a um mundo bom. A viagem de um navegante que liga esses dois mundos, em Morus, já tinha a função de atribuir existência a uma ilha de bonança material e moral, e voz a um navegante que se restringe a dar informações vagas a respeito de sua localização (SZACHY, 1972, p. 30). Nesse sentido, a ilha em si mesmo, tem caráter de símbolo: ela deve prevalecer como representação de uma sociedade ou país possível, em que a paz é um objetivo e, a necessidade uma ausência, portanto sua localização é o que menos importa.

Fundamentado em Bozzeto, Yves Breton (2003, p.1) aponta algumas características, como gênero literário, da narrativa utópica clássica que, creio, se confunde com o paradigma da utopia de lugar: primeiro, a narrativa utópica sempre parte de um princípio de comparação: há um “lugar utópico” porque há um “lugar real” em confrontação. Uma segunda característica relaciona-se ao aspecto idealizador, responsável pela “perfeição” funcional que caracteriza as relações sociais, inclusas no *lugar utópico*. Outra característica, e talvez a mais importante, diz respeito à abolição da história ou mais simplesmente, a ideia de um presente perpétuo, ligada ao *lugar insulado*, onde a felicidade e a satisfação das necessidades parecem constantes. De todo modo, o paraíso antes imaginado por Morus, é concebido como uma forma de Estado jurídico ideal:

Triunfo da fantasia, mas também de uma lógica humanista a *Utopia* concilia trabalho obrigatório com as sociedades de lazeres, a propriedade coletiva com a instituição familiar, a religião católica com o epicurismo, o federalismo democrático com a boa vontade do Príncipe. Tudo é possível, mas *alhures*”(ANDRÈS, 2001, p.16).

Geralmente interpenetrada pelo fantástico e pelo gosto da curiosidade dos relatos de viagem, a utopia de lugar do século XVI buscou construir mundos cada vez mais estranhos e mais “utópicos”. Mas a História projetou sobre o gênero mudanças bastante expressivas. Em alguns casos, o utopista não é mais apenas o ouvinte que debate com o viajante, ele próprio se torna o viajante. E as ilhas-mundo que descobre também vão mudando de paisagem. São muito mais fantasiosas entre os séculos XVI e XVII, adequadas a um mundo de cujas terras suspeitava-se a existência, mas que ainda era efetivamente pouco conhecido.

Já entre os séculos XVII e XVIII, as viagens descritas se tornam mais próximas da realidade. Por essa época – positivista, não se pode esquecer – as utopias de lugar procuram enfatizar os habitantes desses novos mundos – a essa altura já melhor descobertos - ressaltando-lhes as virtudes em vários sentidos. Com eles, o homem então dito civilizado, poderia aprender ou experimentar uma ética e uma solidariedade diferenciadas. Assim o cerne dos ideais que alimentam essa utopia também se desloca, deixando de ser uma “sociedade ideal” para ser um “modo de vida ideal” (SZACHY, 1979, p. 33). E, desse modo, o contraste deixa de ser entre dois países ou sociedades diferentes para ser entre duas culturas diferentes. Exemplares dessa época é o *Suplemento*

à *viagem de Bougainville* de Diderot, que prega a superioridade dos taitianos sobre os europeus.

No entanto, apesar dessas mudanças, a configuração da utopia de lugar como *lugar alhures*, ahistórico e fantasioso, calcificou esse tipo de utopia como um sistema imaginado, irrealizável, e dificilmente apreciado com seriedade, assim o fundamento seria revisto ao longo da história, e o campo semântico do termo *utopia* sofreria grandes mudanças entre o Renascimento e o século XX. Contudo, o deslocamento mais notável dessa terminologia se dá em pleno século XVIII. Diz Andrès (2001, p.15):

Passamos da construção fantasista do universo sem amanhã a projetos racionais de sociedades que não tardarão a se realizarem. As fantasias tornam-se consequentes e a gravidade das mesmas leva às revoluções. Em seguida, no século XIX, a utopia se tornará até sinônimo de sistema.

Esses sistemas imaginados passam a abrigar o gérmen da possibilidade de materialização de tudo aquilo que permanecia na esfera da esperança e do desejo. Assim, a ideia de um lugar *alhures* está a meio caminho de um *tempo em breve* (ANDRÈS, 2001, p. 17). A mudança é significativa, pois se trata de introduzir no projeto imaginado, a história em devir, e, desse modo, a utopia passa a ser uma *ucronia*, uma utopia situada no futuro ou em uma marcha diferente da história.

As *ucronias* ou utopias de tempo surgem no século XVIII, como uma consequência natural do término das grandes descobertas geográficas. Com o mundo mais ou menos conhecido, e com muitas expectativas frustradas em relação à existência de lugares ideais que não estivessem apenas nos limites da imaginação, a utopia acabou deslocando-se da esfera do espaço – que marcou a utopia clássica – para a do tempo. Com isso, a questão que envolvia a constituição da sociedade ideal excedeu o “onde” e passou ao “quando”.

Um aspecto preponderante nessa época é a apreensão da ideia de progresso, gradualmente constituída desde o século anterior. Desse modo, o sonho de um mundo melhor deixa aos poucos de ser movido pela busca de outro lugar moral e materialmente mais promissor e migra para o sonho do Melhor em um mundo futuro, ainda que metaforicamente os tempos envolvidos impliquem um lugar, por exemplo, o Novo Mundo.

No entanto, se vista como um fenômeno que extrapola o marco histórico da História da utopia, que é a *Utopia* de Morus, a utopia de tempo é eterna. O outro termo que a denomina, *ucronia*, carrega não somente as insígnias de um lugar e sim de um tempo que não existe ou que se prevê algures (em um tempo remoto ou futuro), mas que de qualquer maneira é um tempo negador de um tempo tido como o presente, através da sobreposição e do contraste entre os dois.

Importante ressaltar que pode incidir sobre a constituição desse tempo inexistente ou algures o consórcio entre a imaginação e a ciência, ou a imaginação e a História. Enquanto a ciência contribui com elementos que não ousa transpor ou sobre a qual ainda tateia, a história é enredada na lenda, na prognose, na fantasia e na memória. Exemplos de utopias de tempo são *O ano 2440* (1761) de Mercier e *Mon voyage à la lune* (1839) de Napoléon Aubin.

Mas há um tipo de utopia que não se agarra ao esforço de um deslocamento no tempo ou no espaço, pois se atrela a uma viagem metafísica, racionalista, filosófica, enfim, de uma natureza que lida com a constituição de valores sociais alternativos à ordem vigente. Plurais quanto ao conteúdo que apresentam, esses valores se caracterizam fundamentalmente, por existirem fora do tempo e do espaço: Natureza, Deus, Razão, ou a noção de que há uma “ordem universal”. Assim, fundamentalmente, as utopias da ordem eterna se caracterizam por confrontarem uma ordem vigente em relação a outra, natural ou divina. Szachy cita, por exemplo, como utopias desse tipo, a Lei da ordem e da harmonia entre os homens de uma mesma comunidade, que marcou a filosofia estóica e, também, a noção de igualdade entre os homens perante Deus, no Cristianismo. E lembra que muitas vezes tais valores são usados como bases filosóficas para a construção de outras formas de utopia.

Todas as utopias apresentam a recusa aos dilemas correntes no pensamento político como algo inerente, afinal esse é um elemento importante no ato de rompimento com uma ordem em vigor em nome do ideal que lhe faz oposição. Tanto que a ausência dessa recusa implica a renúncia ao ideal ou que uma das posições oferece condições para que o ideal utópico entre em consonância com a realidade, aspecto que, aliás, anula a utopia, pois não é de sua natureza nem aceitar a entrega e nem viabilizar um postulado de consenso que vise adequá-la ao estado de coisas já existente. Todavia, pode ocorrer que durante o desenvolvimento de uma situação conflituosa a avaliação negativa do estado de coisas não chega a equivaler ao ato de negação prática.

Se isso ocorre, se está diante de uma utopia monástica ou heróica. A rigor, as utopias monásticas podem se basear em qualquer uma das categorias presentes nas utopias anteriormente descritas. A diferença está em exigirem a sistematização de outra maneira de viver particular, o que implica, via de regra, a separação comunitária e, às vezes, realizada com o afastamento físico do indivíduo relativamente à ordem a que se opõem. A comunidade dos pequenos irmãos de São Francisco é um exemplo canônico de utopia monástica ou heróica. Modernamente, pode-se pensar o movimento *hippye* (quando não desvirtuado), como sendo uma variante desse tipo de utopia.

No entanto, para além da premissa de que todo ideal é essencialmente político, existe um tipo de utopia, as utopias políticas, que além de pregar a mudança radical da sociedade e das relações humanas que a sustém afirma ser essa mudança possível através de um ato humano. É desse modo um tipo de utopia que não sistematiza tão somente o ideal que constrói a utopia, mas também a transformação do ideal utópico em uma prática, tanto quanto a elevação política do ato humano ao nível do sublime.

Do mesmo modo que as outras utopias descritas, essa também não se trata de uma jovem utopia, pois desde muito, o mundo convive com o mito do “grande homem”, seja rei ou legislador, e ainda mais recentemente, com a figura do “grande revolucionário” ou do “salvador da pátria”. Mas isso não quer dizer que essa utopia se concentre numa figura humana específica, embora possa acontecer. Bem verdade é que sua característica principal está em se concentrar na localização presentificada dos ideais, que não estão em “algum lugar” ou em “algum tempo”, mas no “aqui” e “agora” (SZACHY, 1972, p. 102). Exemplo crasso de utopia política é o conjunto dos ideais que nutriram a revolução francesa.

Em tempos mais recentes, surge outra modalidade de utopia em que a sociedade imaginada não pode ser considerada ideal e nem é vista como tal por seus autores. Ao contrário, essas utopias visam provocar horror e seu paradigma mais recorrente é *Admirável mundo novo* de Adolf Huxley. Também chamada, por alguns de contra-utopia ou distopia, essas utopias se correlacionam à contemporaneidade pelo que esta apresenta de mais agudo, o ceticismo e o pessimismo. Mostrando os aspectos menos aprazíveis de um sistema social, político ou mesmo cultural, as utopias negativas tendem a forçar a desconfiança sobre tais sistemas. Embora Szachy não se detenha sobre esse elemento, o ímpeto radicalmente transformador que acompanha a utopia como fundamento, comparece nas utopias negativas de modo mais elíptico, porém jamais ausente. Ao contrário, ganha dimensão como aspecto perturbador e, sobretudo, especulativo, na

medida em que expressa as implicações autoritárias contidas em toda utopia que se impõe enquanto paradigma absoluto no interior de uma comunidade ou sociedade.

Do ponto de vista formal as utopias negativas guardam o truque literário que caracteriza grande parte das utopias: as viagens imaginárias no tempo e no espaço. No entanto, a diferença entre as utopias negativas e as outras formas de utopia reside no modo de ver o mundo, e para se estabelecer melhor as implicações dessa diferença, é preciso lembrar que os ideais e valores humanos são heterogêneos, portanto um paradigma utópico pode representar para alguns a redenção, a felicidade e para outros a espoliação, a opressão ou mesmo o aniquilamento. O exemplo mais acabado desse princípio básico vem das versões literárias. Nelas, a utopia, quando figurativizada por uma ilha, nunca será a mesma, e muito menos única. Nesse sentido, Szachy lembra que em algumas utopias antigas as relações ideais ali retratadas, possivelmente parecerão bem pouco atraentes senão rigorosamente perversas em certos casos. Cito o autor de *As utopias*:

Não seria de boa vontade, por exemplo, que entraríamos na *República* de Platão, onde os guardas controlavam entre outras coisas, como cortávamos o cabelo, como nos vestíamos, que danças dançávamos, que músicas escutávamos, que poemas líamos. Não muitos entre nós apreciariam a organização da vida sexual proposta na *Cidade do Sol* de Campanella” (SZACHY, 1972, p. 16)

No modelo utópico de Campanella homens e mulheres só façam exercícios físicos despidos à maneira dos antigos espartanos, assim os controladores podem identificar aqueles que já estão aptos à vida sexual, e quais homens e mulheres podem nutrir atração física entre si. Uma vez considerados aptos lhes é permitido, após a lavagem rigorosa dos corpos, que a cada três noites, realizem o ato sexual. Na visão de Szachy, pressupostos como os que estão presentes no sistema ideal imaginado, por exemplo, por Campanella, em geral, tendem a se expressar degenerados na utopia negativa. Diz ele (1972, p.16):

As utopias comunistas anunciam liquidação da propriedade privada? O contra-utopista afirma que no comunismo ninguém terá sequer uma escova de dentes particular. Os comunistas criticam a família burguesa? A contra-utopia anticomunista faz disto uma ideia de comunidade de esposas, podendo inclusive referir-se ao exemplo de mais de uma das antigas utopias.

É possível assim apreender algumas lições com Szachy, entre elas, a de que a utopia negativa estabelece um reflexo distorcido dos pressupostos que rejeita, desse modo, é interessante notar que o criador da utopia, em geral, não introjeta nela seu sistema de valores, ou pelo menos, esse não é tão explícito a ponto de ser facilmente decodificado em seus estatutos. Quanto a isso, não se pode esquecer que a utopia negativa opera como sistema especular, cujas imagens a que remete, se constituem de elementos híbridos e “ofuscados” em seus fundamentos essenciais, que se embolam, superpostos e equalizados. E é bem verdade que nela não há espaço para uma só visão utópica e, assim, ganham voz tanto os sujeitos e os operadores da redenção quanto os sujeitos e operadores da espoliação.

Esse processo torna dialética a relação entre os valores de uma utopia e os valores ou antivalores que uma utopia negativa expressa. No entanto, a negatividade presente nas utopias negativas é uma questão de visão de mundo, como já dito por Szachy, conseqüentemente, como em qualquer utopia, a utopia negativa traz uma diagnose e se comporta como um projeto, no caso, duplamente crítico, pois por um lado, confronta um dissídio, superpondo os elementos que compõem sua tensão e, por outro, opera uma reflexão meta-utópica. E como gênero literário, a utopia negativa é sem dúvida, radicalmente apegada à intertextualidade, pois os ideais nela embutidos carregam valores alheios, via de regra, colhidos em diferentes fontes.

3.2 As missas negras do utopismo: a distopia, a neo-utopia

Como gênero, a utopia negativa rendeu subgêneros. Encarados por Szachy, como sendo apenas outras denominações correntes da utopia negativa, esses subgêneros, na verdade, refletem as transformações sofridas por esse tipo de utopia. O primeiro deles é a contra-utopia. Ligada à utopia comunista, a contra-utopia (ou utopia não-ideal) constitui-se por uma inovação formal em relação à utopia; nela, o lugar utópico fica situado não mais em um ponto geográfico desligado da realidade, mas em um eixo cronológico que aponta para uma situação histórica e ideológica: a luta de classes. Nessa linha, a contra-utopia não rompe virtualmente com a realidade, antes busca mostrar como o espaço representado difere dela. Bozzeto (apud BRETON, 2003, p.01) considera que *Le monde tel qu'il sera* (1846), de Emile Souvestre, seria o paradigma mais remoto da contra-utopia, embora antes já existissem narrativas que tendiam à contra-utopia como *As viagens de Gulliver*, de Swift.

Outro subgênero é a distopia. Na medicina, *distopia* significa deslocamento ou anomalia de um órgão por enfraquecimento das partes que o ligam. Etimologicamente, o termo *distopia* parte da fusão de dois termos oriundos do grego: *dis* (mal), entendido na acepção de “anormal” ou “defeituoso”, e *topos* (lugar). Assim, por distópico se pode entender a situação ou o lugar, em que as condições, norteadoras das relações humanas, podem se apresentar adversas por se encontrarem deterioradas, inóspitas ou cambiantes ou, ainda, sujeitas a um sentido de paralisia em relação aos seus elementos definidores. Tal definição me parece adaptada às relações e sociedades frequentemente descritas na literatura distópica.

É com base nessa flexão etimológica que em alguns trabalhos (MOYLAN, 2000; Mooney, 2004) nota-se a circunscrição de três aspectos especulativos fundamentais da narrativa ficcional distópica: a constituição do indivíduo e o sentido de individualidade, a natureza do poder, a constituição de uma linguagem em que a caracterização da repressão se encontram decalcados. Sendo que tais fundamentos podem surgir associados ou separadamente problematizados.

Em termos tipológicos – sem perder a co-irmandade com todas as outras formas de utopia – a distopia se define como “uma crítica dissimulada a todas as tentativas de imposição de um poder absoluto”, venha de onde vier, assim como, de “todas as tentativas de pré-determinação de um mundo novo onde apenas a felicidade e a ordem sejam possíveis” (CEIA, 2004, p. 6). Com se vê, nela o paraíso é apenas um esboço que oculta suas fraturas, metáfora de um mundo vulgarizado como o Melhor, mas que em verdade não passa de uma ilusão bem torneada. Nesse caminho, o “mundo novo”, proposto no *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, seria uma distopia do mesmo modo que *Laranja mecânica*, de Anthony Burgess, ou ainda *The Handmaid’s Tale*, de Margaret Atwood.

Tom Moylan (2000, p.xi) afirma que a narrativa distópica é, em grande parte, o produto dos terrores do século XX:

Cem anos de exploração, repressão, violência estatal, guerra, genocídio, doença, escassez, ecocídio, depressão, dívida, e a permanente exploração da humanidade comprando e vendendo a vida cotidiana, proveram um chão fértil mais que suficiente para este lado inferior da imaginação ficcional utópica. Embora suas raízes remetam à sátira menipéica, ao realismo, e aos romances anti-utópicos do século XIX, a distopia emerge como forma literária própria nas primeiras décadas

do século XX quando o capitalismo entrou em nova fase com o início da produção monopolizada e com a extensão interna e externa do estado imperialista moderno.

Outro aspecto importante no limite das duas formas de narrativa, é que a utopia, ao longo de sua História, esteve muito afeita ao ensaio, enquanto a distopia fez da narrativa ficcional sua morada constante, sendo não somente uma forma literária, como também um modo particular de energia crítica. Desse modo, pode se manifestar nos trabalhos ficcionais não considerados como exemplos explícitos de literatura distópica, o mesmo acontecendo com outras formas discursivas. Fredric Jameson é um dos que manifesta disposição em separar definitivamente as duas coisas, se baseando justamente no universo de maior manifestação de cada uma das formas. Diz ele (1997, p. 67-68):

Da maneira como vejo (mas nessa forma trata-se de mera opinião), a distopia é, sempre e essencialmente, aquilo que na linguagem da crítica de ficção científica se chama de romance do ‘futuro próximo’: conta a história de um desastre iminente – ecologia, superpopulação, praga, seca, cometa desviado ou acidente nuclear – que vai se dar no nosso próprio futuro próximo, mas que é acelerado no tempo do romance (mesmo que depois se disfarce esse futuro no de alguma sociedade repressiva galáctica, eras distantes de nós). Todavia, o texto utópico não conta nenhuma história; ele descreve um mecanismo ou até mesmo um tipo de aparelhagem, fornece um esquema mais do que se detém sobre os tipos de relação humana que podem ser encontrados numa condição utópica ou sobre as imagens dos tipos de vida que gostaríamos estivessem quase que permanentemente disponíveis.

A rigor, a contribuição de Jameson, acerca dos campos de atuação da utopia e da distopia, constitui apenas a ante-sala do argumento principal que o pesquisador estadunidense desenvolve a respeito de elementos da crítica pós-moderna do utopismo. Particularmente, creio ser a constituição ôntica da utopia e da distopia uma questão que implica menos o domínio da forma do que a indicação de uma postura. É bem verdade que distopias, na forma de ensaio que expressa mecanismos de coerção, são bem menos comuns do que as manifestações distópicas essencialmente literárias, mas eles podem existir. Minha posição é de que independente da possibilidade de que a distopia deva ser vista como forma apartada da utopia, como quer Jameson, penso ser necessário esclarecer que distopia e ficção científica não são a mesma coisa, apesar de compartilharem de um mesmo aspecto, o “estranhamento cognitivo” (SUVIN apud BOOKER, 1994, p. 4), presente nas distopias e fundamento central das ficções científicas. O “estranhamento

cognitivo” nasce do confronto (no interior da narrativa ficcional) entre dados empíricos e outros tantos, que estão fora desse limite¹⁸.

Considerando esses aspectos Keith Booker (1994a, p.4) propõe o conceito de *desfamiliarização* como a principal estratégia literária para definir a distopia como gênero ficcional puro. No caso, a *desfamiliarização* consiste em focalizar a crítica de uma sociedade distópica, projetando-a em um cenário distante da realidade, proporcionando, dessa maneira, perspectivas atualizadas sobre determinadas práticas sociais e políticas problemáticas que poderiam, de outro modo, ser avaliadas como privilégio para alguns ou consideradas naturais e inevitáveis. Esse truque do estranhamento provocado por um distanciamento espaço-temporal do mundo material imediato, que aproxima as distopias das ficções científicas e, ao mesmo tempo, define a diferença entre elas, pois a ficção distópica, em geral, difere da ficção científica pela sua intenção de colocar-se como crítica social e política em relação a determinado paradigma social e político. Enquanto, por sua vez, a ficção científica procura ressaltar positivamente certos aspectos especialmente relacionados à noção de progresso tecnológico, o foco distópico constitui-se, na literatura, mais propriamente a partir de uma crítica sombria da cultura contemporânea, principalmente quanto à mistificação de certos princípios paradigmáticos, como o emprego desumanizador da tecnologia e de certos aspectos do consumismo e da individuação. Sobre isso, comenta Booker (1994a, p.4):

As explorações dessas perspectivas obviamente reclamam pela desfamiliarização que os formalistas russos viram como técnica literária por excelência e como constitutiva da diferença entre o discurso literário e não literário, porém reclamam mais diretamente o efeito de alienação de Bertolt Brecht na maneira como ele nega esta diferença e associa a emergência de novas perspectivas na literatura, em direção a uma específica ordem social e política no mundo real. Neste sentido, a ficção distópica também se assemelha à ficção científica e em muitos textos frequentemente os dois gêneros coexistem.

Dessa forma, ainda que não se constituam como distopias puras, certas produções literárias podem apresentar elementos distópicos funcionando como um caráter estruturante. Booker afirma que essa perspectiva de abordagem pode ocorrer mesmo em

¹⁸ Brian McHale (1987, p. 59) explica que Suvin qualifica esse estranhamento de “cognitivo” para evitar que os elementos “não-empíricos” sejam compreendidos a partir da ordem das mitopoéticas, não fundamentadas na lógica, na razão, na ciência positivista, etc.

narrativas que tendem a um realismo muito elaborado. Nesse caso, não se tratam de distopias puras, pois embora contenham concretamente um conjunto de elementos convencionalmente distópicos, não realiza a transfiguração de uma “outra sociedade repressiva” que localizada no devir de um tempo e espaço, coloca-se como alegoria da história de uma determinada sociedade, assim funcionando como uma espécie de profecia em relação à atualidade.

Referindo-se a aspectos temáticos da distopia, que germinou e se desenvolveu no decorrer do século XX, Tom Moylan (2000, p.147) diz que embora todas as narrativas distópicas ofereçam uma apresentação detalhada e pessimista do que há de pior nas possibilidades sociais enquanto produção artística apresenta entre suas constituintes formais a predisposição ao hibridismo e à intertextualidade, além de apresentar algum modo de associação com uma tendência utópica, disseminada no texto como “horizonte de esperança” e tratado de maneira crítica. Moylan afirma que “o texto distópico típico é um exercício politicamente carregado de discursividade híbrida”. Nesse aspecto, a distopia seria aquilo que Raffaëlia Baccolini (apud MOYLAN, 2000, p. 147) chama de “gênero obscurecido”, pois sempre apresentaria elementos de gêneros correlatos, misturados.

A partir do caminho aberto por Moylan, nota-se, sobretudo, a tendência da narrativa distópica em se apresentar fragmentada, amalgamada aos códigos de outros gêneros ficcionais, ou ainda tomando emprestadas matérias próprias de disciplinas, como a História, a Geografia, a Etnografia, a Sociologia, etc., sendo igualmente muito comum o consórcio com categorias literárias, tais quais, a ironia, a paródia, o pastiche, o humour, o maravilhoso, os estados epifânicos, etc. E, não é incomum que as distopias se constituam, no âmbito da narração, a partir de uma arquitetura que encadeia uma narrativa encaixada e outra encaixante, valendo-se do sempre sofisticado e produtivo recurso do *mise en abyme*. Esse é o caso da narrativa de *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood¹⁹ ou *Slaughterhouse-five*²⁰, de Kurt Vonnegut, e de muitas das narrativas pós-ditatoriais brasileiras em que noto a presença de elementos formais e de impulsos distópicos. É essa estrutura, aliás, que nessas situações, permite, narrativamente, o registro da viagem, do deslocamento (um velho *topoi* presente em todas as utopias) e, por conseguinte, o gosto por uma disposição de diferentes tempos, espaços, matérias, valores e antivalores.

¹⁹ O ensaio *Margaret Atwood: a “República de Gilead” revisitada*, de Sigrid Renaux (2001) trata dos desdobramentos semânticos da estratégia do encaixe, especificamente aplicados a essa narrativa.

²⁰ Narrativa constituída com base em ramificações e paralelismos temporais.

Nesse sentido, observo que sendo uma narrativa literária a ganhar anteparo maior no século XX, não raro, as distopias tem seguido o comportamento formal e ontológico apresentado pela mais recente ficção desse tempo, até então chamada de ficção pós-moderna. Ou seja, apresentam um grau altíssimo de abertura à pluralidade de vozes, o hibridismo ou simulacro de outras formas discursivas, o uso abundante da intertextualidade e com um narrador que ao dar vezo à subjetividade, rompe com a função de autoridade no texto além do destaque para o gesto revisionista no que diz respeito às relações intertextuais com as matérias historiográficas.

A noção de um paraíso que não passa de simulacro graças aos ideais utópicos, também é uma referência importante para entender como a distopia se inscreve, tendo em vista essa época. Assim, não custa lembrar que para compor esse mundo infernal disfarçado de paraíso, a distopia evoca muitas condições formais da utopia negativa, especialmente a elaboração equalizada dos valores e ideais utópicos envolvidos, e nesse sentido tende a estabelecer um diálogo problematizador com a teatralidade presente no modo como os valores ou verdades são encarados na pós-modernidade. Teatralidade aqui, entendida como dispositivo da simulacração que tem avançado sobre uma existência em que tudo é fingimento (CEIA, 2004, p. 8).

Na opinião de Patrick Mooney (2004, p. 2), a maioria dos romances distópicos ao fazerem emergir o devir (na forma como Heidegger o denominou) consideram vitalmente importante a relação entre a experiência e a degradação da humanidade, e por isso costumam direcionar seu foco especulativo para a constituição das relações entre poder, linguagem e individualidade. Por sua vez, o poder, em uma narrativa distópica pode estar presente de maneira individualizada, por exemplo, um ditador corrupto ou em uma instituição governamental coerciva. Respectivamente, narrativas como *O Outono do Patriarca* e *1984* podem ser consideradas paradigmáticas de cada uma dessas tendências, contudo, independente do caminho escolhido para dramatizar o poder, o efeito é o mesmo: o indivíduo sempre se apresenta esmagado e a liberdade restringida. Observo, porém, que há narrativas em que a rede de poder responsável pela violação e expoliação do humano muitas vezes se encontra abrigada sobre a máscara fantasmática da Ordem, da Natureza, da Fé ou do Bem, e por isso mesmo, se torna não apenas confiável, mas aceitável.

Vinculada à constituição do poder cabe ainda observar que a linguagem pode colocar-se como um poderoso instrumento de controle do indivíduo numa sociedade distópica. Talvez por isso mesmo, a ficção distópica problematize aspectos inerentes a essa relação, seja encenando a presença de uma linguagem contraída, capaz de podar

conotações transgressoras, seja introduzindo a luta do indivíduo para fugir a alguma forma de linguagem limitada, artificial ou empolada.

De qualquer modo, observa-se que a diluição do sujeito é um dos principais objetos de problematização da narrativa distópica. Isso porque a construção de um “mundo ideal” sempre irá comportar a coerção ao indivíduo que não quiser e/ou não suportar a estrutura daquele universo. A rigor, esse é um decalque extremamente marcado na ideia de utopia. Tanto é que na literatura há narrativas que procuram operacionalizar justamente os aspectos inversos do utopismo, no sentido de colocar a nu os efeitos colaterais de determinados utopismos sobre o indivíduo e a individualidade, ainda que eles sejam contraditórios entre si.

Na opinião de Dominic Baker-Smith (1987, p. 8), ao procurar confrontar a utopia com a distopia, ambas “implicam uma referência anterior à realidade concreta e a experiência familiar que a fantasia excluiu”. Nessa linha, a ficção distópica coloca-se como narrativa que visa deslocar a imaginação utópica presente; e, sem eliminar o impulso utópico discursivamente inscrito, procura mostrar o avesso dos fundamentos que o sustentam e o costuram e, assim, comportam-se como verdadeiras “missas negras do utopismo”, como situa Szachy. Esse deslocamento observado por Baker-Smith seria uma consequência da ênfase que a distopia projeta sobre uma determinada realidade conhecida. Em todo caso, essa noção de ficção distópica aproxima-se do modo como Keith Booker (1994a, p.3) a define:

Resumidamente, a literatura distópica é especificamente essa literatura que situada em si mesma em direta oposição ao intento utópico, adverte contra potenciais consequências negativas do reconhecido utopismo. Ao mesmo tempo, a literatura distópica usualmente também constitui uma crítica às condições de existência social ou sistemas políticos, um e outro devidos ao exame crítico das premissas utópicas sobre as quais aquelas condições e sistemas estão assentados ou através da extensão imaginativa daquelas condições e sistemas em diferentes contextos a fim de que mais claramente revelem suas falhas e contradições.

Percebe-se que o pensamento de Booker institui a distopia não apenas como escrita da distorção dos alicerces utópicos, mas como um princípio, cuja presença estabelecerá uma espécie de rastreamento dos alicerces do espírito utópico e antiutópico envolvidos. Problematizando o utopismo dessa maneira, a narrativa faz oscilar os

discursos totalizadores que nela se encaixam, tanto os que atacam as ideias que movem o utopismo inscrito, quanto os que esse mesmo utopismo presume atacar.

Considerando o que diz Booker sinto-me à vontade para pensar que a opção em produzir uma utopia ou uma distopia depende muito da forma como seu autor se posiciona ante a escrita a que procede, mas essa posição sempre implica uma atitude política em relação aos aspectos circunstanciais de eventos ou condições historicamente legíveis. E nesse sentido, não se deve esquecer que a utopia tende a ser, politicamente, um aspecto moralizador e que a manipulação de paradoxos com objetivos claramente críticos é a regra fundamental da distopia, o que faz com que nela toda essência utópica, por melhor que pareça, degenera em algo absurdo, aterrorizador, ufano ou vazio.

Tendo em vista aspectos que se aproximam dessas considerações, Booker (1994a, p.1) mostra que *O Outono do Patriarca*, de Gabriel Garcia Marques, ao se colocar como “uma das explorações mais minuciosas da ideologia do despotismo na literatura contemporânea”, é um exemplo de narrativa distópica recente: ao trabalhar com a ideia de que “poesia e totalitarismo são inimigos naturais, sugerindo até mesmo que a poesia poderia ser potencialmente a mais poderosa dos dois” procura representar um mundo – a América Latina – em que determinadas situações históricas (os regimes de exceção) proporcionaram, tanto ao ditador quanto ao poeta, quantias incomuns de poder.

Outro estudo que diferencia a utopia da distopia, enquadrando-as dentro de um sistema de gêneros, é Andrzej Zgorselski (1984). Na verdade, o objetivo de Zgorselski (1984, p. 301-302) é construir um sistema literário que funcione como um modelo referencial aberto, capaz de dar conta das diferenças entre a literatura realista e a literatura dita fantástica²¹. Para isso, Zgorselski parte de categorias literárias que funcionam como tendências passíveis de sistematização, considerando os limites das relações entre o texto e o leitor, a presença das categorias do fantástico e do realismo na organização narrativa e o grau de incursão delas junto às características do texto e ao estilo implicado na leitura. Desse modo, Zgorselski (1984, p.302) elenca cinco grandes grupos de formas literárias, que ele chama de agrupamentos supragenealógicos:

²¹ É preciso esclarecer que o *fantástico*, na maneira como está sendo entendido por Zgorselski, se constitui com uma categoria genérica, usada para fazer oposição ao realismo e não como forma literária específica. A proposta de Zgorselski relaciona-se, em última instância, à refutação da ideia de que toda narrativa ficcional que não totaliza a experiência intersubjetiva do leitor acerca da realidade circundante, está obrigatoriamente condenada a apresentar elementos fantásticos.

1. a *literatura mimética*, que pressupõe que o leitor compreende somente a ordem da realidade empírica presente no universo ficcional, porque é um tipo de literatura que finge ser o universo ficcional uma simulação do mundo empírico.

2. a *literatura paramimética*, que pressupõe que o leitor é capaz de fazer a tradução alegórica ou metafórica, presentes na ordem ficcional, nos termos de uma comparação com uma determinada ordem empírica, embora despistando as diferenças entre elas.

3. a *literatura antimimética*, que pressupõe ser o leitor capaz de ver uma atitude de correção, que envolve a presumida visão de um universo imperfeito, a partir de um mundo ficcional, dotado de dimensões mágicas ou sobrenaturais, um modelo diferente da realidade empírica e sugerindo uma visão mais verdadeira do universo.

4. a *literatura fantástica*, que pressupõe ser o leitor capaz de compreender a confrontação de ordem da realidade empírica com outra diferente.

5. a *literatura não-mimética*, que pressupõe ser o leitor capaz de apreender a especulação acerca da possibilidade de outros modelos possíveis de realidade, através de um projeto idealizado, por meio da extrapolação racional e da analogia, sem qualquer confrontação textual direta entre esse projeto e o modelo convencional de realidade.

Além disso, Zgorselski (1984, p. 304-305) divide esses cinco tipos em três grandes grupos de formas literárias, chamando-os de primários, secundários e terciários. Para essa classificação, considera os critérios de origem, de antiguidade e das transformações e hibridismos sofridos, uma vez que tanto os agrupamentos quanto os gêneros ficcionais, se friccionam entre si, ocasionando uma rede de traços, fundamentos e oposições. No gráfico a seguir, proposto pelo crítico, se tem o cruzamento das dimensões sincrônicas e diacrônicas da proposta:

Formas Ficcionais					
Grupos de Gêneros ficcionais	Ficção mimética	Ficção Paramimética	Ficção antimimética	Ficção fantástica	Ficção não-mimética

Grupo primário	-Romance picaresco	- Fábula -Romance alegórico	- Contos de fadas	-	-
Grupo secundário	-Romance de aventuras -Romance realista -Romance sentimental	-Pastoral neoclássica	-Romance místico	-Romance utópico -Romance gótico -Romance fantástico e de aventuras	-
Grupo terciário	-Romance de costumes -Romance psicológico	-Prosa metafórica	-	-	-Fantasia heróica -Distopia -Ficção científica

Zgorselski ainda propõe um sexto agrupamento supragenealógico de tipos de gêneros: a literatura meta-literária que pressupõe ser o leitor capaz não só de compreender de que modo o modelo da realidade empírica está sendo confrontado, como também, de apreender os códigos dos sistemas literários convencionais que nesse caso são usualmente ironizados na forma de uma paródia de gênero. Desse modo, a narrativa chama a atenção do leitor para o arbitrário e para a natureza retórica das convenções na história das formas literárias.

Ao localizar a distopia dentro do grupo de ficções não-miméticas, o modelo de Zgorselski, de certa forma, confirma o princípio da *desfamiliarização*, proposto por Booker. No entanto, fragiliza, talvez pela excessiva sistematização, disseminada no sistema que propõe, a relação da ficção distópica com o modelo de realidade convencional. Isso porque, a premissa de que as formas ficcionais não-miméticas não comportam uma confrontação, mas apenas uma especulação sobre a existência entre dois modelos (o da realidade empírica e o da realidade idealizada, cujo encontro não está discursivamente inscrito), pode ser coerente em relação à ficção científica, mas equivocada no caso da distopia, justamente porque, como o fundamento da distopia é o criticismo relacionado às manifestações adversas de uma sociedade, essa forma ficcional possui outro nível de envolvimento com a realidade e com os ideais utópicos que dela escapam, não esquecendo que em muitas ficções distópicas o modelo de realidade empírica é determinado por visíveis estatutos intertextuais de referência entre os elementos imaginados e os elementos materiais.

Ao examinar o romance distópico *O Meu Anjo Catarina*, do escritor português Alexandre Pinheiro Torres, Carlos Ceia estabelece alguns elementos generalizados nas distopias, entre os quais a natureza ínvia da narração, o *topoi* da viagem, o *topoi* da ilha, o tempo refratado, a presença de um anti-herói, a crítica da autoridade e do autoritarismo, a possibilidade de uma efetiva articulação com o fantástico, com o maravilhoso e com a paródia, a assunção do ceticismo e a manifestação do poder como *daimon*. Observo ser necessário um exame mais detalhado de alguns desses elementos, mesmo porque senão todos pelo menos vários deles me parecem presentes nas narrativas que analiso.

Na distopia, nada é dito de maneira direta, ao contrário, a linguagem sofre elaboração no sentido de que ela própria seja alvo de algum modo de problematização, nascendo assim a sua inclinação pelos “caminhos ínvios do dizer”, nas palavras de uma personagem de *O Meu Anjo Catarina*, citado por Ceia (2004, p.3).

Como a distopia se apropria de elementos da narrativa ficcional desenvolvida a partir da segunda metade do século XX, geralmente esse trabalho autoreflexivo com a linguagem aproxima-se de várias das técnicas do “realismo ilusionista” (KLINKOWITZ, 1984, p.77), uma forma de realismo em que a narrativa não procura mostrar a realidade tal qual ela é ou um dia o foi, mas com base na percepção que os indivíduos constroem a respeito das tecnologias que estão presentes na vida prática e das ideias que estão em circulação, tomando como parâmetro as distintas modalidades de percepção, através das quais, esses aspectos são vistos. Agindo assim, a narrativa pode operar como ontologia da aparência e crônica do aparente. Em relação à ficção distópica, na qualidade de narrativa que opera sobre realidades antinômicas que não se exaurem, a problematização da linguagem, através do realismo ilusionista, teria como efeito um ir além da margem imediata das coisas visíveis, para daí, retirar a lição crítica sobre os valores utópicos envolvidos, em particular, os que se revelam como basilares das práticas coercivas.

A questão da presença do *topoi* da viagem e do da ilha, dispensa comentários mais detalhados, uma vez que eles estão presentes desde as formas utópicas mais antigas, não se constituindo em elementos propriamente das utopias, mas da cultura ocidental em geral, encontrando-se ambos disseminados em várias manifestações artísticas. Cabe ressaltar, no entanto, que nas distopias, o *topoi* da viagem está especialmente vinculado à imagem da nau à deriva, podendo tomar muitas configurações de narrativa para narrativa: mito politicamente conotado, metáfora da sobrevivência do homem, ponte simbólica entre dois universos espaço-temporais ou duas ou mais diferentes visões do mundo.

Ainda no ensejo da reflexão de Ceia gostaria de destacar que a figurativização da nau não prescinde necessariamente da natureza da embarcação. Ela pode estar conotada na figura de um sujeito em trânsito ou, de uma maneira ainda mais complexa, como livro-em-escrita que referenda a ideia de escrita em construção. Para ambos os casos, busco exemplos entre as narrativas pós-ditatoriais brasileiras. A noção de trânsito ou deslocamento é o próprio cerne de narrativas como *Quarup* e *Pessach, a Travessia*, em que a natureza do *Bildung*, sofrida por seus protagonistas, está amplamente relacionada a um deslocamento que implica tanto a movimentação do corpo entre espaços que se diferenciam quanto entre as diferentes etapas que envolvem a lenta conquista da disposição revolucionária. Ainda assim, em ambas há momentos em que a presença da água entra como elemento-símbolo dessa relação.

Muito mais complexa é a elaboração desse trânsito em *Quatro-Olhos*. Aqui o corpo do herói se desloca em duplo curso: enquanto projeção da memória, como parte dos elementos que vagueiam no fluxo de consciência, condutor da narrativa. E também como corpo-conteúdo que flui líquido, como ilha, em um emaranhado arquipélago de outros corpos e que vai se constituindo, não em função de uma hierarquia dos eventos narrados, por si mesmos des-hierarquizados, desconexos, e sim pela fricção desse corpo com outros corpos, lembrados ou imaginados.

Já a ideia de escrita em construção decorre de processos de metaficcionalidade e toma a ideia de uma escrita auto-evidenciada como percurso em demanda. Funciona como dispositivo experimental em que se misturam as noções de labor ficcional e movimentos da escritura, que consistem na narrativa enquanto projeto. Narratologicamente, o recurso utilizado para dar visibilidade e volume a essa ideia de trajetória inacabada, e por isso, de texto inconcluso, é a estratégia do *mise en abyme* ou a das *caixas chinesas*, em que uma personagem se coloca na posição de quem está criando o romance em questão ou outro similar. Penso que *A Festa*, *Quatro-Olhos* e *A Terceira Margem* seguem essa arquitetura.

Por sua vez, o ceticismo surge como uma atitude negativa do pensamento da segunda metade do século XX, quando assume-se ostensivamente como crítica fundamentada na suspensão do juízo e na emissão de valores tidos como totalizantes, clara consequência do descrédito no excesso de racionalismo. A interferência notável da teoria de Einstein e, mais recentemente, da teoria quântica, a partir do seu *princípio de incerteza*, foram abarcados pela filosofia da ciência e, de certa maneira, contribuíram como respaldo epistemológico do ceticismo, mas as condições históricas do pós-guerra, igualmente, as interpretações que envolveram a crítica ao marxismo, colaboraram

expressivamente para a atitude cética e de negação da utopia que, manifestas nesse período, se estendem para além da virada do século XX. Manufaturado na crítica pós-estruturalista da razão, o ceticismo em voga no século XX está intrinsecamente voltado à revisão das concepções iluministas, especialmente no que tange ao papel da ciência e dos grandes discursos que procuram explicar o mundo.

Do ponto de vista especulativo, a literatura tem se lançado a manifestar o ceticismo, vinculando-se a suspeita sobre as metanarrativas, termo criado por Jean François Lyotard (1993). Na terminologia lyotardiana, as metanarrativas também são nomeadas como *grandes récits* (*grandes relatos*), *metarrelatos* ou *narrativas mestras*, definindo-se como toda interpretação que, estruturada como narrativa, explica a si mesmo (e nesse sentido pode ser metateoria ou metadiscurso) e que em larga escala pretende uma explicação universal sobre algo, entre as quais todas as formas de utopia. Incessantemente, o desprestígio das metanarrativas tem sido reportada como a característica, por excelência, do pós-modernismo.

Segundo Linda Hutcheon (1991, p.168), em boa parte das ficções pós-modernas, a presença do ceticismo justifica-se em nome da ideia de que há uma clara oposição entre *conhecer* e *vivenciar*, em que a verdade, ou antes, as verdades estão sempre mediadas pela linguagem. Dessa forma, conhecer o mundo só seria possível “por meio de nossas narrativas (passadas e presentes)”. Citando Catherine Belsey, Hutcheon (1991, p.168) enfatiza essa afirmação, assinalando que “como o passado, o presente é irremediavelmente sempre já textualizado para nós”. Hutcheon ainda ressalta que na literatura, a intensa intertextualidade tem sido o principal instrumento de infiltração do ceticismo.

Por último, gostaria de destacar a questão da manifestação do poder como *daimon*, também relacionada por Ceia. Quanto a esse elemento, já se sabe que a questão do poder ou da autoridade é um aspecto referido por todos os estudiosos que se dedicaram as distopias, uma vez que a expressão da adversidade, quando associada às relações humanas, comumente implica o fundamento de algum tipo de poder. No entanto, poucos chegaram a especificar a possibilidade de uma formulação ôntica do poder expresso nessas narrativas, em poucas linhas, e com a mesma argúcia manifesta por Ceia. O crítico português empresta à definição de *daimon*, própria do vocabulário dos mitólogos, uma formulação que atende à natureza do poder contido em muitas distopias. Diz Ceia:

Como aconteceu nas civilizações mais antigas, tudo começa por uma tentativa de explicação da natureza em forma de mito (...). Todas as manifestações da natureza que suscitavam curiosidade ou temor ou esperança eram interpretadas como manifestações de uma *alma das coisas* ou de um *daimon* (presença ou entidade sobrenatural) que habitava nas coisas. (...) O homem primitivo deu às montanhas, aos rios, às rochas, às árvores, às pedras, etc. uma alma e uma vontade. Este princípio vital era imaginado como análogo ao que o homem experimentava em si mesmo, capaz de sentir e de agir intencionalmente. É um *animismo polidemonístico* que afeta toda a natureza: o homem sente-se por toda a parte rodeado de forças sobrenaturais misteriosas, que podem ir de um simples sopro a um som misterioso.

O princípio do poder ganha, assim, uma existência narrativa que prescinde de explicações efetivas. Embora Ceia não diga, esse princípio daimônico tem claros efeitos sobre a fabulística, pois o poder se faz presente no âmbito da *diegese*, muito mais pela ideia de fixidez e intransponibilidade que o acompanha do que por sua origem e, vale dizer, é no âmbito dos laços isotópicos, presentes no plano da narração, que esse poder ganha maior plenitude de sentido. Mas suspeito que se a narrativa distópica se concentra no caráter etiológico desse poder ou autoridade de modo mais patente, ainda no âmbito da *diegese*, ela fatalmente terá uma relação muito mais estreita com a História e, conseqüentemente, apresentará um trabalho com o modelo de realidade empírica, mais afastado do diálogo intertextual com categorias literárias ou formas ficcionais mais propícias a manifestar efeitos de realidade, destacando-se aquelas marcadas pelo misterioso, o sobrenatural, o desconhecido, ou o remoto, como é caso do fantástico, o estranho, o maravilhoso, a epifânia, etc. que, enfim, terminam por atingir e garantir aquela atmosfera de *desfamiliaridade* a que se reporta Keith Booker. E, uma vez dialogando mais de perto com a História, a distopia amplia seu horizonte de expressão, podendo, sim, manifestar uma realidade próxima da experiência material. Nesse caso, o princípio da *desfamiliarização* não desaparece, apenas deixa de circunscrever-se no discurso através da caracterização de um espaço *unheimlich* (não familiar), para se evidenciar a partir da exacerbação dos aspectos adversos implicados nos eventos narrados.

Para finalizar este capítulo, gostaria de introduzir outras qualidades da distopia, a partir de uma tipologia mínima de ocorrências, proposta por Tom Moylan. Ele indica que há narrativas distópicas que apenas simulam ser uma utopia. Nesse caso, ao discretamente inverter determinadas características da utopia expressa, esse tipo de distopia retém uma disposição anti-utópica que exclui toda possibilidade transformadora. Pode-se também

entender a elaboração desse tipo de distopia de outra maneira: nelas, tudo o que causa repulsa ou padecimento (e que provoca a assunção de uma utopia) é radicalmente eliminado através de uma solução próxima daquilo que ocorre numa utopia política. De fato, as personagens tomam uma atitude de caráter prático com vistas à melhoria das relações humanas. No entanto, tal atitude em termos gnosiológicos apenas exaspera, através da matéria utópica, a soberba das relações de poder envolvidas tanto quanto a aviltação dissimulada. Diante desse panorama não é difícil inferir que tratamento recebe o ceticismo nas distopias. Ele fundamentalmente funciona como um dos elementos do vórtice em que se configura a narrativa distópica.

Vejo como bom exemplo dessa forma de manifestação da distopia o romance *Facial Justice* (1960), de L. P. Hartley, em que o elemento equalizador da individualidade é a intervenção domesticadora no corpo feminino, através de um procedimento médico: a cirurgia plástica. A narrativa de Hartley trabalha com a ideia da existência de uma sociedade em que a justiça social e econômica, assim como outras formas de justiça, alcançam o limite das conquistas. Transformadas as quimeras em realidade, então as preocupações comunitárias se voltam para a chamada “justiça facial”, que visa eliminar as diferenças estéticas entre as pessoas consideradas injustiçadas nesse aspecto. Desse modo, todas as jovens dessa sociedade – nascidas belas ou feias – são obrigadas a submeterem-se a uma cirurgia de “correção”, que as deixam esteticamente igualadas, de modo que todas ficam com um rosto agradavelmente mediano, nem feio nem belo. E assim, o romance finaliza com todos vivendo de maneira muito satisfatória.

A matéria tratada poderia até soar como construção de uma utopia séria aos olhos de alguns leitores, mas ocorre que Hartley manipula o uso do *humour*²² em *Facial Justice*, valendo-se de maneira mordaz desse elemento, por si só capaz de estabelecer vozes plenivalentes no texto, na medida em que associa o absurdo à ironia e, assim, consegue inserir a reflexão sobre a busca da igualdade entre os indivíduos, buscando o limite da sua atuação como utopia política transformada em devaneio totalitário. Consequentemente, termina por lançar um olhar oblíquo sobre aspectos que costumam exercer efeitos de padronização e de fetichização tão comum aos Séculos XX e XXI, como a moda, a beleza e a felicidade.

Na forma mais recorrente e que consistiria em seu formato clássico, do qual *1984* seria o paradigma, as distopias negociam os componentes de uma antinomia contínua,

²² Sigo a lição de Luigi Pirandello (1996, especialmente as páginas 54, 60 e 78) que vê o *humour* como um elemento móbil, surgido da fricção entre outros elementos, com vistas a fazer sobejar algo.

resultante de uma flutuação de valores utópicos e anti-utópicos, projetados com base na anomia resultante da governabilidade autoritária ou totalitária. Em *1984*, de Orwell, essa forma de constituir um universo distópico é notável.

Nessa narrativa o protagonista, que vem a ser Winston Smith, trabalha no Ministério da Verdade, ligado ao universo das mídias. A função de Smith é reescrever textos considerados em desacordo com a sistemática da ordem vigente. A partir da correção dos livros tendo em vista uma verdade única, a narrativa se lança à reflexão sobre a manipulação dos estatutos da memória em prol de um poder onipresente. Além disso, há uma polícia do pensamento com poderes absolutos para fiscalizar e refrear as vontades subversivas e os corpos, domesticando-os. A linguagem usada pelo sistema é engendrada para ser artificial e contraída, diminuindo a cada ano seu vocabulário. Cada expressão dela contém a flexão apropriada, para que se conduza como uma ideia capaz de legitimar o poder instituído e dirimir qualquer pensamento transgressor – e este, se houver, será considerado subversivo, como em qualquer governabilidade controladora que se preze. Controle da memória e controle do corpo, eis a fórmula apresentada por esse romance distópico, para dar contornos à uniformidade e à redução da individualidade e, conseqüentemente, a higienização das performances resistentes. Esses dois aspectos compõem o mosaico assustador de uma estrutura de poder irrefutável, que no romance de Orwell permanece inabalável.

Contudo, nem todas as distopias seguem esse padrão. Se a distopia clássica volta-se a mostrar a produção e a permanência de uma governabilidade baseada em concentracionismo, forjado em anomia, as distopias produzidas a partir da década de 60 do Século XX, provisoriamente chamadas de distopias pós-modernas, caminham para a expressão dos processos e efeitos do contato com a experiência concentracionária, em condições múltiplas, em que se sobrepõem e oscilam temporalidades, espacialidades e vivências, tocadas de alguma forma pela violência. *Slaughterhouse-Five*, de Kurt Vonnegut, é um bom exemplo deste argumento.

Slaughterhouse-Five apresenta denso conteúdo autobiográfico, bem como o manuseio da memória que se estabelece em sua narrativa, com base em um diálogo intertextual, rizomático e cartográfico, direcionado à história das guerras e conflitos, em particular com referências à Segunda Grande Guerra. O romance de Vonnegut é sobre a memória. Contudo, não se trata apenas de pensar a memória enquanto um conceito – o que também é objeto de especulação no romance. Mas, da memória constituída, ao mesmo tempo, por uma memória biográfica e a memória da sociedade que circunda essa

memória biográfica. A memória biográfica é, por sua vez, profundamente marcada pela experiência traumatizada. O trauma sofrido – proveniente da experiência com a guerra – é tão onipotente que aliena, paralisa e confunde. Os resíduos do trauma escapam como representações disformes ou desconformes, totalmente nonsense, e ganham visibilidade no romance a partir do tratamento formal baseado no paradigma da ficção científica.

Essa correlação entre experiência traumática e representação nonsense estremece as fronteiras entre ficção e realidade e faz oscilar as constituintes racionais e irracionais, espraiando-se pelos múltiplos tempos e espaços trazidos aos cenários narrados. Com base nesses paralelismos ontológicos *Slaughterhouse-Five* procura especular sobre o que pode ser feito com a experiência paranóide que resulta de uma absurda violação ou de que como é possível – e se é ainda possível – reorganizar a realidade percebida após uma experiência traumática exorbitante.

Dessa maneira, penso que *1984* se constitui como paradigma da distopia que busca desnudar a produção de anomia – especialmente para quem se coloca na posição de opositor – por uma governabilidade autoritária ou totalitária, enquanto *Slaughterhouse-Five* se expressa, fundamentalmente, como distopia em que sobressai o paradigma da sobrevivência, pensada em larga escala. Essa diferenciação não se resume ao âmbito do tratamento ontológico das questões apresentadas pelos romances: distopias clássicas tendem a apresentar narrativas miméticas, enquanto as distopias pós-modernas adotam processos e artifícios metaficcionais antimiméticos.

Resta dizer que a partir das observações de Moylan é possível ainda concluir que os limites da prevalência de um ou outro valor utópico são incertos em uma distopia. E, se a narrativa ficcional estiver formulada de acordo com as regras do pensamento e estilo pós-modernista, as fronteiras genéricas entre utopia e distopia vêm a ser ainda mais indistintas, porque procura enquadrar uma posição cética de maneira exaustiva (BOOKER, 1994b, p. 142).

O que equivale pensar que se a distopia toma partido de algo é sempre o da crítica corrosiva, para isso não escolhendo partido ou posição. O que interessa é o efeito dialético do confronto entre posições diferentes. Isso significa que apesar do intento crítico de caráter social e político, a narrativa distópica não propõe uma alternativa mais ampla à ordem coerciva representada. No entanto, a complexidade especulativa de uma distopia quase sempre é alcançada a partir do trabalho de suplementação que ela provoca, pois a narrativa distópica costuma apresentar um ou vários aspectos autoritários e/ou totalitários a partir de um viés que certamente passa pela elaboração de oposições binárias, porém

delas escapando através do excedente de sentido que provoca e no qual, enfim, se localiza e concentra sua força crítica.

Diz Miguel Abensour (1990, p. 32) que quando Marx e Engels criticam a utopia, o que eles fazem é realizar uma versão da crítica conservadora das utopias, pois Marx designa como utópico todo projeto político-social que peque por defeito de radicalidade, e permaneça volitivo, preso no interior da ordem que pretende transformar, e assim Marx considera como utópica a vontade de transformar ou de suprimir apenas as formas fenomenais do capitalismo, deixando intacta a essência do capital.

Tal distinção está estreitamente ligada a um conjunto de teses sobre a história da utopia no século XIX. É que após sofrer uma mutação no início do século XIX, que lhe permitiu uma maior proximidade com a história, a utopia pareceu afastar-se da história definitivamente. Substituída pela ciência a utopia se tornaria mera fantasia de compensação, abandonando seu lado extravagante, tão próprio do movimento operário que proporcionou seu breve diálogo com a História, para se refugiar nos “caminhos oblíquos” da literariedade e da derrisão. Com esse diagnóstico em mãos Abensour (1990, p. 37) então propõe três grandes formas de utopia que funcionam como “*momentos* de uma gênese conceitual”. Esses *momentos* se relacionam com a noção de revolução como enunciado e movimento prático e com isso, Abensour julga ir além do conceito super-codificado de utopia.

Para tanto, ele parte da ideia de que há três grandes momentos ou “maquinarias utópicas”, considerando a relação destas com as massas: o *socialismo utópico*, o *neo-utopismo* e o *novo espírito utópico*. O *socialismo utópico* é considerado a aurora do socialismo, baseado nas lições de Saint Simon, Fourier e Owen, que propuseram as imagens utópicas de um mundo novo e as bases do impulso utópico necessário à criação de relações sociais radicalmente diferentes. E lembra, nos passos de Bakhtin, que o socialismo utópico, com sua fé absoluta no poder da convicção, tornou-se uma narrativa exemplar do monologismo, um diálogo pedagógico, mas que terminou por se transformar. Abensour (1996, p. 46) distingue a utopia como ruptura com a filosofia idealista da razão, que tem em vista sempre o sacrifício da individualidade em prol de interesses universais.

Já o *neo-utopismo* é visto por Abensour (1996, p. 49) como produto de uma conciliação entre o movimento comunista e as ideias da classe dominante, de tal modo que “o neo-utopismo tem por efeito colocar um termo à mudança de forma dando à energia utópica formas anteriores ou formas domesticadas”. Sobre o pretexto de evitar a ortodoxia, o *neo-utopismo* surge sobre a base de uma utopia-mãe e de seu corpus

doutrinário, resultando em uma neutralização do projeto original. A utopia-mãe é assim re-orientada para, no lugar de um projeto revolucionário, propor apenas a reforma na ordem existente, que sofre, desse modo, a racionalização de seus elementos e não a transformação.

A terceira máquina utópica, a mais complexa na opinião de Abensour (1996, p. 53), surge historicamente, após 1848: é o novo espírito utópico. Sua marca é a retomada crítica como recurso subversivo, herético se necessário, contra a herança e a formação de uma ortodoxia, firmando-se através de duas grandes tendências: o trabalho de autocrítica que resiste à tentação positivista e à degradação em programa político e a reflexão acerca da prática revolucionária. Com o novo espírito utópico, a relação pedagógica é suspensa e uma nova relação com o desejo das massas é instaurada: no lugar de querer fazer compreender o valor de um modelo ou de uma solução da questão social, a utopia deve conter o germe da vontade de desejar. Mas a especificidade da utopia se mantém intacta, pois continua sendo o lugar da insurreição. Diz Abensour(1990, p. 59):

Ao contrário do neo-utopismo, que tem por efeito dar à sociedade existente um corpus utópico homogêneo, o novo espírito utópico luta pela preservação da heterogeneidade da teoria radical e para salva-la de uma integração na cultura dominante. Com efeito, o novo espírito utópico parte de uma constatação. A teoria de Marx, teoria unitária da revolução social, não escapou ao destino das grandes utopias. Ela foi igualmente objeto de domesticação e edulcoração da parte dos epígonos. Eles são herdeiros, mas disjecta-membra. Das diversas descrições dessa edulcoração da teoria original, que corresponde historicamente à Segunda Internacional, tira-se a conclusão que o neo-marxismo é inteiramente homogêneo com a sociedade burguesa.

Nesse sentido, importa lembrar ainda que o novo espírito utópico comumente liga-se ao romantismo revolucionário, que não procura desfigurar a revolução através da renovação espiritual e estética de seus princípios, mas antes procura mantê-la protegida em seus fundamentos essenciais. Ao invocar as posições de Miguel Abensour destaco ainda que o termo *neo-utopia* toma outra dimensão na proposta conceitual apresentada por Laura Zuntini de Izarra (2001).

Izarra parte da ideia de que as diversas comunidades étnicas, em geral, se auto-representam contestando o imaginário sócio-político que construíram suas identidades excluídas do centro. Fazem isso imaginando sociedades alternativas que podem ser

entendidas como neo-utopias ou metautopias, “porque mostram processos de releituras da sociedade *em ação* frente às utopias que as impulsionam”, sendo essas, portanto, sociedades imaginadas diferentes das utopias tradicionais, projetadas em um “lugar bom”, enfeixado pela noção de insulamento e movido pela ideia totalizadora de progresso.

Essas neo-utopias, que ela também chama de “metautopias”, se diferenciam do pensamento pós-moderno, porque intenta, efetivamente, uma mudança social no futuro, onde a pluralidade e a diferença serão a base da nova sociedade. O pós-modernismo, ao contrário, apesar de apostar na pluralidade, usa a fragmentação como estratégia para compor a crítica em relação às possibilidades de transformação (IZARRA, 2001, p. 237). Exemplificando com as atitudes dos negros britânicos que “se autorepresentam desterritorializando esteticamente as utopias construídas por seus antecessores”, ela diz que com isso eles conseguem traçar a crítica a tais utopias e inventar alternativas a sua experiência, no lugar de criar oscilações que apenas desestabilizam essas utopias cristalizadas, transformando-as em distopias e contra-utopias.

Nesse sentido, neo-utopias ou metautopias surgem da contraposição entre “as utopias *imaginadas* as distopias presentes, reinventando *utopias críticas em ação*, no nível da metanarrativa”. Obviamente, do modo com as demarca, as neo-utopias e metautopias não se confundem com a definição de *utopia política* dada por Szacky, em que o *ideal sonhado* é projetado para a esfera prática das possibilidades humanas, em um “aqui” e “agora” que exige o engajamento em uma luta social muito próxima ao princípio da revolução. E, tão pouco se identificam com a ideia de neo-utopismo de Abensour, relacionada a uma etapa formal do desenvolvimento do pensamento utópico, notadamente o marxista.

A definição de Izarra é preciosa, pois me auxilia a delimitar diferenças cruciais entre as primeiras narrativas da década de 60 que abarcaram, narrativamente, um mundo distópico que tem por base o regime de exceção de 1964, mas recorrendo às inspirações de um utopismo que, no rastro de Michel Löwy (1990; 2002), pode ser entendido como romântico, e, as narrativas produzidas entre as décadas de 70 e 80, essas, apresentando elementos explicitamente distópicos.

3.3 O circuito neo-utopia/distopia no romance pós-ditatorial brasileiro: uma hipótese

Em *Romantismo e Marxismo* (1990) Michel Löwy procura estabelecer convergências entre o messianismo judeu e as utopias libertárias na Europa Central do início do século XX, com o objetivo de compreender aspectos messiânicos nos trabalhos de ideólogos judeus como Lucáks e Benjamin.

A título de introdução Löwy diz que Karl Mannheim fala, em seu *Ideologia e utopia*, do “anarquismo radical” de procedência quiliástica, como a forma mais moderna da consciência utópica associada ao milenarismo. Mannheim aponta o escritor anarquista judeu Gustav Landauer, um dos dirigentes da Comuna de Munique em 1919, como aquele que personificou de maneira mais acabada essa atitude espiritual. A propósito, Löwy (1990, p. 132) alerta que muitos dos operários de Munique e de Budapeste, à época, estavam impregnados da ideia de que deveriam desempenhar a tarefa de redentores do mundo, funcionando como um “messias coletivo”. No entanto, elementos como esses não são suficientes para conferir uma ligação mais efetiva entre o messianismo judeu e as utopias libertárias em voga nesse período. Para, de fato, chegar a essa associação, é preciso examinar as implicações políticas do messianismo judeu. Desse modo, Löwy procura analisar o tipo ideal do messianismo judeu, verificando suas características mais evidentes.

A primeira delas é a de que o messianismo contém duas tendências, intimamente ligadas e contraditórias ao mesmo tempo:

uma corrente *restauradora*, voltada para o restabelecimento de um estado ideal do passado, uma idade de ouro perdida, uma harmonia edênica rompida, e uma *corrente utópica*, aspirando a um futuro radicalmente novo, a um estado de coisas que jamais existiu. A proporção entre as duas tendências pode variar, mas a ideia messiânica só se cristaliza a partir de sua combinação (Löwy, 1990, p. 133, grifos do autor).

Essas duas correntes coexistem numa relação dialética, que as torna inseparáveis, e estão concentradas no conceito hebraico (bíblico e cabalístico) de *tikun* (que significa a um só tempo, restauração, reparação e reforma). Uma correspondência dessa natureza se faz igualmente presente no pensamento libertário, só que nesse caso a relação se dá entre conservantismo e revolução podendo também se manifestar na relação ente utopia libertária e nostalgia do passado pré-capitalista. Essa nostalgia, por sua vez, pode se manifestar recuada até etapas arcaicas da experiência humana, como a Idade Média (esse

é, aliás, o caso de Landauer). Löwy (1990, p. 134) ainda observa que essa “dimensão romântico-nostálgica” está presente em todo o pensamento revolucionário anticapitalista.

A segunda característica do messianismo judeu é o princípio da redenção que no judaísmo deve acontecer necessariamente na cena da história e, portanto, no mundo material. Um aspecto importante é que esse princípio de redenção vem acompanhado da ideia de uma “irrupção catastrófica”, uma era de corrupção e de culpabilidade total, que somente será superada com a destruição absoluta da ordem existente (LÖWY, 1990, p. 134-135). O paralelismo entre esse esquema significativo e certos elementos das doutrinas revolucionárias se anuncia a partir da noção de “apocalipse revolucionário”, que substitui a utopia racional do progresso eterno (SCHOLEM apud LÖWY, 1990, p. 135) e que se faz presente em ideólogos como Ernst Bloch, Walter Benjamin, Theodor Adorno e Herbert Marcuse.

A terceira e última característica é a ideia de que o advento do Messias traz consigo a abolição da Torá atual que será substituída por uma nova Lei chamada “Torá da Redenção”. Essa nova Torá é ausente de proibições e interdições e se faz acompanhar da irrupção de um novo mundo, paradisíaco, onde o Bem e o Mal perdem suas significações e atribuições. Um mundo assim tem correspondente naquele como o pensado pelo ideólogo anarquista Bakunin (apud LÖWY, 1990, p. 137), um mundo em que prevalece apenas a paixão e a vida, sem leis e, portanto, livre. Diz Löwy (1990, p. 137, grifos do autor):

A análise dos três aspectos acima deve ser concebida como um conjunto; ela revela, portanto uma notável *homologia estrutural*, um *inegável isomorfismo* espiritual entre esses dois universos culturais situados em esferas (aparentemente) totalmente distintas: a tradição messiânica judia e as utopias revolucionárias modernas, principalmente libertárias. (...) Amálgamas ideológicas desse tipo não são raros na história da cultura: basta pensar na cabala e na alquimia após a Renascença, (...) ou, para tomar o exemplo mais célebre da sociologia moderna, a ética protestante e o espírito do capitalismo.

Todos os elementos examinados por Löwy, operam, basicamente, sobre três pontos cruciais: primeiro, que na dialética entre a corrente restauradora e a corrente utópica, há o envolvimento de um signo espaço-temporal, que remete tanto a um lugar extremo quanto a um passado mítico. Segundo, esse signo depende de um esforço de redenção, que se realiza necessariamente no mundo material e, portanto, histórico;

terceiro, ele arrasta consigo um novo tempo-espço, também mítico. É interessante notar que esse esquema se fecha, retornando ao ponto inicial, ou seja, a uma natureza que mesmo sendo nova, mantém diálogo próximo como um passado longínquo, pré-racional, pois é nele que está sua inspiração.

Ainda no ensaio *Romantismo e Marxismo* Löwy 1990, p. 15 -16) analisa ilações entre romantismo e contestação e propõe uma tipologia de ocorrências do romantismo:

O romantismo “passadista” ou “retrógrado”, que visa estabelecer o estado social antecedente [...] 2) O romantismo conservador que, contrariamente ao precedente, deseja simplesmente a manutenção da sociedade e do Estado tal como existem nos países não tocados pela Revolução Francesa [...] 3) O romantismo desencantado, para o qual o retorno ao passado é impossível, quaisquer que tenham sido as qualidades sociais e culturais pré-capitalistas [...] 4) O romantismo revolucionário (e/ou utópico), que recusa ao mesmo tempo, a ilusão de retorno às comunidades do passado e a reconciliação com o presente capitalista, procurando uma saída na esperança do futuro.

Em *Estrela da manhã* (2002), Löwy voltaria a celebrar o estudo sobre a relação entre filosofia política e elementos utópicos. Assim, ele afirma, por exemplo, que o marxismo que impregnou o Surrealismo é um “marxismo romântico”, assim definido por Löwy (2002, p. 32):

Refiro-me com isso a uma forma de pensamento que é fascinada por certas formas culturais do passado pré-capitalista, e que rejeita a racionalidade fria e abstrata da civilização industrial moderna – mas que transforma esta nostalgia em força na luta pela transformação revolucionária do presente.

Porém, o mais importante para os interesses imediatos da presente investigação é a análise que Löwy realiza acerca da possibilidade de um marxismo gótico em Benjamin e Breton. Proposto por Margaret Cohen esse goticismo é um aspecto passível de ser proveniente de “uma genealogia marxista fascinada pelos aspectos irracionais do processo social” (LÖWY, 2002, p. 41). Mas Löwy discorda de Cohen, uma vez que o conceito de irracional nunca esteve presente nos escritos de Benjamin ou de Breton. Löwy também observa que em ambos havia o desejo expresso de superar uma certa visão racionalista das Luzes, mas verifica ser a expressão *marxismo gótico*, usado por Cohen,

muito apropriado desde que se possa pensar o *gótico*, a partir de sua herança romântica, ou seja, vinculando-se aos sentidos de *encantamento* e de *maravilhoso*:

O *marxismo gótico* comum aos dois seria, portanto, um materialismo histórico sensível à dimensão *mágica* das culturas do passado. ‘Gótico’ aqui deve ser tomado – também – no sentido literal de referência positiva a certos momentos-chave da cultura profana medieval (LÖWY, 2002, p.41, grifos do autor)

Ora, é exatamente essa dimensão gótica que parece oferecer os termos para o estágio que reúne os signos de um novo mundo, irracional, e um mundo velho, pré-racional, ainda que para isso seja preciso separá-los. Sem perder as ideias de Löwy de vista, principalmente, a que corresponde ao principado de uma utopia libertária que vai buscar no passado, mesmo já sob o peso da idealização, importantes signos de constitucionalidade e de legitimidade, pode-se pensar que a utopia revolucionária que se deixa transpassar por uma experiência humana antiga, arcaica, pré-histórica e pré-capitalista, tem por horizonte pretérito e futuro, uma sociedade sem classe e sem Estado, lugar de harmonia entre o homem e a natureza, ou mesmo, de um paraíso extraviado.

A proposta de Löwy faz lembrar que muitos dos elementos temáticos presentes em narrativas, como as aqui analisadas, são avaliados por Marcelo Ridenti como um modo de codificar uma modernidade paralela, a partir de uma apropriação de elementos do passado. Ridenti vê esses elementos do passado como expressão de um utopismo romantizado. Lembrando que tais elementos em narrativas, como *Pessach, a Travessia* – ou *Quarup* – operam em prol do rompimento da ideia de progresso, e desse modo, estabelecem uma ligação com o futuro, não no sentido de que este se realize como um retorno a esses momentos arquetípicos, mas que, a partir deles, ocorra um esforço em prol do deslizamento do que há no presente, em direção a uma sociedade mais justa, mas que integre conquistas da modernidade (RIDENTI, 2002, p. 45-46).

Ainda que me sinta tentada a ver esses mesmos elementos como signos da idealização de uma utopia gótica, vejo que o termo *gótico*, dificilmente, pode ser aplicado nos termos de uma cultura, como a brasileira, que por motivos históricos e políticos prescinde de uma Idade de Ouro, tal qual a de culturas mais arcaicas, como são as da maioria das nações que foram colonizadoras e que de certa forma apresentam uma Gênese baseada em mitos da criação e reconhecida como tal. Um termo mais adequado parece ser justamente o de *utopismo romantizado*, pois outras categorias que poderiam auxiliar

esta análise, como *utopia romântica* ou *utopismo romântico*, quando aplicadas à literatura tendem a se referirem mais diretamente aos elementos do romantismo literário, enquanto o termo *utopismo romantizado* (com o termo *romantizado* aqui entendido como produto de um processo de romantização) carrega melhor a dinâmica da apropriação de elementos. São signos que, essencialmente, contem uma idealização romântica e por esse motivo aproximo a análise do raciocínio de Ridente. Mas tomo aqui o termo “romantizado” com uma coloração que se aproxima daquela intuída por Michel Löwy, ao tratar do marxismo gótico, ou seja, como portador da dimensão estética que certos elementos arquetípicos da história da cultura brasileira podem emprestar a um conteúdo utópico.

Ademais, é possível compreender que na busca por responder às estruturas que provocam e sustentam a situação de imobilidade revolucionária do sujeito, a forma apresentada pelas narrativas pós-ditatoriais das décadas de 70 e 80 do Século XX, assimila uma autoconsciência congestionada e fragmentada, que muitas vezes se lança a um esforço metarreflexivo radical, irônico e até derrisório em favor de uma perspectiva frustrada relativamente a esses signos do utopismo romantizado, constituídos nas narrativas pós-ditatoriais de 60. Dessa forma, vejo que o predomínio da fragmentação e da auto-consciência narrativa e ficcional, nos romances referidos, não derivam apenas das incursões da censura ou de uma resposta à crise do escritor frente a mercadologização de seu trabalho. Derivam, sobretudo, de determinadas potências utópicas esgarçadas, como aquelas que acreditavam ser possível transformar o estatuto da governabilidade.

Valendo-se da metáfora do arauto, o núncio que proclama a guerra ou a paz, Ignácio de Loyolla Brandão (1994, p. 179), observa que os escritores, durante a permanência do regime civil-militar de 1964, se transformaram em mensageiros da resistência. É bastante indiciária a imagem evocada, uma vez que nela, está implicada a lucidez acerca de um determinado papel que deveria ser assumido pelo escritor a partir de um lugar discursivo específico, que incluía o desafio e a iluminação e, igualmente, a posição como agente potencializador de possíveis referenciais de resistência ao estado autoritário.

No capítulo reservado à apresentação das obras refiro que o tratamento dado à imagem do intelectual, nessas narrativas, provoca, em relação às atitudes da personagem, uma reminiscência do *herói problemático* de Lukács. Ligando essa intuição a algumas conclusões de Marcelo Ridenti e a outras, oriundas de estudos da fortuna crítica (particularmente no que tange às transformações sofridas por essas narrativas), avalio ser possível ensaiar também um quadro de transformações que atravessa a forma como outras

inspirações e valores utópicos ganharam funcionalidade nas narrativas pós-ditatoriais brasileiras.

Frente a essas considerações observo que narrativas da década de 60 se compõem como neo-utopias, contudo, nelas a neo-utopia constitui-se no entrelugar entre o conceito definido por Izarra e a proposição de Abensour; por sua vez, as de 70 e 80, se aproximam das distopias contemporâneas. As primeiras, inspiradas por esse utopismo romantizado, forjado na recuperação literária de determinados signos – o índio, o camponês, o guerrilheiro revolucionário – enquanto as segundas colocam sob especulação vários dos valores utópicos formulados nas narrativas de 60 supracitadas e, conseqüentemente, do utopismo que elas sustentam, mas esse utopismo é narrativamente proposto como energia utópica direcionado a um horizonte de melancólica esperança, em devir. Todas elas elaboram e re-elaboram esses elementos a partir do olhar de um escritor e/ou intelectual que se posiciona como protagonista, e desse modo como articulador de uma memória que precisa sobreviver ante a derrota da luta.

A questão central é que a sobrevivência também se torna uma utopia, quando pensada enquanto potência de vida frente à adversidade. Ao se pensar esses aspectos transpostos para o domínio da dramatização, ou seja, do papel que adquirem quando transformados em situações dentro de um discurso literário, penso, sobretudo, que podem estabelecer nuances temáticos reveladores da agonia que muitas vezes confronta a disposição heroica e de como esta possibilidade de constituição, por sua vez, relaciona-se a uma intrincada rede de antagonismos, muitas vezes, inconciliáveis. Como já visto em capítulo anterior, alguns aspectos, avaliados pela fortuna crítica, quando confrontados entre si, permitem que se perceba que na virada da década de 60 para a de 70, grande parte dos elementos da mitologia romântica da revolução, como representações artísticas, foram parcial ou totalmente desconstruídos. Superados, deslocados ou invertidos, eles chegariam às produções literárias de 80 e 90, envoltos nessa memória melancólica.

É lícito perguntar, portanto, até que ponto os antagonismos materiais impuseram-se sobre tais transformações e, em que medida, e de que modo a estrutura narrativa do texto ficcional acomodou esses antagonismos. A suspeita é de que a solução narrativa para tais acomodações repousa sobre as constituintes estruturantes da narrativa distópica. Mas aqui não estou considerando tão somente a narrativa distópica conforme o paradigma mais conhecido: *1984*, centrada em narrar o maquinário da anomia. Os romances brasileiros aqui analisados parecem estar muito mais próximos da distopia tocada pela forma da narrativa contemporânea ou pós-moderna, a exemplo de

Slaughterhouse-five e *The Handmaid's Tale*, que tomo aqui como referências imediatas. Essas, dispostas a refletir sobre a maquinaria da sobrevivência.

Vê-se dessa maneira que como parte do processo de desarranjo dos mitos e concepções erguidos na década, de 60, a personagem-escritor das narrativas de 70 e 80, deixa de estabelecer-se como o herói da narrativa pós-ditatorial de 60, que se desloca da função primeira de intelectual e escritor ao colocar em averbação outra função, a do guerrilheiro. Sem mais lugar para heroísmos o escritor quando transformado em protagonista das narrativas pós-ditatoriais de 70 e 80, tende a dividir com outras personagens a focalização narrativa destacando-se nesse processo como aquele que organiza, que procura dar uma certa coerência às diferentes experiências, mas ainda que esteja ciente do anacronismo do antigo herói ainda esboça uma certa nostalgia dessa experiência. Desse modo, o que pode parecer simples nonada traduzida, no âmbito da diegese, através de uma atitude de resistência engessada, na verdade, se manifesta como expressão de um sufocamento, cujos elementos mais profundos somente se fazem verificáveis na ordem das antinomias que ao mesmo tempo resgatam e fazem oscilar, subversivamente, as energias utópicas, contribuindo para a expressão de um conjunto de elementos no corpus que proponho analisar nos próximos capítulos.

4. UMA JORNADA PARA A RESISTÊNCIA: PESSACH, A TRAVESSIA

Revolução

Como casa limpa
Como chão varrido
Como porta aberta

Como puro início
Como tempo novo
Sem mancha nem vício

Como a voz do mar
Interior de um povo

Como página em branco
Onde o poema emerge

Como arquitectura
Do homem que ergue
Sua habitação

In: BREYNER, Sophia de Mello. **O Nome das Coisas**. Lisboa: Moraes editores, 2004, p. 229.

4.1 A jornada como narrativa

Em *Pessach, a Travessia* resistir é atravessar. Fazer a travessia. Passar de um *locus* a outro, de uma etapa da vida a outra. E isso implica uma jornada – alegórica, histórica, memorialística em que o *pessach* é ponto de partida e fundamento.

O *pessach*, também chamado de *Ziman Cherutêm* (Data da Libertação), é um ritual que mescla religião e história nacional. É consagrado à rememoração do êxodo dos judeus que liderados por Moisés deixam o cativeiro egípcio para sempre. Assim, a noite do *pessach*, em que todo judeu deve comer o pão ázimo (*matzá*) e ervas amargas (*marror*), é uma noite que difere de todas as outras, porque é nela que se prepara e realiza um ato de memória. O ritual funda-se, desse modo, nos estatutos da travessia realizada por esse povo em direção à liberdade e na rememoração desse momento. Travessia e rememoração, dessa feita, associada a uma História mais recente também são os fundamentos que consolidam a primeira narrativa selecionada para análise.

Pessach, a Travessia é um romance político em que é possível distinguir alguns traços do *Kusntlerroman*, pelo fato do protagonista ser um escritor, e também do *Bildungsroman*, ao se considerar – evidentemente, com os devidos cuidados que envolvem o problema do *Bildungsroman* como gênero literário²³ – o aperfeiçoamento pessoal como um dos elementos centrais da narrativa de Carlos Heitor Cony, uma vez que a ela está ligado um processo de conversão²⁴ política, vivenciado pelo protagonista, o escritor Paulo Simões. Nesse caso, essa conversão implica a atitude de reforma pessoal de Paulo e, conseqüentemente, o seu afastamento dos pais, da filha e de todos os que lhe são mais próximos e, principalmente, o fato de que ele deve abraçar uma outra atividade prática, a de guerrilheiro. Esse afastamento, que de certa maneira funciona como prerrogativa para a formação individual, é uma característica prevista no *Bildungsroman*

²³Segundo Karl Morgenstern (apud MAAS, 2000, p. 19) o *Bildungsroman* representa a formação do protagonista na busca por um determinado grau de perfectibilidade, cumprindo assim uma trajetória que inclui suas relações com os vários estratos sociais da sociedade em que está inserido. Contudo, para Wilma Patrícia Maas (2000, p. 24-25), a quem busquei os fundamentos necessários à presente afirmação, concepções como essas ou que delas se aproximam, passaram a se configurar como “estratégia teórica e interpretativa capaz de abarcar toda produção romanesca na qual se representasse uma história de desenvolvimento pessoal”. Suspeitando do reconhecimento do *Bildungsroman* como gênero literário, ela aposta na ideia de que o mesmo é antes um “gênero ideal”, mais discursivo do que propriamente literário.

²⁴Lembrando que na história da literatura a conversão – pietista, social, política, etc – presente nas mais variadas formas literárias (narrativa pietista, romance picaresco, literatura de aventura e de viagens) tem sido frequentemente associada ao *Bildungsroman* (MAAS, 2000, p. 76).

(JACOBS apud MAAS, 2000, p. 62), e também se acusa como um traço presente em *Pessach, a Travessia*.

O romance é todo baseado numa espécie de percurso iniciático cheio de digressões reflexivas. A narrativa divide-se em duas partes, sendo que a primeira delas tem início no aniversário dos quarenta anos de Paulo, no dia 14 de março de 1966. A data funciona como marcador temporal em relação à *diegese* e tem como efeito a presentificação dos eventos narrados, elemento que é corroborado pelo marcador dêitico “hoje”. Desse modo, 14 de março de 1966 se torna o evento narrativo desencadeador, pois é a partir dele que os outros eventos se desenvolvem, mesmo quando fazem parte de um recuo temporal. Certamente, essa assinatura dêitica ancora a intensa relação entre a História e a ficção e com vistas a esse caráter também são usadas estratégias de composição, que Roland Barthes chama de “efeitos de real” constituídas de alusões ou referências a dados históricos, documentos, personagens ou eventos de existência real, etc, cuja finalidade imediata é estabelecer um núcleo de reconhecimento entre certos acontecimentos da História material e os eventos ficcionais.

Embalado pelo peso da data, Paulo resolve visitar seus familiares. Antes disso, porém, é procurado por um velho amigo, Sílvio, que se faz acompanhar de Vera, uma aliciadora em busca de pessoas dispostas a se engajar na luta armada. O amigo é um militante burocrata que tenta cooptá-lo para participar de um projeto guerrilheiro. Após ter seu convite negado, Sílvio vai embora, mas deixa Vera seguindo os passos do escritor. Depois de se afastar do convento onde fora ver a filha Ana Maria, Paulo percebe que está sendo seguido por um fusca grená, que passa a acompanhá-lo também durante as visitas à ex-esposa Laura e, em seguida, aos pais.

Voltando para casa, Paulo termina enfrentando grande engarrafamento por conta do cadáver de um suicida que está no meio da rua. Já em seu apartamento, recebe a visita de Laura que está com problemas com o novo marido. Depois de ouvi-la e acomodá-la, Paulo sai para jantar, contudo, já no restaurante, percebe mais uma vez um vulto de mulher a observá-lo. Persegue-a e numa rua próxima consegue agarrá-la. É Vera, mais uma vez no enalço do escritor. Ele a leva para o restaurante e depois do jantar e de uma conversa cheia de ásperas acusações, cada um parece ter seguido seu caminho. Porém, pela manhã, ao procurar o carro para sair, encontra Vera escondida dentro dele. Ela convence Paulo de que corre o risco de ser presa por conta de um atentado terrorista, realizado durante a noite e provocado por militantes fora de controle, e de que ele precisa

ajudá-la a fugir para a cidade de Resende. Paulo decide atender-lhe o pedido e, assim, tem início a segunda parte do romance: a travessia.

Porém, o auxílio termina se desdobrando em outras situações. A caminho de Resende, Vera encontra um carro quebrado e, ao falar com Boneca, o rapaz que o conduz, descobre que ali há um membro do grupo de militantes liderado por Sílvio, que havia sido torturado e está à beira da morte. Vera quer que Paulo os leve até uma fazenda distante, na verdade uma base da guerrilha, localizada nas proximidades da divisa entre Rio e São Paulo, onde o homem poderá receber cuidados médicos. Depois de certa resistência e de Paulo provar de uma estranha submissão, ele aceita transportá-los até a tal fazenda. Na chegada, Paulo trava contato com um espaço que se pode compreender como “pré-capitalista” e decadente:

Outra cancela – e Vera me garante que é a última. Logo avistamos algumas casas primitivas, plantações miseráveis, o milho ralo e esqualido, algum gado disperso em péssimos pastos, começamos a subir a pequena elevação onde a estrada é melhor, mais larga, com um pouco de saibro, pés de eucalipto em volta (CONY, 1997, p. 151)

(...)

Subimos o pequeno lance de escadas, onde o limo revela mau trato e pouco uso. Atingimos a varanda, olho para trás: a casa está na elevação do terreno, dominando um panorama relativamente amplo, algumas plantações ao longe, tetos irregulares de casebres construídos à volta. Há passado naquilo tudo, uma época extinta, o que sobra, agora, são ruínas (CONY, 1997, p. 152).

É num espaço como esse, carregado de historicidade, que se efetiva o primeiro contato, nada agradável, entre o escritor e Macedo, o líder local dos conspiradores. Logo que chega, por ordem do chefe, Paulo tem o seu carro confiscado e se torna praticamente prisioneiro do grupo. Apesar da situação constrangedora, Paulo aos poucos vai se familiarizando com o modo de vida e com as ideias dos guerrilheiros.

Macedo leva Paulo para conhecer as imediações da fazenda. Oportunamente, a fala de Macedo antecipa aspectos que serão cruciais para o desenvolvimento de eventos posteriores; esses aspectos dizem respeito ao funcionamento do Partido, tais como as cisões internas e as circunstâncias que cercam certas relações entre o Partido e os guerrilheiros. A fazenda, na verdade, funciona como uma espécie de centro de treinamento e, apesar da aparente seriedade de Macedo, as primeiras impressões de Paulo acerca do acampamento não são nada promissoras: o que ele vê é um comandante que

perdeu três dedos ao preparar um coquetel Molotov, homens que se exercitam nus ou de cuecas, pois não há roupas suficientes para vestir todos os combatentes, os equipamentos de exercício físico são improvisados e, em outro ponto do local há uma enfermaria também improvisada, em que se amontoam homens doentes, deitados em leitos e redes, ou jogados sob esteiras no chão.

Além do ambiente desconfortável e de se reconhecer hostilizado, o escritor, movido por uma indisfarçável atração por Vera, incomoda-se ao saber que Macedo agarrou-a à força e roubou-lhe um beijo e, ainda mais, ao ver que o chefe e a jovem estão dormindo sozinhos na Casa Grande. Mas o clima entre Macedo e Paulo piora consideravelmente depois que o escritor flagra uma cena abominável: o copeiro, responsável por preparar as refeições, um crioulo corpulento e de aparência sinistra, estupra Vera, ao mesmo tempo em que é chicoteado por Macedo.

Então, subo. Sinto dificuldade em me orientar no corredor, pisar no centro das vigas, o cheiro de túmulo saindo do chão esburacado. Consigo atingir a sala e, dali, me oriento melhor. Penetro em outro corredor e vejo o filete de luz saindo de uma das portas. Sei que é o quarto de Macedo. A porta parece fechada, mas talvez esteja apenas encostada. Forço-a suavemente e verifico que está trancada. Mas é tranca primitiva, apenas o pedaço de madeira que prende a porta ao batente, como pequena língua. Os gemidos são mais fortes, distingo perfeitamente que alguém chicoteia alguém.

Tomo distância e entro com o pé em cima da porta, arrebentando-a. Diante de mim, mais ou menos o que esperava ver, com algumas surpresas: Macedo está nu, de chicote à mão. Entre as pernas tem uma coisa estorricada, disforme, sem cor. Na cama, o crioulo, também possui Vera. Há pedaços da batina vermelha em volta do leito, o lenço sujo de sangue (CONY, 1997, p. 194).

Na tentativa de defender a jovem, Paulo trava luta corporal com o homem e quando ele está a ponto de se lançar sobre o escritor com um caco de garrafa, é abatido com um tiro por Macedo (CONY, 1997, p. 192-193). Depois de enterrarem o copeiro e de ouvir de Macedo, que agira sob o efeito da embriaguez provocada pela ingestão de cachaça oferecida pelo copeiro, Paulo leva Vera para sua cabana.

No entanto, o militante que brutaliza a camarada de militância encontra nela a aquiescência em nome da luta. Desse modo, para surpresa do escritor, a terrível experiência não tira de Vera a admiração por Macedo que nas palavras de Paulo exerce sobre ela “um poder sobrenatural” (CONY, 1997, p.206). Ela, sem dúvida, coloca a

atitude militante de Macedo e a luta em primeiro plano e totalmente acima de questões pessoais. Esse episódio, além de projetar as atitudes contraditórias de Macedo, revela o processo de fanatização de Vera, e de modo muito singular, também prevê a heroicização da personagem, relacionada a uma disponibilidade “que lhe dá encanto e fortaleza” (CONY, 1997, p.247) capaz de fazê-la prescindir dos menores confortos e até de valores e sentimentos em nome de um caminho a ser percorrido.

Ainda com respeito às duas sequências constituintes da narrativa de *Pessach, a Travessia*, devo ressaltar que se a primeira parte da narrativa se concentra na composição do protagonista, a segunda é inteiramente dedicada ao seu engajamento na luta armada, desse modo, o ceticismo que o caracteriza na primeira parte vai sendo paulatinamente substituído por certo mal estar revelado em momentos precisos, em que é possível observar através das digressões da personagem a experiência da conscientização, que se anuncia como processo de auto-crítica:

O sol esquenta a cabana, o calor não chega a ser desagradável. Coloco o short e tiro a camisa. Os eucaliptos lá fora estão imóveis, a claridade dourada cai sobre ele e os imobiliza num silêncio verde. Há paz em torno de mim, mas não dentro. À minha volta preparam uma aventura, talvez gloriosa, talvez estúpida, mas gloriosos ou estúpidos, todos têm uma missão. Menos eu. Minha missão – para apenas aceitar a palavra – é escrever. Escrever sobre o bidê (CONY, 1997, p. 188).

Paulo, enfim, admite sua cumplicidade na situação em que se envolveu e essa perspectiva vai sendo aos poucos delineada até culminar com sua total adesão à causa dos guerrilheiros, logo depois de descobrir, através de uma notícia de jornal, que seus pais se suicidaram ao ingerirem cianureto.

Após viajar para Porto Alegre espontaneamente, tendo em vista já a participação na luta armada, Paulo vai parar numa pequena aldeia nas imediações de Pelotas, chamada Capão Seco. Lá, opta por ficar no grupo de Macedo, junto com Vera, que se revela cada vez mais fanatizada. Porém, ao voltarem de uma missão de reconhecimento, eles encontram um camarada ferido e ensanguentado no meio da estrada; ficam sabendo, então, que o movimento fora traído e que todos os que estavam em Capão Seco estão mortos, abatidos por tropas federais vindas da cidade de Bagé.

O homem morre logo em seguida e o grupo, composto por Macedo, Paulo, Vera e mais dois outros companheiros, debanda em fuga. Diante dos novos acontecimentos,

Macedo resolve que o melhor a fazer é tentar escapar, chegando à fronteira com o Uruguai. Além do desespero que assola a todos, os cinco passam frio, fome, e dormem pelo meio do mato, em condições de grande pressão e de extremo desconforto.

O trajeto inóspito, a experiência de vários sentimentos associados, como a angústia, a frustração, a raiva, além da possibilidade de a qualquer momento serem mortos, presos e torturados, são elementos distópicos que reverberam, de acordo com a perspectiva de Paulo, como um até então desconhecido “mundo de palavras e espantos” (CONY, 1997, p. 289). A essa altura da narrativa, o processo de adesão de Paulo se completa, sendo possível observar as evidências subjetivas de sua transformação. Finalmente, ao pararem na casa de um parente de Edmundo, um dos rapazes que está no grupo, Macedo tem tempo de ler as notícias de um jornal e descobre que a estrutura do movimento fora bastante atingida, com vários de seus líderes presos ou mortos, desse modo conclui que uma devassa daquele porte só poderia ser resultante de traição no interior do Partido.

Conscientes do exílio como único caminho viável naquela situação, elaboram um roteiro para a fuga, porém, no percurso ainda restante para chegar à fronteira, encontram patrulhas de soldados. Conseguem liquidar a primeira tomando os guardas de surpresa, mas os dois rapazes são eliminados. Na segunda, Macedo se sacrifica para tentar garantir que Vera e Paulo possam escapar, mas logo Vera é assassinada ao receber uma bala no peito, direcionada a Paulo e a narrativa culmina na solidão do herói vencido.

Diante da trajetória de Paulo, a revolução se delineia como direção certa. Após toda a *perigrinatio* e a aprendizagem, a *Bildung* do protagonista se completa: uma vez a “casa limpa”, o “chão varrido” e a “porta aberta” – como nas metáforas poéticas do poema “Revolução”, de Sophia de Mello Breyner Andressen, Paulo aporta em um “novo tempo” e uma “nova habitação”: a do corpo guerrilheiro.

4.2. A resistência como jornada

O narrador de *Pessach, a Travessia* é autodiegético, se realizando a partir da perspectiva de Paulo que desse modo também detém a focalização. A opção pela fusão narrador-personagem-protagonista anula a distância entre quem narra e quem vê, proporcionado um efeito muito peculiar junto à recepção do romance, pois a ilusão oferecida ao leitor é a de estar acompanhando passo-a-passo as peripécias e atitudes contadas pelo próprio herói, como se lesse seu diário ou fosse uma câmara

acompanhando-lhes os movimentos. Ressalta-se ainda que sendo o narrador uma personagem composta como o escritor que vive a experiência inusitada da guerrilha, tal situação termina também por estimular a reflexão acerca da escritura.

Outra característica formal a ser assinalada é a de que o romance apresenta uma narrativa bastante econômica em relação aos elementos vinculados à descrição física das personagens; com exceção de Paulo e dos guerrilheiros Macedo e Vera, esses elementos são raros e difusos, só despontam quando necessários à coerência da informação desenvolvida. E quando ocorrem, de fato, pode-se afirmar que essa constituição se revela aos poucos, com as personagens tomando corpo a partir da percepção de Paulo. Isso se deve, principalmente, ao tipo de narrador e em função da focalização, que é, a todo tempo, baseada nas impressões dele.

De um modo geral, essas personagens evoluem, no sentido de que determinados elementos de suas conformações mudam, obviamente, sempre de acordo com as transformações da perspectiva do protagonista. Essa configuração fica mais evidente, na medida em que a narrativa se divide em duas partes e, nesse processo, percebe-se a lenta entrega do protagonista à experiência inédita da luta armada, o que faz com que ele reveja valores e passe a avaliar diferentemente certas situações e, do mesmo modo, o comportamento de determinadas personagens. Nesse sentido, as maiores transformações são vivenciadas por Macedo e Vera, além do próprio Paulo.

A primeira parte do romance, intitulada “Pessach: a passagem por cima”, é efetivamente mais concentrada na constituição do protagonista; evidência disso é que além de anunciar em vários momentos os vínculos práticos e subjetivos com familiares que lhe são próximos, a narrativa também ressalta a monotonia vinculada à consciência da jornada existencial, como elemento importante na constituição de Paulo. Exceto Vera, Sílvio e Boneca, fazem parte da primeira parte as personagens que mantêm com o protagonista algum tipo de vínculo familiar ou profissional: os pais, a amante, a filha, a ex-esposa, o editor.

A segunda parte se chama “A travessia”, e seu miolo actancial se constitui, basicamente, daqueles que estão envolvidos com o projeto de guerrilha e nela se articula o percurso de Paulo até o momento em que se engaja na luta. Essa divisão permite que se possa sintetizar, para fins de análise da evolução da narrativa e suas implicações temáticas, a presença das personagens em dois grandes grupos, conforme o grau de participação nos eventos narrados. Desse modo, o núcleo familiar do protagonista ocupa

quase que inteiramente a primeira parte do romance, mas na segunda parte são as personagens do núcleo guerrilheiro ao qual ele adere que se tornam mais presentes.

Como personagem Paulo define-se como alguém que nunca se mostra “sem os disfarces” (CONY, 1997, p.17) e, portanto, sem a cumplicidade das máscaras e dos deslocamentos que as constituem. No primeiro contato com Sílvio o protagonista revela uma característica importante no desenvolvimento da narrativa, o costume de adiar as decisões que em seguidos momentos será aludida através de gestos e atitudes. Essa característica, ainda na primeira parte da narrativa, vincula-se a uma certa relutância em abrir mão de um programa de vida baseado no conforto, no ócio e no descompromisso, traços, por vezes, mascarados pela indiferença. Exemplares a esse respeito são as atitudes de Paulo em relação à identidade judaica, renegada desde a juventude. De certa maneira, para além dos elementos simbólicos que a condição de judeu carrega para o interior da narrativa, a obstinada negação dela é uma maneira de colocar em cena a relutância do escritor em assumir qualquer tipo de compromisso, independentemente de sua natureza.

Outra característica renitente em Paulo é o ceticismo, que nele pode se manifestar através da mais abjeta indiferença, da indisponibilidade pessoal ou da falaciosa neutralidade política. Esses traços se tornam consistentes em seus diálogos e divagações a partir da presença do chiste e do sarcasmo corrosivo. No entanto, apesar de, nesses termos, demonstrar forte personalidade, há momentos em que a personagem deixa escapar suas fragilidades através da persistente nostalgia da infância e da família desfeita da qual, numa atitude contraditória, escolheu se separar. No re-encontro com Laura, por exemplo, depois de tantos anos sem vê-la, o riso da ex-esposa o faz sentir-se “enfermo e desamparado” (CONY, 1997, p. 65). Essa nostalgia representa uma certa carência de autoconfiança a custo disfarçada. Contudo, a despeito desses sentimentos ambíguos, Paulo sente um amor sincero pela filha e uma vez atraído por Vera revela-se capaz de seguir por caminhos inteiramente novos à experiência do amor e ao conhecimento.

Além do pai judeu e da mãe cristã do protagonista, outras personagens se destacam na primeira parte, como é o caso de Teresa, Ana Maria e Laura. Quanto à Teresa, a amante, dela pouco se sabe, além das indicações necessárias ao plano de desenvolvimento dos eventos narrativos: a personagem é casada e mantém com o escritor já há algum tempo um relacionamento extraconjugal que ao que tudo indica se encontra em declínio. O papel da amante funcional reforça ainda mais o caráter descompromissado de Paulo, próprio da primeira parte da narrativa, na medida em que o caráter da relação

evidencia o cotidiano acomodado e sem grandes lampejos desafiantes. Aliás, tudo na vida do escritor é funcional: da relação com as mulheres ao trabalho literário.

Ana Maria Simões, a filha adolescente de Paulo, há muito não tem contato com a mãe. A garota quer estudar sociologia em Paris e, para isso candidata-se a uma bolsa de estudos na França, além disso, lê Sartre, Faulkner, Miller e recebe literatura subversiva de uma amiga, cujo pai está exilado no Chile, o que dá a ela uma certa consciência política, ainda que sob uma ótica ingênua e restrita. Contudo, ao contrário do pai, Ana Maria sente que deve ter responsabilidades inerentes à identidade judaica e chega a confrontar-se com Paulo, dizendo que ele é semi-judeu porque nunca teve coragem para nada, nem mesmo para ser um judeu completo, o que provoca uma reflexão por parte do personagem escritor: “Ela não comenta minha deserção, mas poderia me acusar: ‘Uma reação típica de judeu: fugir!’. Felizmente, ela não está amadurecida a ponto de compreender tudo, nem eu me sinto maduro, capaz de entender tanto” (CONY, 1997, p. 53).

O trocadilho presente nesta passagem encerra um jogo de inversões a indicar a preparação para o *Bildung* do protagonista, confirmado através de duas outras informações: por conta de uma conversa entre uma freira e Paulo sobre uma campanha missionária na Manchúria, fica-se sabendo que a anuidade do colégio de Ana Maria está totalmente paga e, finalmente, o fato de a garota o liberar para que ele faça o que quiser. Por sua vez, Laura, a ex-esposa e mãe de Ana Maria, segunda pessoa a ser visitada por Paulo, aflora como personagem pelo impulso do protagonista em vê-la no dia do aniversário dos quarenta anos. Além disso, está com ela o esboço de um romance sobre o Êxodo, que assim retorna às mãos do escritor.

Depois da ex-esposa é a vez dos pais. Logo ao chegar na casa deles Paulo encontra o médico da família que viera consultar sua mãe. Para explicar ao escritor o problema clínico que acomete a velha senhora o médico faz um desenho, duas linhas paralelas com um círculo ao meio, representando o sistema reprodutor feminino. Após ouvir as explicações de que o problema não era grave e de fazer alguns comentários mordazes, Paulo solicita, em tom de ironia, o croqui ao médico.

Como já referido, a questão da identidade judaica é colocada em vários momentos do percurso de Paulo, no entanto, um dos mais memoráveis dá-se justamente nesse último encontro entre o escritor e seus genitores: durante o derradeiro diálogo com o pai, para surpresa do filho, Joachim Simon confessa ser circuncidado e nunca ter deixado de realizar o ritual do Yom Kippur, evento comemorativo do dia do

arrependimento. Trata-se de uma informação importante, pois além de reforçar os motivos que levam o protagonista a abandonar o projeto do romance baseado no Êxodo, igualmente assinala alguns signos constitutivos relacionados a identidade judaica, como a perseguição, a evasão, emaranhando-os aos signos da repressão ditatorial. Além desses aspectos a matéria implica a resistência, tema universal e nuclear na história do Êxodo. Todos esses elementos ganham vida a partir de uma digressão do escritor, que apesar de ser longa, vale a pena ser transcrita:

O velho fala pausadamente, sem raiva dele mesmo, mas sem pena. Meditara naquelas palavras. Palavras que, por acaso, com algumas variantes, estão escritas dentro da pasta que Laura me devolvera pouco antes. Lembro perfeitamente: havia coisa de dez anos iniciara um romance. Tomara, como exemplo, o próprio pai, o homem que traía suas origens. A ideia não fora avante, eu esboçara algumas páginas, algumas situações – esquecera tudo. Ficara apenas a ideia central, que um dia pretendia retomar, aproveitando e ampliando a temática central, enquadrando-a dentro da passagem do Êxodo, a noite em que todo um povo resolve abandonar o cativeiro às margens do Nilo e partir para o deserto, para as pedras e as montanhas do deserto. Essa noite, que decidi a história de um povo – e foi, até certo ponto, a noite mais importante do mundo –, seria diluída em acontecimento menor, individual: um homem escolheria a árdua caminhada pelo deserto, em busca de uma terra que jamais alcançaria. Seria essa a sua passagem, a sua travessia: conquistar a liberdade – ou a paz – e o mais importante não era a conquista em si, mas a travessia, a busca – os pães fermentados –, e repudiar o cativeiro, a passividade escrava, o grilhão (CONY, 1997, p. 88).

Os diálogos entre Paulo e Joachim estão carregados de metáforas que projetam, especialmente, uma terrível inexorabilidade, como nessa fala do pai: “Como judeu, membro de uma raça antiga, conheço muitas espécies de Treblinkas. São dois mil anos de Treblinkas” (CONY, 1997, p.90). Essas frases compactas – e significativas para as ações da narrativa ainda por vir – reúnem os elementos da paranóia de Joachim: seu medo de que o país se torne uma nova Treblinka, ao mesmo tempo em que representa um forte apelo profético em relação ao destino do filho, como sujeito resistente ao *status quo* político, além de reforçar uma espécie de economia da guerra concentrada na figura do oponente oculto e do assassinato político, afinal, na teoria do velho judeu em todo regime autoritário não bastam apenas existirem inimigos declarados, é necessária a presença de um “inimigo interno”, que possa sustentá-lo como estado necessário:

O velho despeja no copo o resto de cerveja e me olha com decisão:

– Não entendo de política, mas veja a situação: estamos novamente sob ameaça.

– Por pior que seja o governo ninguém está pensando em exterminar os judeus.

– Mas pode pensar. No momento pensa em exterminar os comunistas. Um dia, os comunistas estarão exterminados e como é que uma ditadura se mantém sem a existência de um inimigo interno para exterminar? Esse inimigo interno, que sempre serve de pretexto para justificar os regimes de força, é o judeu (CONY, 1997, p. 90).

O argumento de Joachim repercute as condições históricas apreendidas pelo romance: no processo de construção da resistência política ao regime civil-militar de 1964, todo indivíduo percebido como voz contrária ao regime assume papel semelhante a do judeu no contexto da Shoah, a do inimigo interno a ser eliminado, em nome da segurança e estabilidade da nação. Temendo a perseguição inerente a seu povo Joachim guarda pílulas de cianureto “para o caso de necessidade” (CONY, 1997, p. 93), uma para ele outra para a esposa. Entrega uma cápsula do veneno também a Paulo.

Ao decidir voltar para casa Paulo fecha uma espécie de ritual de afastamento, na medida em que é visitado por Teresa e, além dos pais, também visita a filha e a ex-esposa. De cada uma das personagens ele vai recolhendo dádivas simbólicas: o pai oferta uma pílula de cianureto; a amante o presenteia com um cachimbo; Ana Maria proporciona o ato libertador; Laura devolve o esboço do romance sobre o Êxodo há muito abandonado; a mãe oferta-lhe o croqui de seu sistema reprodutor. Essas dádivas são também resíduos de um dia inteiro de peregrinações e ao mesmo tempo funcionam como representações das aspirações do ofício, do nascimento e da morte, sintetizando os quarenta anos do protagonista: o passado e o presente reduzidos a poucas certezas e alguns objetos.

Após essa espécie de *peregrinatio* Paulo ergue-se “como página em branco” em um “tempo novo”, em que a luta será sua nova “habitação” – como o revolucionário que protagoniza o poema em epígrafe neste capítulo, dessa forma, reescrevendo-se como militante guerrilheiro. Dessa forma, o rito da visita também cumpre a função de expressar a autonomia do protagonista com relação a compromissos domésticos que, porventura, poderiam impedi-lo de se entregar à luta. Desse modo, uma vez que a amante não passa de um caso, Ana Maria vai para França, a literatura virou apenas profissão, o

pais encontram porto seguro nas pílulas de cianureto, não há nada que prenda Paulo aos alicerces do cotidiano que poderiam justificar o imobilismo do protagonista.

Como já referido, a segunda parte da narrativa fixa-se no território da luta, em que o sentido da jornada ganha outra dimensão. Dela faz parte todo o contingente de guerrilheiros, mas é nessa fração da narrativa que algumas personagens ganham em complexidade, como é o caso de Vera, Silvio e Macedo. Ainda na primeira parte do romance, Vera revela uma opacidade que de acordo com Paulo só pode ser “fruto de um orgulho controlado, ou de uma frágil sensação de fortaleza”. Sempre através do olhar de Paulo, sabe-se possuidora de rosto magro, olhos escuros e de nariz e lábios que terminam, quando de perfil, numa mesma linha projetada para fora do rosto. Apesar da impressão de ausência de carne para compor os lábios, esses são grossos e estão sempre entreabertos. Essa forma corpórea reduzida à exploração de um ou outro detalhe está ainda submetida a uma imagem marcada pelo hibridismo das correspondências esboçadas por Paulo: Vera é vista ora como um misto de animal e mulher (CONY, 1997, p.34-35), ora meio moça, quase adolescente (CONY, 1997, p. 40), ora alguém que manifesta, ao mesmo tempo, certa dureza como marca da rebeldia guerrilheira, além de traços de sofisticação peculiares, indicadores de certos privilégios de classe. Os indícios que assinalam essa última condição, segundo a própria Vera, dizem respeito ao fato dela conhecer bons vinhos, ser filha de pai diplomata e ter sido acusada pelo Partido de desvio pequeno-burguês.

Já Silvio, embora padeça de refinamento, é considerado “burguês” na compreensão do narrador-protagonista que o vê, especialmente, através da indumentária: paletó, gravata, lenço no bolso de cima, calças largas, “compradas em lojas baratas”. A apresentação de Silvio também é narrativamente funcional, apenas um ou outro elemento psicológico ou gesto social é revelado, como o fato de Silvio repudiar toda forma de meditação intelectual a respeito da experiência humana, por exemplo, a literatura e a filosofia.

A argumentação de Silvio ao tentar cooptar Paulo implica a saída prática para a situação política: ele acredita que a intervenção, de fato, na vida material é a única maneira realmente substancial de mudar determinadas situações. É assim um homem de ação ou que, pelo menos, prega a transformação política pela ação. Não obstante, Silvio dá importância à aparência, apesar de se dizer contra uma sociedade que entre outras coisas valoriza a imagem. Ao narrador arguto não escapa esse índice de ambiguidade: “O visual burguês não chega a ser disfarce: é uma opção, um estilo de vida” (CONY, 1997,

p. 24). Quando Paulo já está na fazenda convivendo com os guerrilheiros a ambiguidade de Sílvio é mais uma vez exposta durante uma conversa sobre as mulheres.

O guerrilheiro Macedo é o chefe do grupo que está na fazenda onde Paulo vai parar ao tentar ajudar Vera a recolher o militante que havia sido torturado pela polícia. Enérgico, autoritário, alcoólatra, politicamente idealista, literalmente marcado pela tortura física, que o deixou cheio de cicatrizes e sexualmente impotente, Macedo se apresenta como uma das personagens mais complexas do romance, capaz de um gesto absurdamente violento: bêbado, cede aos caprichos do copeiro, não só permitindo, mas também participando indiretamente da brutalização sexual de Vera.

A despeito desses elementos Macedo não só amplifica certas características de Paulo como, de certa maneira, também ocupa o posto de um modelo do herói militante ao mesmo tempo corajoso, porém violento e por isso mesmo marcado pela dubiedade. Em relação ao protagonista, Macedo vê Paulo como alguém alienado, confuso e fraco, da mesma maneira que vê a todos os intelectuais (CONY, 1997, p. 173). Além desses indícios é, principalmente através deles, e também da fala de Vera, que a narrativa expressa o Partido como um organismo atrelado a uma burocracia estéril, capaz de se valer de negociatas e traições para se manter vivo e supostamente atuante como agente de transformação política e social.

Todos esses componentes, é preciso salientar, são organizados com base nas heranças da narrativa do romance de 30 – mais propriamente o romance de 30 dos indícios documentais associados a uma “visão crítica das relações sociais” (BOSI, 1978, p. 436) assentado sobre uma narrativa mimética e convencional – cujos contornos ainda podem ser reconhecidos nos romances pós-ditatoriais da década 60, porém já articulados às estratégias de auto-reflexibilidade, potencializadas em narrativas da década de 70, cujo paradigma é marcado pela difusão e fragmentação da forma, além do agudo investimento em componentes metalinguísticos.

Sendo um romance localizado no limiar desses paradigmas é possível pensar a auto-reflexibilidade em *Pessach, a Travessia* conectada a várias constantes temáticas, a exemplo da questão da identidade judaica, na primeira parte do romance, vinculada ao mal-estar do protagonista e, na segunda parte, apropriada como conteúdo alegórico que sustenta a passagem de Paulo para uma nova experiência ética em relação ao comprometimento com uma coletividade. Outra constante auto-reflexiva corresponde à problematização do ofício de escritor e a presença de uma estrutura *mise en abyme*, a do livro dentro do livro, ainda que pouco desenvolvida e nada original. Mas outros elementos

temáticos, frutos do desdobramento dessas constantes, são igualmente reiterativos e acompanham o processo de desenvolvimento do *Bildung* do protagonista, como a reflexão sobre o ajustamento do indivíduo, a crítica ao Partido em chave dialógica com a história e a glamourização do heroísmo do militante.

Além desses registros as estratégias de auto-reflexibilidade ganham espaço em *Pessach, a Travessia*, fundamentalmente a partir de dois mecanismos de composição atuantes em algumas narrativas pós-ditatoriais, tematicamente atreladas ao regime de 64: o primeiro deles é a presença de uma personagem que representa, no universo ficcional, a conversão do intelectual, artista ou escritor, em militante revolucionário²⁵. Nesse sentido, a figura do intelectual revolucionário coloca-se como agente da transformação política. Em geral, esse caráter funciona, estruturalmente, como uma voz de autoridade que intervém de dentro para fora da obra, do universo ficcional para a recepção. No caso de *Pessach, a Travessia*, trata-se do protagonista, o escritor Paulo Simões. Em outras narrativas, a existência de um escritor como personagem está mais condicionada à reflexão acerca de seu papel social e seus dilemas subjetivos e políticos perante o ofício²⁶.

Em *Pessach, a Travessia*, o discurso pedagógico que sobressai do processo de conversão é mais ou menos evidente, porém não chega ao limite do maniqueísmo devido ao esforço dialógico que permite o confronto e, ao mesmo tempo a plenivalência entre as vozes, abalando o monopólio de determinadas posições, pois os discursos se contradizem a todo o momento: o gesto apostólico por trás da frase “a pátria exige sacrifícios”, por exemplo, cai no gosto do general (CONY, 1997, p. 10) tanto quanto do militante (CONY, 1997, p.175-176); de modo geral, Macedo comporta-se muito mais como um feitor autoritário do que como o conspirador que visa libertar a pátria e, ao se despedir de Sílvio, já na fazenda, Paulo observa a proximidade e até uma certa cumplicidade entre Macedo e Vera, mesmo depois de o líder ter permitido e participado do estupro dela (CONY, 1997, p. 217). E Sílvio, o militante que prega a transformação política, fundamentalmente pela prática, é capaz de se referir à Vera e à Débora tratando-as como meros objetos sexuais, numa despropositada manifestação de conservadorismo no que diz respeito às relações entre homens e mulheres, especialmente se o assunto é a relação entre sexo e libido:

²⁵ Também presente em *Quarup*, de Antonio Callado e em uma narrativa pouco conhecida, *O Rosto de Papel*, de Macedo Miranda, ambos da década de 60.

²⁶ Outros romances, na década de 70, são exemplos mais recorrentes quanto a esse aspecto: *Os Novos*, de 1971, de Luís Vilela; *O Caso Morel*, de 1973, de Rubem Fonseca; *A Festa*, de 1976, de Ivan Ângelo; *Quatro-Olhos*, de 1976, de Renato Pompeu; *Cabeça de Papel*, de 1977, de Paulo Francis.

Acho engraçado discutir o propósito de uma mulher em ir ou não ir para a cama com um homem. De qualquer forma, desarmara Sílvio, ele iniciara a conversa com empáfia, é tempo de reduzi-lo a nada.

– Olha aqui, Sílvio, não dormi com Vera, ela não é exatamente o meu tipo, e mesmo que fosse, não seria por causa dela que me meteria numa embrulhada dessas.

– Quer dizer...ela continua virgem?

Amarro a cara:

– Não sei. Só estou afirmando que não trepamos. Agora, se ela é ou não é virgem, isso não me interessa. Se a virgindade dela lhe interessa, acho melhor tomar cuidado, mas não comigo. Repito: ela não é o meu tipo.

– E a médica? Ela topa, sabe?

Ele tinha viajado trezentos quilômetros para ter uma conversa séria comigo. Começara com o hino dos fascistas. Há milhares de palavras para serem ditas, mas ali estamos, como dois homens comuns, a conversar sobre mulher. Para mim, é surpresa. Não conversava havia muito com Sílvio, e, que me lembre, ele nunca falava de mulher. Quando, dias atrás, foi lá em casa, censurou-me o fato de ter mulheres, de escrever sobre mulheres. Queria que eu recebesse Vera de calças, no pressuposto de que o homem de short é meio obsceno. Pois o guardião da castidade ali está: depois de viajar trezentos quilômetros, sondava-me sobre a virgindade de uma e me comunicava a devassidão de outra (CONY, 1997, p. 209).

O outro mecanismo de auto-consciência narrativa é, sem dúvida, o já citado uso de comentários de tipo *mise en abyme*. Eles funcionam como uma espécie de narrativa-clone da narrativa matriz, comportando-se como citação de conteúdo ou resumo intratextual, uma vez que no interior da narrativa condensa a matéria narrada ao se construir como enunciado que se refere a outro enunciado, sendo, desse modo, marca de código metalinguístico (DÄLLENBACH, 1979, p.53). No romance de Cony surgem, especialmente, nos momentos de digressão acerca da escrita do livro sobre o Êxodo. O esboço desse romance, que é entregue a Paulo por Laura, é um projeto antigo, há muito abandonado pelo escritor (CONY, 1997, p. 74-75). São quarenta páginas escritas, o mesmo número de anos que o protagonista possui e, ainda, o mesmo número de anos que, segundo o texto bíblico, os judeus vagam pelo deserto, procurando a terra prometida.

Contudo, apesar de um dia ter se disposto a recontar o Êxodo, em vários momentos da narrativa de *Pessach, a Travessia*, o protagonista renega a sua identidade judaica. Assim, o romance de Carlos Heitor Cony é a narrativa da jornada de Paulo,

carregada de implicações políticas, em direção ao caminho da luta, mas as transformações dessa personagem atrelam-se de certa maneira à reabilitação da identidade étnico-religiosa que é também a matéria do romance idealizado pela personagem. Desse modo, o judaísmo está ligado à identidade subjetiva de Paulo e de seu pai, mas sempre oscilando como alegoria da fuga e do isolamento, e, ao mesmo tempo, da resistência e da negação-reabilitação das origens. Essa condição reverbera ainda no romance a ideia de que para ser o agente de uma revolução em escala coletiva é preciso primeiramente realizar a revolução interior, capaz de quebrar verdadeiramente os nós de uma estrutura autoritária e conservadora.

Ainda que não haja mais sentido para que Paulo escreva o livro sobre o Êxodo, como fica óbvio na conversa entre ele e seu pai (CONY, 1997, p.88), e o esboço do romance termine perdido entre os destroços de Capão Seco, a estratégia do livro dentro do livro enseja, através de *mise en abyme*, o conteúdo do projeto de romance do protagonista, que passa a incidir como matéria temática na narrativa de *Pessach, a Travessia*, produzindo vários efeitos de associação. Por exemplo, no início da segunda parte, ao ajudar Vera a fugir o protagonista diz que partiu “sem fermentar o pão” (CONY, 1997, p.137). Na situação narrada, o trecho alude às coisas feitas às pressas, implicando uma decisão tomada sem a devida maturação enquanto projeto, mas é também uma referência à urgência da fuga dos judeus do cativeiro egípcio durante a noite, o que os impediu de esperar a fermentação dos pães. Esse episódio, no ritual judaico do *pessach*, é lembrado pela ingestão do *matzá*, o pão ázimo.

Outro interessante exemplo dos desdobramentos dessa estratégia está no momento em que Paulo decide levar Vera até à fazenda porque alude de maneira metafórica à fuga e à passagem, presentes na narrativa do Êxodo, a partir da travessia sobre a ponte íngreme de um rio durante o percurso, lembrando que a ponte, seja na narrativa bíblica, seja no romance de Cony, como local de travessia ou de prova, carrega uma dimensão ética ou ritual, pois simboliza universalmente a transposição de uma margem a outra, inferindo sempre um estado de passagem. A ponte representa a transição entre dois estágios, dois desejos em conflito, ou ainda a necessidade inexorável de se fazer uma escolha ou de dar um passo a mais diante de determinada situação. Mais uma vez, a alusão do protagonista a um elemento do mito bíblico, o mar Vermelho, reforça tais associações. Eis o trecho em análise (CONY, 1997, p. 150):

Cruzo os cinco metros da ponte, a respiração suspensa, avançando milímetro a milímetro. Há o instante em que sinto uma oscilação que me gela o estômago: madeiras estalam, mas o carro consegue atingir a outra margem. Abro a porta para Vera.

– Olha, eu não tenho certeza, só vim aqui duas ou três vezes, acho que há outro caminho. Não me lembro de ter passado por nenhuma ponte assim. Mas lembro o trecho em que passamos por um riacho, o carro ficou com as rodas cobertas de água. Disso me lembro.

– É o mesmo, mas em outro trecho, onde passamos a vau. É assim que se diz?

– É. Enfim, temos o mar Vermelho.

– Que mar Vermelho.

– O mar Vermelho, ora! O mar que se abriu para que Moisés passasse com os hebreus. Pois foi isso: Moisés conhecia uma região pantanosa, de águas rasas, nas cabeceiras do mar Vermelho, justamente onde mais tarde os ingleses abriram o canal e Suez. Cortaram aquele pântano em diagonal. Os egípcios, que vinham atrás, meteram os peitos em outro trecho, pegaram mar feio e se afogaram.

Em outro momento que alinhava firmemente as relações entre a identidade judaica, o projeto escritural da personagem e o percurso dos eventos na *diegese* é o episódio do menorá, reportado como insólita aparição, como transcrita no trecho a seguir:

Justamente um esboço de tantos anos é o que me acompanha agora. Depois da encomenda do editor, talvez encontre coragem para iniciar este trabalho. Pessach. A passagem por cima. Estou passando por cima de uma porção de coisas e pessoas, mas estou dentro do brinquedo. O pai ficaria orgulhoso de saber que o plano antigo não foi abandonado, está aqui, a meu lado, como uma oferta, talvez mais do que isso, uma imposição.

Alguma coisa prende minha vista, lá fora. A escuridão começa a tremer, só depois de algum tempo percebo que uma luz se aproxima. Deve ser a vela que me prometeram. Uma vela de dois em dois dias – é pouco. A claridade se aproxima, tremendo, vejo sombras de árvores que renascem em volta, embaciadas, noturnas, como em pesadelo. A luz aumenta, não deve ser uma só vela, não haveria tanta claridade.

O nó na garganta e o susto em toda a carne: a aparição começa a surgir no quadrado da porta. Vem em silêncio, lentamente, como um fantasma. É vulto branco, tem à mão um candelabro alto, a mão segura o candelabro acima do ombro, com firmeza. Os cabelos estão soltos, a roupa roça pelo chão – fantasma magnífico, inédito. Reconheço agora que o candelabro é um menorá, símbolo sagrado dos judeus. Não tenho tempo de compreender: logo

reconheço Vera à minha porta, parada, o candelabro erguido à altura do rosto, espada incandescente e trêmula, feita de luz. Sento-me na cama, encharcado de respeito a pavor (CONY, 1997, p. 171).

Igualmente, pode-se ligar a essa sequência de associações temáticas outra constante, os elementos que se referem as mudanças pelas quais passa a literatura, mais diretamente relacionadas à história político-econômica do regime de 64. Em *Pessach, a Travessia* faz-se presente, especialmente pelo fato de o protagonista ser escritor. Nesse sentido, uma frase proferida por Paulo, em resposta à filha Ana Maria, no curso de um diálogo: “A literatura não é apoio. É, agora, uma profissão” (CONY, 1997, p. 55), é reveladora acerca das novas diretrizes da literatura enquanto produto circulante no mercado e das novas condições de trabalho que, inevitavelmente, passam a envolver o ofício de escritor. A “industrialização” e pasteurização do produto literário passa pela necessidade de garantir a vendagem do livro, buscando-se assuntos que sejam do agrado do público leitor. A representação mais crua dessa condição é a solicitação do editor de Paulo para que escreva um conto acerca da virgindade da mulher, coisa para “vendagem fulminante” (CONY, 1997, p.99-100).

Diante de todos esses elementos considero que o romance de Cony não foge à problematização da escrita, estabelecendo-se a partir de um elo mais estreito entre o protagonista e o autor da obra, numa confusão entre essas instâncias. Nesse sentido, não se pode esquecer que Cony, além de ser escritor, também possui uma experiência de renúncia marcada pela religião: ele abandonou o seminário por perceber que a carreira eclesiástica o obrigaria a ter um compromisso de fidelidade para com Deus para o qual não se sentia suficientemente amadurecido²⁷. Assim, carregando o protagonista de seu romance com as insígnias do ofício de escritor e de uma relação conturbada com uma identidade que implica não só aspectos religiosos, mas também éticos e ideológicos, os elementos da experiência existencial do autor, Cony, vêm à tona a partir de certas correspondências bio-gráficas com a existência literária de uma determinada personagem.

Esse jogo entre o duplo e a ambiguidade torna-se também um poderoso recurso diretamente relacionado ao exercício da ego-escrita, pois além de infiltrar aspirações provenientes do compartilhamento de ideias (políticas, literárias, estilísticas, etc), oriundas do universo profissional do autor, também deflagra no território da ficção, de

²⁷ Segundo declarações do próprio autor (CONY apud LUCENA, 2001, p. 70).

maneira constitutiva, os lugares discursivos mais globais relativos ao momento de produção da obra.

Esse exercício de infiltração autoral no universo da ficção, a partir de certos traços emprestados ao protagonista, tende a questionar as convenções relacionadas a tal assunto e o efeito mais imediato de seu uso é o embaçamento dos limites entre o real e a ficção, tendo em vista as articulações relacionadas à produção e à leitura do texto. No entanto, em *Pessach, a Travessia*, esse objetivo se desdobra numa reflexão acerca do binômio conhecimento-prática: o romance não se limita a se mostrar como narrativa reorganizada de outras narrativas (o Êxodo, as memórias de Paulo, um recorte na história do Partido Comunista Brasileiro), pois igualmente conta a história de alguém, sugerindo sempre ser o produto de um esforço de memória do protagonista acerca de uma experiência vivenciada que, ao cabo, articula-se como narrativa exemplar. Nesse sentido, *Pessach, a Travessia* não é apenas uma narrativa constituída com base nas memórias de seu protagonista, mas, sobretudo, é uma narrativa voltada a atribuir memória a um tempo histórico: o da ditadura civil-militar de 1964.

Quanto à crítica ao Partido, atém-se à visão de um organismo superburocratizado (CONY, 1997, p. 221), que não consegue ir além da estrutura acadêmica; concentrado na própria sobrevivência, o Partido prefere outras estratégias de transformação política, que passam longe da luta armada. Desse modo, referido com letra maiúscula, como se fosse mais uma personagem, funciona, na narrativa, como uma espécie de *alter ego* do Partido Comunista Brasileiro. Acerca dessa perspectiva, vale lembrar que em uma análise sobre *Pessach, a Travessia*, Antonio Aleixo (2001, p. 105) afirma, de maneira bastante lúcida, que as significações atribuídas ao “PCB, no romance de Cony, é de que ele não foi eficiente para apoiar as organizações de esquerda” se comportando como “um partido medroso, que prefere a fuga à luta”.

De fato, na fala de Vera e, principalmente, na de Macedo, a visão imediata é a de que vários membros do Partido estão mais preocupados em manter protegida a estrutura do organismo e por isso preferem seguir a linha da pregação acadêmica, considerada menos agressiva e menos incômoda ao regime e por isso mesmo mais apropriada à sobrevivência do Partido enquanto instituição e massa ideológica. Nesse contexto, deslizando para a estrutura do romance de tese, ao tentar entender o possível processo que levou à emboscada das forças de resistência, o narrador de *Pessach, a Travessia* apresenta a personagem Macedo como a voz desse argumento ao defender a

hombridade dos chefes guerrilheiros e especular sobre a possibilidade de que a traição tenha se efetivado entre as fileiras do organismo:

A corda foi roída, mas no outro lado. Um chefe, se resolvesse trair o movimento, encalacraria todo mundo, a pista de aviões, por exemplo, já teria sido descoberta, e os contatos do exterior seriam desbaratados. Temos adversários externos dentro de nossos quadros. O Partido Comunista, depois dos serviços secretos do governo, é o adversário mais intransigente, considera o nosso movimento um desvio romântico, porra-louca, sem apoio na realidade objetiva, feito apenas do entusiasmo de alguns idealistas e liberais. O Partido prefere a linha pedagógica, a doutrinação básica do processo revolucionário. Evidente, ele não pode ser ostensivamente contra, mas pretende liderar com exclusividade os escalões contraditórios que desejam lutar contra os militares (CONY, 1997, p. 294).

Aleixo (2001, p. 108), entre outras coisas, também arrisca dizer que os discursos contidos na narrativa ficcional de Cony, acerca do PCB, denunciam as divisões da esquerda à época; e, mais adiante, coloca em termos históricos que a insistente posição de buscar o caminho pacífico da revolução levou líderes importantes a abandoná-lo, como é o caso de Carlos Marighella e Frei Betto. Desse modo, segundo ainda Aleixo, a simbolização do *pessach* na narrativa de Cony antecipa também uma travessia na História da esquerda brasileira, que viria a se cumprir na década de 80, com a criação do Partido dos Trabalhadores, como alternativa ao PCB.

De qualquer modo, vejo que todas essas especulações (no âmbito da História), quando delimitadas a partir das personagens, convergem para o conflito de opiniões e, principalmente, de visões diferenciadas acerca das estratégias de luta. Nesse sentido, é importante ressaltar que, para além da posição do Partido ou a da maioria dos guerrilheiros, há a de Macedo, que ganha ainda plenitude através das posições de Vera durante mais um diálogo com Paulo:

O Partido já não é o mesmo, desde que a União Soviética abandonou a América Latina à própria sorte. Foi pouco depois do episódio de Cuba, quando Kennedy ia invadir a ilha. A União Soviética dividiu o mundo com os Estados Unidos, metade para cada um, o tratado de Tordesilhas, de novo. O Brasil, como a América Latina toda, coube aos Estados Unidos. A União Soviética não quer mais nada com a gente. Até ajudar a esta ditadura já ajudou: outro dia, o embaixador soviético firmou acordo com os militares, cem milhões de

dólares (...). Ele [Macedo] procura uma solução intermediária. Não aceita o Partido, irritou-se com o oportunismo das velhas lideranças. Em compensação não aprova as guerrilhas. Diz que os americanos emprestarão armas e fuzileiros para o governo arrasar qualquer tipo de movimento armado (...). É favorável à formação de turmas que possam não iniciar uma guerrilha de fato, mas tomar alguns pontos-chaves no interior do país. Um núcleo que pode até ser pequeno, como sierra Maestra. Formado esse núcleo, ele admite que as negociações políticas terão maiores chances. Assim, o derramamento de sangue será mínimo. Para evitar a famosa luta entre irmãos, os políticos e militares liberais procurarão um acordo. Ele não pensa em instalar um regime revolucionário, quer apenas acabar com a ditadura, ainda que seja necessário retornar ao estado burguês e liberal de antes (CONY, 1997, p. 186-187).

Em uma de suas inúmeras entrevistas, a resposta de Cony a uma pergunta sobre o suposto combate que teria travado contra o Comunismo através da literatura é quase uma transcrição da fala de Vera, citada anteriormente. Após negar que tenha combatido o Comunismo, diz o autor:

De uma certa forma, os Estados Unidos e a União Soviética haviam feito um tratado de Tordesilhas: ‘Isso aqui é meu e isso aqui é seu. Você não entra no meu e eu não entro no seu’. O Brasil era o quintal dos Estados Unidos. Como o leão que mijá, faz um quadrado e não quer que entre ninguém. Se entrar, ele vai em cima. O Brasil estava dentro do território americano. O PC não queria que os grupos de diversas colorações ideológicas (estudantes, católicos, padres, MR-8) fizessem muito barulho. Combatia-os, chamava-os de porras-loucas. Os que pegaram em armas, como Marighella e Lamarca, eram divergências dentro do partidão (CONY apud LUCENA, 2001, p. 72-73).

Ao referir-se mais especificamente aos argumentos levantados em *Pessach, a Travessia* complementa o depoimento assinalando a intenção de ficcionalizar as dubiedades do Partido Comunista, valendo-se de uma possibilidade histórica radical:

No meu livro, *faço ficcionalmente uma possibilidade de guerrilha que tinha condições não de vencer, mas de lutar*. Quando essa guerrilha está no momento de se decidir, o Exército a surpreende e mata todo mundo. Os poucos sobreviventes fogem para o Uruguai e pensam, ‘onde nós erramos?’ Aí vem a certeza: ‘Fomos traídos. Quem nos traiu? O PC’. Traiu porque não queria que aqueles porras-loucas balançassem o equilíbrio de forças que havia na Guerra Fria, senão os países que estavam dentro do território soviético

poderiam se voltar contra. Além disso, o PC achava que era mais importante prestar um favor à ditadura, denunciando esse movimento que estava para ser deflagrado, recebendo em troca meios de facilitar a publicação de revistas, organizar simpósios, etc. (CONY apud LUCENA, 2001, p.73, grifos meus).

Considerando o assumido projeto literário de Cony e tendo em vista os elementos históricos realmente integrados ao discurso literário, outro aspecto importante, que se projeta do já referido confronto de vozes emergentes das diferentes posições e das atitudes por vezes contraditórias dessas personagens, é o de que a narrativa de *Pessach, a Travessia* propõe uma leitura diferenciada da História oficial, incluindo-se aí possíveis versões baseadas no discurso triunfalista, paradoxalmente construído no calor da derrota, que assinala apenas o heroísmo dos participantes em detrimento de uma avaliação mais rígida acerca das reais condições estruturais que forjaram os projetos de guerrilha, especialmente aquelas relacionadas ao apoio partidário. Nesse contexto, *Pessach, a Travessia* não abre mão do tratamento triunfalista do guerrilheiro, mas também não suaviza a crítica à responsabilidade do Partido em relação à derrota da resistência armada.

Destaca-se ainda que no romance, de certa maneira, são as ideias de Macedo que aparentam maior viabilidade, a despeito de seu discurso parecer o mais romântico. E, apesar de ter sido voto vencido, alguns dos elementos de seu projeto original estão presentes nos planos da guerrilha, entre os quais, a possibilidade de tomar uma pequena parcela do território nacional, fato que, aliado à aprovação do povo, deveria forçar a negociação política com o regime. A narrativa ainda sugere que o sucesso da guerrilha termina frustrado apenas em função da traição do Partido: essa possibilidade torna-se viável ao longo da narrativa, na medida em que várias situações envolvendo sempre a perspectiva de Paulo, evidenciam a amplitude organizacional do movimento.

A evidência mais forte dessa disposição está na progressiva percepção de Paulo acerca da natureza ideológica e dos arranjos estratégicos que envolvem o movimento de luta. Lembrando que logo no primeiro contato do protagonista com o efetivo dos guerrilheiros, verifica-se que após chegar à fazenda é logo levado por Macedo a conhecer o campo de treinamento. Como já visto em outra oportunidade nesse primeiro instantâneo suas impressões imediatas são as piores possíveis. No entanto, aos poucos, o escritor vai se familiarizando com as ideias e com a estrutura de luta dos guerrilheiros; e, quanto mais se aprofunda a possibilidade dele aderir à luta mais vai conhecendo a organização por dentro. Até que, finalmente cooptado e já em Capão Seco, após ouvir de um comandante

do alto escalão o detalhamento das ações previstas, que incluem até mesmo o envolvimento de aviões, Paulo conclui:

O capitão não percebe a minha surpresa pela presença de aviões num plano que, de início, me parecia louco, exclusivo de uma mulher neurotizada como Vera, de um homem frustrado como Sílvio, e de um homem amargo e mutilado como Macedo. Compreendia agora que eles eram, como aliás sempre me afirmaram, a ponta insignificante de complicada meada. Não sou entendido em assuntos militares, mas ou o capitão é louco ou aquilo tudo existe mesmo (CONY, 1997, p. 276).

Por todos esses aspectos observa-se que *Pessach, a Travessia* tende a seguir uma das tendências que tem particularizado certo tipo de romance, substancialmente desenvolvido ao longo do século XX, e que busca tornar problemático, às vezes de maneira paranóide, o território das versões oficiais, colocando em simetria e, ao mesmo tempo em choque, a trama histórica e a trama ficcional; a primeira, infiltrada no romance por meio da intertextualidade, e a segunda, alicerçada sobre uma possibilidade extravagante, tendo em vista o caráter instável das verdades.

Uma última constante a ser observada em *Pessach, a Travessia* deriva de certa ênfase na versão triunfante do heroísmo do guerrilheiro, uma característica que ganha especial relevo na segunda parte da narrativa e também está estreitamente vinculada ao processo de *Bildung* de Paulo. O modelo mais imediato de herói se faz a partir da imagem de Macedo. Logo que chega à fazenda e o conhece as marcas da heroicidade dele provocam horror em Paulo, pois estão estreitamente vinculadas ao brutalismo repressor do braço armado do estado de exceção:

Volto-me. O homem tirara os óculos escuros, passara a fase da importância, da autoridade, os óculos ajudavam-no a compor o papel de chefe ou de tirano. Em torno de seus olhos, há cicatrizes antigas, a pele crescera em largas estrias vermelhas e azuis, monstruosas varizes, pejudas de pus. Os óculos, maiores do que o rosto, têm utilidade: escondem a deformação que o torna repugnante (CONY, 1997, p. 160).

As cicatrizes de Macedo são resultantes de tortura, como bem pode ser visto na explicação de Vera:

As cicatrizes? Há muita lenda em torno dele. Não o conheço bem, mas o que contam dele é heróico, chega a ser lendário. Aquilo é marca de tortura. Maçarico. Foi preso em Recife, logo depois do golpe militar, a polícia torturou. Levou maçarico no rosto, perto dos olhos. E em outro lugar também, ficou impotente, sabe? (CONY, 1997, p. 164)

O caráter da heroicização que se impõe à personagem está fundamentalmente relacionado ao aspecto do espírito de entrega a um projeto coletivo hierarquicamente sobreposto ao indivíduo e, principalmente, ao sentido de honra que reforça e garante essa escolha. Nessa perspectiva, o trauma inclemente da tortura é invocado a todo o momento e suas cicatrizes funcionam como um traçado na vida de Macedo, compondo uma mística – advinda da resistência à dor física e baseada na fidelidade ao ato revolucionário – que garante para ele um lugar especial no palanque dos chefes e na admiração e respeito de seus parceiros, mesmo daqueles que lhes são vistos como desafetos, como é caso de Paulo.

Aqui, a negação revolucionária é a pulsão. Mais do que vestígios obscenos a evidenciar a abjeção da ferida traumática as terríveis lesões ao mesmo tempo reverberam e justificam certas contradições de Macedo, tornando, enfim, toleráveis – e absurdamente coerentes para as ações da narrativa – suas atitudes mais irracionais: como mutilações que se projetam sobre a vida prática da personagem elas reforçam sua aura de líder e de herói, transformando-o numa lenda viva, mas também revelam o lado mais cru de sua humanidade. As palavras de Paulo: “Temo um homem mutilado” (CONY, 1997, p. 234), enfim, sintetizam essa prerrogativa; no entanto, mais do que essa prescrição individualista do protagonista é o conjunto dos eventos narrados na segunda parte do romance que, de fato, respaldam a heroicização de Macedo e, ao mesmo tempo, o teor de sua complexidade como personagem.

Inicialmente baseada na antipatia em função do autoritarismo e do ciúme por causa de Vera, a relação entre o escritor e o chefe guerrilheiro está concentrada na troca de hostilidades, principalmente após o episódio do estupro da jovem. Nesse momento, a imagem mais sólida de Macedo é a do “homem que violenta as mulheres, que mata, que se prepara para matar” (CONY, 1997, p. 220). Mas, boa parte da constituição dele é produto da fértil assistência das analogias, o que, em síntese, reforça a complexidade da personagem: ainda sobre o impacto da imagem do estupro ele é comparado a Sílvio, que “procura ser sinistro” como o chefe, “mas não tem cicatrizes no rosto nem dois pedaços de carvão entre as pernas” (CONY, 1997, p. 215). Porém, na medida em que a condição

de Paulo é também a de um guerrilheiro anestesiado pela frustração, fugindo da morte certa, e tendo apenas o exílio como esperança, a perspectiva do protagonista vai projetando sobre o chefe uma outra visão e Macedo passa a ser visto por Paulo sob o prisma dos grandes líderes:

Ele ficou satisfeito com a minha recusa. Possui agora três granadas – e sonha com elas. Também está com o fuzil. Abre a bandoleira e o atravessa no peito. A bandoleira, ao passar pela cabeça, fica presa nos óculos escuros. Ajeita o fuzil no corpo, apanha os óculos, joga-os no chão e pisa neles. Depois cospe em cima – é a sua primeira reação imbecil em tanto tempo que o observo. Não tem mais o que esconder, as cicatrizes do rosto estão cobertas de terra e poeira, a barba crescida torna a sua figura mais sinistra. Os traços são fortes, duros, não fossem as mutilações, as veias inchadas e horrendas, seria um perfil de mártir (CONY, 1997, p. 298).

Como se pode observar essa descrição antecipa a desfecho dos eventos narrativos no que diz respeito ao chefe. Sua principal função é preparar o leitor para uma finalização terrível, mas triunfal:

Edmundo conhece o trecho do arroio que pode ser facilmente transposto. Todos sabemos nadar e talvez nem seja preciso: se Edmundo acertasse com o rumo, iríamos dar num local que podia ser vencido quase a pé, principalmente nessa época do ano, de seca rigorosa.

Para minha surpresa, Macedo me lembra a passagem do mar Vermelho. Deixo-o falar. Encontrei-o certa tarde, lá na fazenda, examinando meu esboço de romance. Ele pensara no assunto, o plano de atravessar o mar Vermelho aproveitando a maré baixa, Moisés conduzindo o povo escravo para a libertação, os quarenta anos de deserto.

Quando acaba, digo que o virá tomar banho e que ele, imenso de corpo, me parecera um Moisés esculpido em carne (CONY, 1997, p. 305).

Do “homem mutilado” ao “Moisés esculpido em carne”, a trajetória é breve. Na medida em que o protagonista avança no processo de adesão à militância armada, a sua perspectiva em relação ao guerrilheiro se transforma radicalmente; quanto mais se aproxima do final da narrativa, mais sobejam descrições de Macedo e, desse modo, a nova dimensão que sua imagem vai adquirindo perante a visão de Paulo, se deixa representar pela impressão exagerada da compleição física e pelo evidenciamento das marcas da

heroicização, proporcionando-lhe um aspecto de gigante, em carne e atitude, que culmina com o apoteótico auto-sacrifício:

Possesso, o animal salta na estrada. A massa de músculos e ira joga-se toda para a frente, parece mesmo um bicho, lubrificado de potência e raiva. Quando se fixa em pé, já está de braços abertos, uma granada em cada mão. Os soldados param, amontoam-se, Macedo não parece um inimigo mas um louco, nascido da terra, para vingá-la.

A primeira granada voa e explode entre as duas alas. A segunda explode próxima a Macedo, não chega a voar três metros, o clarão cinza invade a estrada e ouvimos a rajada de metralhadora cortando ao meio o corpo do chefe (CONY, 1997, p. 312).

Nessa escalada de eventos o corpo do militante guerrilheiro torna-se lugar do sacrifício. Assim como Macedo, nos momentos finais de Vera, as impressões de Paulo, também envolvem a personagem numa aura de heroísmo, acentuado pelo fato de ao estar morrendo, revelar uma possível gravidez. E, por último, também a aceitação final de Paulo, pela sua atitude de se desnudar de um universo pessoal familiar, acomodado e seguro, em nome de uma “terra da Promissão” a partir da luta, pode ser, da mesma maneira, visto como gesto de heroísmo que se espalha sobre sua última decisão, a de desistir da fuga e da salvação certa. Essa, enfim, uma maneira do herói abandonar o ceticismo que o marca e provar de um dos maiores fundamentos das utopias, a esperança:

O dia clareia, avermelhado e rude. O sol daqui a pouco pulará no horizonte, expulso do ventre da terra amanhecida. Dou alguns passos em direção à outra margem. Estou deixando a terra e penetrando num estranho espaço, sem raízes. Faço uma volta em torno de mim mesmo, contemplo o que ficou atrás, mundo de chão e céu. O sangue da madrugada torna fantástico aquele território imenso, feito não apenas de chão e céu, mas de dor e de gente, de águas e claridades, de prantos e afagos. Estou no vértice do enorme triângulo irregular. Do outro lado, está o nada, que é pior do que a morte. Sinto uma alegria selvagem quando abandono a travessia e retorno à margem. A aurora, agora atrás de mim, esquenta com a vertigem e o clamor de sua luz vermelha um novo corpo que surge, afinal obstinado, lúcido.

Desenterra a metralhadora – e volto. (CONY, 1997, p. 319).

Como também é possível observar a ancoragem histórica presente em *Pessach*, a *Travessia* se efetiva a partir da constante alusão a um conjunto de elementos materiais

que se tornam referências imediatas à conjuntura sócio-política, direta ou indiretamente relacionada ao regime. Afora os mecanismos de auto-reflexibilidade já descritos, esse alinhamento entre a História e a ficção se realiza, na narrativa, a partir de um tempo da história que se identifica – a partir de certos dêiticos temporais – com o período em que o regime civil-militar de 1964 assume-se definitivamente como estado de exceção, expressando a sua face mais violenta e, mais especificamente, quando a guerrilha está sendo dizimada.

Além disso, o espaço da história apresenta traços geograficamente reconhecíveis de um território material, a cidade do Rio de Janeiro, além da referência a atores (padres, comunistas, militares, estudantes, mulheres, lavradores) e situações – por exemplo, a maneira como Macedo é torturado é uma clara alusão à queimadura por maçarico, um instrumento de suplício especialmente utilizado durante a ditadura do Estado Novo (MATTOSO, 1986, p. 23) – também o fato de essa mesma personagem, quando mais jovem, ter participado dos quadros das Ligas Camponesas, além da referência ao episódio do Hotel Glória, do qual Cony foi um dos participantes.

No entanto, para além desses elementos que, naturalmente, relacionam-se à matéria histórica do regime de exceção, há o conteúdo mítico-religioso da narrativa do Êxodo (ligada à identidade judaica do protagonista e de seu pai) que como matéria alegórica, e especialmente por sua natureza transhistórica, interpõe (e suplementa) essa primeira realidade. Nesse processo, os elementos ligados à matéria histórica forjam um espectro de elementos (a perseguição, a resistência, o exílio) que se colocam em aliança com certos elementos temáticos igualmente presentes na narrativa bíblica (a perseguição, a resistência, o êxodo). Assim, o que pode ser visto como aspectos inerentes a uma singularidade histórica local (o regime militar e a guerrilha) encontram uma espécie de espelho numa experiência pretérita e recorrente, pois não se pode esquecer que a experiência da perseguição, da fuga e da resistência é constitutiva da história dos judeus. Nessa demanda por reminiscências a narrativa abarca aquela “atitude de Klee”, que acalentou artistas como Leon Hirzman, referida no capítulo anterior: algo que compreende a agonística do presente, a partir de um olhar inquieto em direção ao passado.

Vejo que essa estratégia de composição, associada à auto-consciência, entre outras coisas, impede que o romance se componha como simples imitação da vida, pois ainda que o leitor seja informado da série de eventos vinculados à História, a partir da evidência de inúmeros vestígios, é do ato da escrita desses acontecimentos que ele é chamado a participar. Obviamente, nessa disposição de elementos, os vestígios do

Bildungsroman já mencionados não são meros acessórios, pois ao fundamentarem a contínua relação entre os elementos temáticos singulares e os elementos temáticos recorrentes a partir do estatuto da formação pessoal do protagonista, tendo em vista sua conversão à luta, igualmente reforçam o caráter político – e ético – da narrativa em questão, o que sem dúvida reforça em *Pessach, a travessia* o caráter de narrativa de resistência, considerando os argumentos de Alfredo Bosi (2012) sobre essa categoria.

4.3 O vencido como vencedor: a dimensão neo-utópica de Pessach, a Travessia

Como já referido as neo-utopias ou metautopias, na concepção de Laura Zuntini de Izarra (2001), são processos de releitura das utopias que compõem um conjunto de elementos hegemônicos. Apesar da proposta de Izarra contemplar apenas uma hermenêutica baseada numa perspectiva que privilegia aspectos culturais, tendo em vista as literaturas oriundas de comunidades étnicas, pode-se perfeitamente pensar em sua aplicação direcionada a outras experiências, igualmente marcadas pelo autoritarismo e pela violência, considerando que, em ambos os casos, tratam-se efetivamente de situações que problematizam, de alguma maneira, os estatutos da resistência.

Todavia, antes de adentrar mais especificamente nessa questão, devo lembrar que se trata de matéria comum entre os críticos dedicados ao estudo das narrativas utópicas e distópicas, referidos em outro momento, a ideia de que os sistemas utópicos têm por fundamento um aparato moral e ético, e que os choques entre diferentes sistemas de pensamentos, entre os quais, os utópicos, sempre que possível, implicam um enfrentamento em termos políticos que, às vezes, pode extrapolar para o território da prática. Dito isso, devo chamar a atenção para alguns detalhes que, em termos de conteúdo, apresentam-se em *Pessach, a Travessia*.

O primeiro deles é que os traços utópicos se inserem de maneira progressiva, contudo, não tão claros quanto à natureza de seus valores ideológicos, a não ser pelo fato de alguns dos indivíduos que os defendem, também estarem comprometidos com os valores do comunismo, em função da referência ao Partido Comunista Brasileiro, a partir da representação, um tanto obscura, do Partido. No mais, esses traços ancoram os fundamentos de um projeto de oposição a uma situação política ou, em outras palavras, a premissa de que diante do regime militar e de suas consequências, independente de partidarismos, é preciso fazer alguma coisa: lutar, por exemplo, tendo em vista um futuro imediato, em que a possibilidade de uma negociação oriunda da atuação da guerrilha,

proporcione uma alternativa ao regime militar. Assim sendo, a utopia, aqui, coloca-se a partir de seu fundamento mais básico: o de que a necessidade de uma utopia sempre se faz acompanhar da necessidade de uma escolha (SZACHY, 1972, p. 13): o que move a narrativa de *Pessach, a travessia* é a jornada que culmina com a escolha de Paulo pela luta armada.

Considerando isso, quando se pensa naquela tipologia de Szachy (1972), pode-se imaginar que *Pessach, a Travessia* está fundamentalmente assentada sobre os traços de uma ucronia, pois o que move o projeto de luta dos guerrilheiros é a ideia de um lugar que se caracteriza efetivamente pela diferença em relação à História que se faz presente: lutar contra o regime ditatorial significa proporcionar ao coletivo da nação um novo governo, uma nova história. Associados a esses traço se tem, igualmente, elementos claramente vinculados às utopias políticas, aquelas que prenunciam a mudança através de um ato humano. Essa inclinação assinala-se de maneira incontestável no decurso da narrativa a partir dos argumentos de Sílvio e de Vera, na medida em que defendem a ineficácia da luta contra o regime, através de atitudes pacíficas e estratégias educativas, como quer o Partido. Nesse sentido, as implicâncias de Sílvio, Vera e Macedo em relação a Paulo justificam-se pelo fato de o escritor, uma vez visto como o intelectual limitado à assinatura de manifestos, representar o tipo de indivíduo pouco afeito à prática da resistência de maneira mais incisiva, aquela que requer o calor do campo de batalha.

Mais uma vez é preciso pensar nos aspectos históricos infiltrados: o dêitico temporal relacionado ao aniversário de Paulo cede à remissão de uma conjuntura política em que se deflagra os anos mais coercivos da ditadura, com o fechamento do Congresso, a clandestinidade da UNE, os atritos de rua, a mobilização dos grupos de guerrilha que, em dois anos, desencadeariam o AI-5 e a divisão dos movimentos de resistência em dois segmentos: o dos revolucionários, que acreditavam na guerrilha como saída imediata e concreta para a situação política, e o dos pacifistas-reformistas que continuaram defendendo a via política para o fim do regime. Obviamente, no romance, os caudatários da segunda opção são representados pelo protagonista e pelos membros do Partido. A diferença crucial é que Paulo termina por se converter à luta.

Outro elemento que não passa despercebido é que mesmo sendo superficialmente mostrados os traços do projeto guerrilheiro revelam-se romantizados quanto a sua execução. Daí, o longo trajeto de avivamento do heroísmo que se percebe no romance, na medida em que as ações vinculadas à luta tornam-se mais efetivas e a conversão do herói aproxima-se da culminância: é que as utopias políticas prognosticam

não só a necessidade do ato humano para a transformação radical de uma situação, como também a elevação desse ato ao nível do sublime. O argumento de fundo nesse caso reside na ideia de que o desejo pode se materializar enquanto potência. De fato, nesse processo é possível identificar os elementos que fazem parte da trajetória da heroicização descrita por Miguel Abensour (1992): a presença de uma trajetória, a individualidade cedendo espaço a interesses coletivos e, principalmente, a coabitação de formas excepcionais de disposição humana para a mudança (*hibris*) que, no romance de Cony, traduzem-se pelo comportamento e atitudes de personagens como Macedo, Vera e o próprio protagonista.

Além disso, o curso da distopia insere-se no interior do processo de conversão de Paulo, funcionando ora como exacerbação do mal-estar subjetivo que o acomete, ora como modo de mostrar a capacidade de resistência das personagens envolvidas na luta, além de revelar os horrores consequentes da atuação do regime relativamente aos seus opositores. Nesse sentido, o exacerbamento dos elementos distópicos nos momentos finais da narrativa também cumprem a função de ilustrar, com maior veemência, as dificuldades pelas quais o herói passa na etapa final de seu ritual de conversão política. Lembrando que perseguições, torturas, tolhimentos da liberdade, degradações, insulamentos, combates, mortes violentas, manipulações políticas, sentimentos de ansiedade, temor e solidão – elementos presentes em *Pessach, a Travessia* – são traços que costumam estar muito evidentes em narrativas distópicas.

No entanto, apesar disso, e apesar do embate de posições, o romance não se configura como uma distopia pura porque, como discurso, a narrativa deixa transparecer uma postura primaz, que se deflagra a partir das atitudes do narrador-protagonista e, ao contrário, nas distopias, uma posição política – a do regime de exceção – é sempre suprema em relação às outras e o cerne da reflexão recaí sobre o imobilismo das personagens, que acabam aprisionados e mortos na luta contra um regime fundado no primado da soberania. Essa reflexão por sua vez se dá pela linguagem, pois até mesmo a língua das vítimas é “invadida” pelo poder que as assola e comprime. A potência do poder soberano se encontra decalcada mesmo e principalmente nas formas como os personagens se comunicam.

Cabe ainda dizer que características, como a faculdade de apresentar os elementos utópicos de maneira superficial, mas suficientemente capazes de evocar a empatia do leitor; a ufanía e a presença de traços distópicos, como modo de atribuir positividade à composição de uma determinada utopia, são artifícios previstos em discursos literários inclinadamente utópicos (MECZIEMS, 1987, p. 94-95). Todos esses

aspectos sugerem que *Pessach, a Travessia*, constitui-se com uma narrativa que se apresenta mais sensível ao utopismo. Resta verificar em que termos.

Tendo feito essas considerações, cumpre relembrar que o pressuposto da neo-utopia ou metautopia, defendido por Izarra, baseia-se em releituras das utopias hegemônicas circulantes em uma determinada sociedade e, conseqüentemente, o enfrentamento dos traços que as compõem. Como afirma Izarra, trata-se de um processo de desterritorialização de utopias anteriores que se encontram em marcha dominante e/ou paralela ao conjunto de elementos utópicos pontuados como alternativos.

A marca da neo-utopia é o auto-questionamento que “no processo de imaginar e reinventar possíveis sociedades alternativas” concorrem para a transformação do presente “ao invés de apenas desestabilizar epifanicamente as utopias cristalizadas e transformadas em distopias ou contra-utopias” (IZARRA, 2001, p. 238). Elas revelam, assim uma “comunidade *em ação*” em que agentes do processo não só contestam os elementos utópicos que sustentam a situação hegemônica como também se colocam igualmente como “auto-representação” (IZARRA, 2001, p. 239) permitindo, assim, a reflexão crítica a partir das tensões provenientes dos diferentes elementos utópicos envolvidas. Em outras palavras, para Izarra, enquanto as utopias se colocam efetivamente como projetos de transformação radical e as distopias são marcadas pela oscilação dos valores utópicos, tendo em vista a reflexão acerca dos elementos políticos, culturais e sociais que os sustentam, inerentes a uma sociedade como um todo, as neo-utopias, apresentam-se como projetos alternativos, possíveis de a partir da auto-crítica promulgada por alguns agentes, erradicar ou rasurar esses mesmos valores utópicos.

Uma vez que os guerrilheiros em *Pessach, a Travessia* também se colocam como militantes da esquerda e, particularmente, de uma matriz esquerdista oriunda de um partido comunista (ainda que alguns se declarem como ex-militantes partidários), as características da neo-utopia se estabelecem no romance a partir do dialogismo no âmbito do discurso, que permite a pluralidade das posições, e também pelo processo de heroicização que caracteriza certas personagens e do qual a matéria distópica participa, como estratégia de evidenciamento das condições inóspitas impostas pelo regime aos opositores, mas também como recurso ao enobrecimento dos heróis. Associados, esses elementos desencadeiam um esforço auto-representativo relacionado à perspectiva do grupo guerrilheiro, que configuram os principais personagens do romance, dentre os quais o protagonista, enquanto parte da resistência opositora ao regime. Nesse sentido, considerando os pressupostos defendidos por Alfredo Bosi, *Pessach, a Travessia* é uma

narrativa muito mais inclinada à resistência como tema, especialmente por concentrar o gesto de oposição em seus personagens.

Contudo, ao final os guerrilheiros são vencidos por uma companhia do Exército e, de fato, todos sucumbem. No entanto, o amplo esforço de potencializar até o nível do sublime – com a perseguição e a morte de Macedo e Vera e com o destino de Paulo – o heroísmo do guerrilheiro, o romance se mantém firme em resguardar a memória da luta e em garantir que se faça manifestada a face terrível do estado de exceção: o poder de incapacitar radicalmente as vozes dissonantes ao limite do massacre. Desse modo, o conjunto de elementos neo-utópicos em *Pessach, a Travessia* corresponde, efetivamente, aos abraçados por aqueles que estão dispostos a conquistar uma sociedade mais justa e menos coerciva, através da luta baseada no sentido de hombridade e heroísmo de seus representantes – o que reforça ainda mais a base do argumento na resistência enquanto tema. Isso os coloca em choque direto em relação às utopias encarnadas na instituição do regime civil-militar de 1964, tanto quanto às ideias defendidas por muitos dos membros do Partido Comunista.

Em relação às referências ao regime, obviamente, repudiam seus fundamentos e as consequências de toda governabilidade autoritária que é própria do estado de exceção, mas admite, porém, o projeto de modernização que a acompanha. Quanto à crítica ao Partido, rejeitam seu academicismo, sua predisposição à retaguarda e às estratégias burocratizadas, que pouca eficácia apresentam em termos de erradicação da situação política. Nesse sentido, o horizonte de esperança presente em *Pessach, a Travessia* direciona-se ao futuro, como utopia de uma ética que deve, especialmente, ultrapassar a aposta em estruturas burocráticas limitadoras da resposta resistente. Portanto, a narrativa de Cony é pós-utópica ao propor uma crítica do utopismo que se coloca como alternativa, no presente.

Para finalizar, considerando a evolução dos eventos narrativos, especialmente os relacionados ao desfecho do romance, ainda que tenham sido eliminadas as condições que favoreciam a luta armada – e quanto a essa particularidade, História e ficção se colocam em marcha paralela – a assunção de elementos neo-utópicos, em *Pessach, a Travessia*, cumpre bem o papel de possibilitar a especulação acerca dos elementos que, historicamente, sustentaram diferentes posturas de oposição ao estado de exceção.

5. *UM MEMORIAL DA EXPERIÊNCIA ANÔMICA: A FESTA*

Achtung

Pisar duro e falar alto
É a boa técnica
Bater com o relho nas botas
Simples eficiência
Se vais encontrar o fraco
Não te esqueças
De levar o chicote

In. LEITE, Sebastião Uchoa. **A uma incógnita**. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.25

5.1. Uma festa da forma

Paul Veyne (1980, p. 10) diz que “a história é um romance verdadeiro”. Eu digo que o romance é uma versão (possível) da história ou uma história por vir. O romance produzido a partir do Século XX tem procurado seguir essa constituição, particularmente ao dar protagonismo aos vencidos ou narrar – de diferentes formas – como esse protagonismo é tornado inaudito e não dito. Desse modo, essa versão (possível) da história é também uma “história a contrapelo”, tal como proposta por Walter Benjamin, questionadora da empatia em relação ao vencedor e capaz de colocar em evidência a barbárie. Um bom exemplo desse romance é *A Festa*, de Ivan Ângelo.

Narrativa de forma híbrida, como já anuncia o seu subtítulo, “romance: contos”, bem ao gosto dos “textos indefiníveis”, (CANDIDO, 2000, p. 275) *A Festa* constitui-se pelo recurso ao pormenor das situações cotidianas, numa certa sofisticação de mecanismos que operam a verossimilhança e uma relação mais tangencial com a individualidade. Como já se coloca, desde o início, como misto de romance e conto, a narrativa de *A Festa* traz do romance, principalmente, a proximidade que esse gênero estabelece com a realidade, de maneira muito semelhante à distinção que lhe é atribuída pelo dicionário *Robert*, referido por Yves Stalloni (2003, p. 96): “Obra de imaginação em prosa, bastante longa, que apresenta e faz viver num certo meio personagens dadas como reais e faz-nos conhecer sua psicologia, seu destino, suas aventuras”.

A constituição formal fragmentada de *A Festa* encontra eco em certas características da narrativa ficcional desenvolvida desde a segunda metade do século XX, fundada na intensa auto-reflexibilidade, dessa maneira, trata-se de um romance que integra ao seu processo de produção, entre outras coisas, a implosão das fronteiras entre gêneros e a constituição de uma economia narrativa antimimética, que foge ao regime convencional de representação, nesse sentido afastando-se consideravelmente do paradigma movimentador das narrativas pós-ditatoriais da década de 60, como *Pessach*, *a Travessia*, conforme observado no capítulo anterior. Esse caráter auto-reflexivo e antimimético se apresenta associado a certos objetivos epistemológicos – e que, portanto, envolvem deliberadamente a construção do conhecimento – como a rasura da noção de verdade a partir do aproveitamento que faz das matérias históricas envolvidas, a compreensão do passado como algo que sofre as condições da textualidade, as implicações políticas envolvidas no ato da escrita (HUTCHEON, 1991), etc.

No caso de *A Festa*, assim como em muitas das narrativas de 70 e 80 do século XX, essas configurações também se fazem presentes, mas sempre tendo em vista uma composição adequada a certos elementos da conjuntura histórica brasileira, que as predispuseram a características específicas como a inclinação ao memorialismo e a ficcionalização do sufoco por razões políticas. Em todo caso, em termos narrativos, a fragmentação no romance de Ângelo – e conseqüentemente a auto-reflexibilidade – encontra sua organização e funcionamento a partir de um modo complexo, mas eficiente, de disposição do narrador.

Diz o narratólogo pós-genettiano Manfred Jahn (2004, p.9-10) que na história do romance há três fórmulas para se fazer uma narrativa. Na primeira receita tem-se a *narrativa homodiegética*, em que uma das personagens da história é selecionada para contar a narrativa a partir de sua experiência pessoal; o romance *Pessach, a Travessia* é ilustrativo desse caso. Na receita de número dois, tem-se uma *narrativa autoral* e, nela, um narrador heterodiegético, não pertencente ao nível em que estão as personagens, é investido de conhecimentos amplos e privilegiados (até à onisciência) para narrar uma história (por exemplo) de natureza social-realista. Finalmente, a receita de número três trata da *narrativa figural*, em que um narrador heterodiegético-oculto apresenta a narrativa através dos olhos de um focalizador interno.

Esse narrador costumeiramente se concentra em projetar as coisas que uma personagem – geralmente protagonista – vê, sente e ouve, mas sempre a partir de um horizonte de percepções interno. Assim, esse narrador constitui-se, ao mesmo tempo, do ocultamento da pessoa que narra, mas associado a uma focalização que funciona como se pertencesse a uma personagem da *diegese*. Diz Jahn (2004, p.12) que, além de facultar o tipo de narrador mais comum no romance do século XX, essa é uma das mais ricas formas de compor uma narrativa, pois, uma vez que a pessoa do narrador mantém-se oculta (como nas narrativas homodiegéticas), mas sustentando um eixo perceptivo que se projeta da *diegese*, e não de fora dela, as informações relacionadas à constituição dos eventos tornam-se mais imediatas uma vez ampliada a concentração nas minúcias, o que facilita a exploração de certos sentidos específicos; além disso, um narrador que se comporta como uma personagem subtraída às ações, mas presente como voz ativa, tem como efeito uma aproximação maior com o leitor, oferecendo-lhe a impressão de co-experiência na organização dos eventos narrados. É o que decorre com o romance *A Festa*.

Para que se entenda melhor a presença de um narrador heterodiegético-oculto nesse romance é preciso destacar que se trata de uma narrativa que resulta da composição

de quatro partes articuladas: a primeira é o “Documentário”, a segunda é um núcleo formado de seis contos, a terceira funciona como um conjunto de anotações intitulado “Antes da Festa” e, finalmente, a quarta é uma espécie de dicionário das personagens, um “índice remissivo”, denominado “Depois da Festa”²⁸, lembrando que cada uma dessas partes possuem certa autonomia entre si. Porém, para compor uma narrativa apresentada com diferentes formatos, mas totalizada e assumida como romance, são colocadas em movimento duas estratégias substanciais e, sem elas, certamente *A Festa* não passaria de um amontoado de relatos e fragmentos citacionais, soltos e desarticulados.

A primeira diz respeito à associação entre elementos – personagens, cenários, situações – que servem como elos encadeadores; esses elementos não fazem parte, por exemplo, apenas de um dos contos, mas do plano geral da narrativa, podendo transitar por qualquer um dos segmentos que compõem o romance. A segunda das estratégias é a presença de uma espécie de consciência organizadora, que opera como se fosse uma personagem situada numa posição fora-inclusa em relação às outras congêneres, mas que a todos conhece, que perscruta a vivência alheia, seleciona, anota, e a tudo reporta, incluindo-se aí o trabalho de escrita do romance, sempre de uma perspectiva que se coloca a partir de uma posição que é posterior às situações narradas.

Traçadas essas observações, no caso de *A Festa* a integração romance-conto é especialmente importante e, certamente, corresponde a uma dimensão epistemológica diferenciada. Considerando mais de perto esse aspecto, creio que, talvez, seja a capacidade que o conto tem de narrar uma história de modo menos elástico do que o romance, o que leva Ângelo a se valer da sobreposição entre as duas formas para dar conta de certos recortes da experiência, verdadeiras cenas da vida, com o propósito de enfatizar um cotidiano marcado por variadas formas de opressão: pela angústia, pelo medo, pelo horror, pela dor física, pela compressão moral. Para tanto, Ângelo ainda se acerca da tradição do conto realista, pelo uso de frases curtas e das cenas e descrições essenciais, em que é perceptível o cuidado com a seleção das palavras aplicadas, embora sua dívida para com a narrativa realista encontre aí seu limite.

²⁸ Na primeira edição, esse trecho apresenta páginas azuis, mas esse detalhe foi extirpado da publicação posterior; da mesma maneira, é alterada a ordem de numeração das páginas que acompanham cada verbete, cuja função era indicar a página em que aparecia a personagem. Se a alteração da cor já se constitui em um ato de adulteração, a falta de coincidência entre a página indicada e a página em que aparece a personagem lesa muito mais a obra porque rasura o princípio de remissão temporal e da constituição da memória dos eventos narrados que fundamenta essa parte da narrativa.

A suspeita, aqui, é de que tal sobreposição se deve à possibilidade de o conto ter a propriedade de trazer os detalhes mais fortuitos à tona, sem muitos enredamentos, tendendo, assim, a valorizar bem mais o flagrante do que a forma do romance seria capaz de conceber. Nesse sentido, tomo de Magalhães Jr. (1972, p. 10), uma definição a respeito do conto que parece se adequar ao caráter híbrido de *A Festa*, bem como aos efeitos que a apropriação da forma do conto trás para a complexa rede de significações desenvolvidas no romance:

O conto é uma narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia dos personagens nem nas motivações de suas ações. Ao contrário, procura explicar aquela psicologia e essas motivações pela conduta dos próprios personagens. A linha do conto é menos horizontal: sua brevidade não permitiria que tivesse um sentido menos superficial. Já o romance, em vez de episódico, como o conto, é, ao contrário deste, uma sucessão de episódios, interligados. E exige do autor tratamento diverso, quer na apresentação dos acontecimentos, quer no estudo dos personagens. O romance explora-os em sentido vertical, com uma profundidade a que o conto não pode aspirar.

Como se vê adiante a profundidade a que se refere Magalhães Jr., no caso de *A Festa*, terá respaldo, pois a narrativa realmente sustenta-se como romance e, como tal, não permite que as situações que envolvem as personagens fiquem restritas aos limites da forma do conto, pois, em todo caso, é com acuidade que a narrativa é tecida, como já afirmei, na medida em que as partes são amarradas por um narrador que se superpõem em relação a todos os outros e por pontos de contato entre as personagens, as situações e os detalhes circunstanciais, que asseguram de maneira totalizadora a forma de um romance.

Essa complexidade composicional lhe garante um caráter rizomático – tomo de empréstimo aqui um termo caro a Giles Deleuze e Félix Guattari²⁹ – uma vez que o efeito é o de um olhar que se estende de modo radicular na direção de temporalidades e historicidades que se interconectam. Essa arquitetura, basicamente rizomática, possibilita

²⁹ Na concepção deles, o modelo do rizoma se opõem ao modelo da árvore. O modelo da árvore é dicotômico, alicerçado sobre uma lógica binária, ainda ligada à reflexão clássica, assim, por exemplo, sucede à linguística “à maneira de Chomsky” que toma o modelo da árvore para, num ponto S, proceder por dicotomia. Já o modelo do rizoma parte de um “sistema-radícula” ou “raiz fasciculada”, da qual “a nossa modernidade se vale de bom grado”, um modelo que se fundamenta na existência da multiplicidade, podendo ser ilustrado pelos “*cut-up* de Burroughs: a dobragem de um texto sobre outro, constitutiva de raízes múltiplas e mesmo adventícias” (DELEUZE E GUATARI, 1995, p. 13-14)

que, no âmbito do conteúdo desenvolvido pela narrativa, estabeleçam-se eixos com o passado recente e, assim, com elementos sociais, políticos e culturais que equacionam o autoritarismo do regime civil-militar de 1964. Essa mesma estrutura firma, nessa narrativa, uma arquitetura distópica, pois permite que questões, como a vontade revolucionária e a acomodação possam ser confrontadas e desestruturadas a partir da auto-ironia e da assunção de expressões do realismo grotesco e do realismo abjeto: ambos os regimes de representação da realidade respectivamente manifestados pela escrita de cenas em que o corpo é brutalizado e também pela via do uso de expressões de baixo calão, para assegurar o desrecalcamento da face suja e oculta das perversões humanas, sempre muito calcadas na necessidade de brutalizar o outro.

Quanto a isso lembro que Pirandello (1996, p. 78) ensina que o exagero relacionado a um vício, uma arte ou uma natureza, tem a capacidade de esvaziar a beleza retirando-lhe toda a referência a que está submetida. Diz ele que uma vez rasurada a beleza, rasurado também se faz o campo da fantasia pura e o que restará é a imagem mais crua possível e, por isso mesmo, mais próxima das verdades que ninguém quer ver, uma vez que sempre estão escondidas sob o véu da normalidade. É nesse sentido que Pirandello afirma ser possível a uma narrativa, efetivamente, despir um herói, na medida em que movimenta o trágico, o humor e a ironia, para evidenciar-lhe a constituição violenta.

Ao contrário de *Pessach*, a travessia no romance *A Festa* não apenas os heróis – o retirante, o jornalista, o dublê de escritor – têm desfiguradas as suas ilusões de heroísmo, a própria composição do romance evade-se do modo convencional de se apresentar e, como forma literária, evade-se da visão de totalidade, na medida em que busca no hibridismo das formas, o laboratório para expressar um universo distópico nada acolhedor, em que a violência contra o corpo pode facilmente irromper em tons brutais. Esse hibridismo se deixa anunciar desde o subtítulo e se espria por toda a narrativa, como se vê adiante. Não obstante, em sua caoticidade formal certas unidades argumentativas precisam se transformar em signos reconhecíveis e, para isso, uma das estratégias a que Ângelo recorre, além do uso de matéria citacional e de alusões na caracterização das personagens, é o emprego dos antelóquios, com a função explícita de um marcador hermenêutico.

Quanto a esse propósito, importa lembrar que a narrativa ficcional pode estar sujeita à ingerência mais efetiva dos antelóquios que contém. Geralmente os antelóquios “têm por título a sua função na obra, tais como prefácio, prólogo, introdução, advertência,

discurso proemial, dedicatória, preâmbulo, prefácio do editor, etc”, demarca Cleonice Berardinelli (2002, p.75) ao analisar intrusões autorais no romance *O que fazem as mulheres* (1858), de Camilo Castelo Branco. Reincidente desde a época dos romances oitocentistas, a presença de antelóquios é um recurso de composição que vem sendo de uso contumaz em narrativas ficcionais contemporâneas. Como, nesse caso, o apelo à fragmentação tem sido bastante usual, é natural que se apresente profícua como parte do processo de significação/re-significação a inserção de prefácios, prólogos, epígrafes, fotografias, gravuras, formas de prolóquios (máximas, ditados, provérbios), assim como os títulos e subtítulos.

Tais recursos constituem-se, segundo Umberto Eco (1985, p.7-8), como elementos de identificação e “chave interpretativa” ou, ainda, marcas determinantes de padrões de leitura que ao mais das vezes assumem um caráter muito próximo da função fática (LIMA, 1998, p.99). A propósito, no romance *A Festa*, os antelóquios têm função delimitadora, já presente no título, “A Festa” e, em seu subtítulo, “romance: contos”. Naturalmente, o termo que encabeça o título da obra se colocará como importante categoria temática e estética, concordando-se com a seguinte afirmação de Fernando Cristóvão (2003, p. 21):

Quarup pode ser lido como a expressão conseguida de uma situação que em Antropologia Cultural e Sociologia se designa por “festa”: tempo e expressão coletiva e catarse, em que, ludicamente, e em ambiente de euforia satírica e libertadora, a comunidade quebra as normas e interditos sociais e se liberta de recalcamientos, através de expressões, por vezes, violentas e eróticas.

Mas, sob este aspecto, *A Festa* de Ivan Ângelo vai mais longe porque é mais elaborada a sua forma de “carnavalização”, na acepção dada a esta verdadeira categoria literária por Bakhtine, pois também envolve, em riso e paródia, as pessoas importantes e seus valores.

Quatro epígrafes na abertura de *A Festa* igualmente antecipam algumas questões abordadas na narrativa, tais como as várias formas de adequação que o indivíduo pode tomar, a sintonia com a História e a voz do intelectual como médium da experiência. Notadamente, experiência, tempo e adequação são categorias que pontuam a relação entre História e ficção funcionando, em *A Festa*, como assinaturas obsessivas, cujos vestígios reinam desde essas epígrafes que abrem o romance, dentre as quais destaco um fragmento

do poema “Mãos dadas”, de Carlos Drummond de Andrade: “*O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes*” (ÂNGELO, 1976, p.12).

Do mesmo modo, os títulos e subtítulos que encabeçam as diferentes partes da narrativa desse romance contribuem para uma compreensão não linear daquilo que está sendo lido (tendo em vista que os fatos narrados se constituem de diferentes perspectivas) e, ao mesmo tempo, costuram a coerência entre as partes, estruturando a ordem temporal dos acontecimentos narrativos. Assim o é no “Documentário”, primeira parte da narrativa, forjada a partir de um mosaico de citações, que se apresentam como anotações dispostas de maneira irregular, que funcionam como elos entre a matéria ficcional e a matéria histórica; relacionada à primeira, tem-se a prisão e a morte da personagem Marcionílio de Mattos, enquanto a segunda remete às ondas migratórias de nordestinos em direção às capitais do sudeste. Desse modo, ao servirem de provocação para que História e ficção se aproximem e se acolham, os antelóquios assumem em *A Festa* importante papel de alongamento do teor testemunhal, capaz de capturar temporalidades e trazê-las para o interior da narrativa. Esse procedimento é de suma importância, uma vez que não são quaisquer matérias pertencentes à historiografia que são apropriadas pela ficção, mas, sobretudo aquelas que ressaltam o crivo expropriativo em relação a parte mais fraca e invisível das relações sociais.

O título, assim como as citações que o sucedem, sugerem uma reunião de estratos textuais com informações extraídas da realidade histórica, cuja função seria estabelecer uma correlação entre os fatos que levam a um evento principal, qual seja, a morte de um retirante em circunstâncias ligadas ao regime de exceção instaurado no país. Desse modo, o documentário sobre esse evento inicia-se com a apresentação de um trecho que, diz o narrador, foi provavelmente suprimido de uma notícia de jornal, no qual se narram as circunstâncias da prisão do camponês Marcionílio de Mattos, durante um incidente na Praça da Estação, em Belo Horizonte. Além da morte de Marcionílio, o incidente também está relacionado ao incêndio provocado por um grupo de retirantes nordestinos, no momento em que eram coagidos por policiais a embarcar no trem que os levaria de volta à terra de origem, bem como à morte de um repórter, Samuel Aparecido Fereszin, que ao tentar ajudar os retirantes, é assassinado pelos policiais.

Ao trecho citado, adicionam-se fragmentos citacionais de natureza diversa: literatura de viagem, notícias de jornal, historiografia, biografia, documentos, letras de música, trechos de depoimentos de Marcionílio de Matos, lavrados no DOPS de Belo Horizonte; além de trechos de um manifesto solicitando liberdade para o camponês;

finalmente, mais fragmentos de notícias de jornal, relatando a tentativa de fuga e consequente morte de Marcionílio, também assassinado por policiais.

Ainda considerando os elementos formais e as expectativas que forjam em relação ao abarcamento de elementos históricos, devo ressaltar que os fragmentos citacionais que surgem no primeiro bloco da narrativa de *A Festa* estão datados. As datas que remetem ao século XIX organizam-se de modo crescente, iniciando em 1859, com apenas uma data se repetindo e indo até 1917 que, de forma indiciária, é a data que fecha um primeiro bloco de citações intitulado “Flash-black”, compondo-se também como a única data que, nessa parte, repete-se duas vezes, registrando-se como o ano em que Lampião entra para o cangaço e o ano de nascimento do personagem Marcionílio. Daí em diante, as datas, misturadas, saltam até 1970, data de outro evento nuclear da narrativa – A Festa de aniversário do artista plástico Roberto – em outro bloco de citações chamado “Fim do flash-black”, com remissões a 1952, 1953, 1959, 1958, 1960, 1961 e 1969. O trabalho disseminativo com esses tempos e suas temporalidades, com base em avanços e remissões, mostra-se extremamente complexo e apresenta como efeito a quebra da causalidade, ao mesmo tempo em que amplifica a simultaneidade e a redundância de situações marcadamente violadoras, associadas ao vestígio histórico. Vale registrar que esse manuseio de temporalidades se aproxima das estratégias ficcionais desenvolvidas por Kurt Vonnegut em *Slaughterhouse-five*, romance distópico publicado em 1969.

Frente a esse tratamento em relação ao vestígio histórico interessa notar ainda que o esquema narrativo do “Documentário” comporta-se como um *script* provisório e antecipatório de outros eventos narrativos. A respeito disso, vale destacar que o termo *documentário* é dicionarizado como aquilo que tem “valor de documento”, ou “o que vale como documento” podendo ser inferido, portanto, como conjunto de dados acerca de determinada matéria histórica. Mas o documentário também é uma forma cinematográfica e, como, tal via de regra, tem objetivos didáticos ou informativos. Assim, a expectativa que o move é a de obter o máximo possível dos efeitos do real; por isso mesmo a relação entre o documentário e o mundo que intenta referenciar é sempre problemática:

Pressupõe-se que o filme documentário tem o mundo real como referência. O que postula que o mundo representado existe fora do filme e que isso pode ser verificado por outras vias. A questão é saber se tais provas de autenticidade são internas à obra ou se existem componentes discursivos específicos e

suficientemente discriminatórios em relação ao filme de ficção (...). O documentário não coloca apenas o problema do universo de referência. Ele concerne também às modalidades discursivas, já que pode utilizar as mais diversas técnicas: filme de montagem, cinema direto, reportagem, atualidades, filme didático, e até filme caseiro (AUMONT e MARIE, 2003, p.86).

Devo ainda observar que, nesse sentido, essa parte da narrativa de *A Festa* lembra a constituição do filme *Cabra Marcado Para Morrer*, de Eduardo Coutinho, cuja riqueza e beleza consistem, na opinião de Marcelo Ridenti (2000, p. 99):

na superposição contraditória de discursos na tela, mesmo que conduzidos pelo diretor: o discurso da UNE e da esquerda nos anos 60, sua autocrítica nos 80, as falas dos entrevistados – diversas entre si – que confirmam e contradizem ao mesmo tempo os discursos de esquerda e também da ditadura sobre camponeses, os quais mostram sua cara e sua voz, independentemente de estarem superpostas a outras vozes e embaralhadas com elas. O filme é revelador das contradições das classes médias intelectualizadas, em busca da aproximação do suposto autêntico homem do povo.

À vista da definição do termo e da forma cinematográfica, e sabendo-se que o documentário foi um gênero privilegiado durante a permanência do regime, justamente pela inclinação em se deter mais firmemente na construção da realidade material, pode-se considerar que o “Documentário” apresenta-se também como modo de estabelecer movimentos intertextuais em direção a outras estéticas, além da literária, e a natureza dessa especificidade deflagra uma série de especulações. A principal delas diz respeito à maneira como o real pode ser construído enquanto narrativa. E, nesses termos, tem-se, pelo avesso provocado pelo dialogismo, capaz de oferecer espaço a uma gama de vozes, o processo de distorção relativo à constituição de Marcionílio de Mattos, de como, enfim, a personagem sofre a indústria do mito e da mistificação, revelando como as incongruências, muitas vezes construídas ao sabor de conveniências e recalques, terminam por se transformar em verdades institucionalizadas.

Quanto a essa possibilidade de leitura, resta lembrar que, alinhados e acomodados de acordo com uma sequência de datas, os “flash-blacks” fundamentam-se diegeticamente em assinaturas dêitico-temporais, que colocam em funcionamento um retrospecto no espaço e no tempo, cujas mediações entre eventos e temas formam uma espécie de painel de hipóteses que explicaria todo o processo da migração, exílio,

prisão, heroicização, assassinato e posterior demonização de Marcionílio, procurando, de tal modo, também, correlacionar aspectos políticos e sociais sobre a marginalidade, o desterro e a coerção. Acerca desse encadeamento de matérias e datas, Regina Dalcastagnè (1996, p.65) conclui:

a trajetória de Marcionílio, de amigo de Lampião a subversivo na cidade grande, não é contada sob um único ponto de vista. Sua história começa quando a mão de obra escrava é substituída pelo trabalho assalariado no Nordeste e acompanha todo um longo caminho de miséria e servidão. Sua história é a história de Canudos, de Lampião, da seca e das grandes ondas migratórias.

Como já havia assinalado, a construção de sua morte perpassa por diferentes percepções enquanto acontecimento, se realizando a partir de mônadas discursivas: para a polícia ele é o responsável pelo motim acontecido na praça, para os jornalistas é um subversivo morto durante uma tentativa de fuga, para os retirantes, aos poucos, ele deixa de ser o camponês rebelde e vai se tornando o Demônio materializado. A seguir, disponho alguns trechos, transcritos exatamente como se apresentam em *A Festa* que, apesar de longos, são necessários, pois oferecem uma dimensão desse processo de construção-obliteração de Marcionílio como sujeito:

“que seu pai, Divino de Mattos, era capanga do coronel Horácio Mattos, homem forte da República no sertão da Bahia, respeitado por Lampião; que o mesmo tomou parte nas guerras contra a Coluna Prestes nos lugares Olho d’água, Riacho d’areia, Roça de Dentro, Maxixe e Pedrinhas; que seu pai sempre amaldiçoou esses revoltosos porque queimaram a vila de Roça de Dentro depois de a vencerem; que não é admirador de Prestes, homem que põe fogo em cidade; que desde menino até hoje o homem que mais admirou foi o chefe jagunço do coronel Horácio de Mattos, de nome João Duque; que o mesmo João Duque brigou de machado contra mais de dez (10) homens armados de fuzil da Coluna Prestes; que não sabe dizer se Prestes já era comunista mas sabe que hoje ele é comunista; que por isso não gosta dos comunistas; que tinha nove (9) anos quando Roça de Dentro foi”

(Do depoimento do retirante Marcionílio de Mattos no dia 1.º de abril de 1970, na Delegacia de Ordem Política e Social de Belo Horizonte, após graves distúrbios que agitaram a praça da Estação na noite de 30 e madrugada de 31 de março de 1970.) (ÂNGELO, 1976, p. 19).

(...)

justiça aos pobres; que entende por justiça é não deixar ninguém morrer de fome, não ter que vender filha, poder cobrar crime de gente poderosa, receber a ajuda que o governo manda nas secas e que os ladrões roubam dos pobres; que ele, depoente, se tivesse a coragem de João Duque e a esperteza de Virgulino Lampião era isso que faria, dar justiça, terra e trabalho; que isso pensava fazer com muita paz quando trouxe para o Sul aqueles pobrezinhos do Norte; que não é culpa sua se a paz virou guerra; que não vieram armados procurando briga; que peixeira todo mundo usa igual chapéu, é vestimenta; que não é verdade que tivessem data marcada para chegar a Belo Horizonte na véspera do aniversário da revolução; que saíram fugindo da seca; que estão viajando com muito esforço e dificuldade já faz mais de 20 (vinte) dias, sem saber que dia é na folhinha; que não conhecia anteriormente o estudante Carlos Bicalho, da Faculdade de Ciências Econômicas; que não conhecia o jornalista Samuel Aparecido Fereszin; que não sabe dizer se os dói”

(Depoimento de Marcionílio de Mattos no DOPS de Belo Horizonte, no processo sobre o incidente da praça da Estação, em que morreram quatro pessoas, foram feitas 216 prisões e atendidos 16 feridos no Pronto Socorro.)
(ÂNGELO, 1976, p. 20)

(...)

“Liberdade para Marcionílio!

Povo do Nordeste:

Há dois anos o governo dos usineiros e donos de gado mantém preso sem julgamento o líder camponês nosso irmão Marcionílio de Mattos.

Esse homem, que a imprensa dos latifundiários apresenta como um bandido e assassino, é um revolucionário autêntico do Nordeste.

Foi cangaceiro, sim, quando ser cangaceiro era o único meio de sobreviver nas terras secas do sertão alagoano. Como cangaceiro nunca tirou dos pobres. Tirava de quem tinha o que ser tirado.

O jornal dos latifundiários diz que ele matou o administrador do fazendeiro que lhe deu abrigo. Matou em legítima defesa da honra e teve de fugir para não cair no júri arranjado do coronel Joaquim Rezende. O seu caso não é o primeiro nem será o último do sertão.

É esse o homem que o governo de Alagoas mantém preso em Arapiraca.

Qual o seu crime? Tentar ajudar os pobres.

Povo do Nordeste:

Chega de esperar pela Justiça! Vamos todos à praça da cadeia de Arapiraca no dia 1º de fevereiro exigir

Liberdade para Marcionílio!

Liga dos Trabalhadores Rurais do Sul de Alagoas.”

(Manifesto distribuído nas principais cidades do Sul de Alagoas em janeiro de 1960.) (ÂNGELO, 1976, p. 24).

(...)

“... segundo o delegado Humberto Levita, apontam como principais responsáveis pelo conflito o ex-cangaceiro Marcionílio de Mattos e o jornalista Samuel Aparecido Fereszin. Sabe-se que Marcionílio, preso e incomunicável no DOPS, é subversivo e participou das Ligas Camponesas do ex-deputado Francisco Julião. O jornalista, como se sabe, trabalhava neta folha e”

(Jornal “Correio de Minas Gerais”, em 13 de abril de 1970.)(Ângelo, 1976, p. 26).

(...)

“Líder camponês morto em tentativa de fuga”

(Título de notícia da oitava página do jornal “O Estado de Minas Gerais”, em 7 de junho de 1970.) (ÂNGELO, 1976, p. 26).

(...)

“após empreender espetacular fuga do xadrez do DOPS.

Marcionílio, o frustrado líder camponês que há três meses tentou trazer a subversão do campo para a cidade, chefiando um verdadeiro regimento de famintos, em conexão com extremistas da Capital, arrebatou a arma de um policial, imobilizou a guarda, ganhou o saguão do DOPS e correu pela avenida Afonso Pena abaixo, atirando em seus perseguidores. Um tiro de um dos agentes que corriam em suas perseguição atingiu Marcionílio na cabeça, que caiu já sem vida.”

(Notícia publicada em uma coluna, na décima-segunda página do jornal “Correio de Minas Gerais”, em 7 de junho de 1970) (Ângelo, 1976, p. 27).

Esses excertos, entre outros, estão no “Documentário”, mas outras informações constantes do “índice remissivo”, igualmente, contribuem para a saturação de perspectivas acerca do retirante. A seguir, mais um desses trechos, compostos do verbete dedicado a Marcionílio e parte do verbete referente a Viriato:

**Nordestino
moreno,
Marcionílio
de Mattos
Página 15.**

Marcionílio esteve preso durante 68 dias. Pessoas que estavam presas com ele contam que foi na noite do dia 5 para 6 de junho que Marcionílio sumiu. Sabe-

se, sobre ele, pouca coisa além do que consta dos seus depoimentos. As declarações de um certo retirante Viriato, identificando Marcionílio com o Demônio, não foram levadas em consideração pela polícia, apesar de transmitirem um fabuloso esboço do preso.

Marcionílio contou várias vezes a sua história aos interrogadores até o quadragésimo-segundo dia de prisão; a imprensa acompanhou suas peripécias com enviados especiais ao Nordeste; durante os primeiros 20 dias, tornou-se herói dos visionários, bandido das pessoas respeitáveis, assunto da primeira página. Após 42 dias de depoimentos, foi acusado oficialmente como principal responsável pelo motim e ficou no DOPS aguardando o fim do inquérito. Não se preocuparam mais com ele até a noite do sexagésimo-oitavo dia, quando o acordaram para novos interrogatórios.

Outros presos, também interrogados durante essa noite e o dia seguinte, declararam que nunca ouviram Marcionílio fazer a menor referência a um atentado que haveria no Nordeste nos primeiros dias de junho. As mesmas pessoas nem sabiam que o presidente da República estaria lá, nessa época, para ver de perto o problema da seca. E Marcionílio sabia? Ninguém ouviu falar disso (Ângelo, 1976, p. 138).

(...)

“Chegados, começou a desgraça. Foram cercados e surrados pelos capangas de Marcionílio, diabos meganhas, soldadesca. Depois ficaram lá cercados durante três dias, sem comida, esperando o trem que os levaria vivos ao inferno. Vinha gente de longe ver os nordestinos brasileiros encurralados, como feira de gado. Falavam a língua brasileira como se tivessem passado muito tempo treinando, mas se percebia a tramóia por algumas palavras diferentes. Polícia chamava dópis. Meninos e velhos morreram ali, no cerco. Eram gritos, lamentações, ladainhas, choro – e aquilo foi fazendo um barulho tão grande que não deixava mais o povo do lugar dormir. A dez léguas se ouvia o alarido. Então o governo, com os ouvidos doendo, mandou acabar com aquilo e deixar a gente voltar para o sertão, de trem. O Capeta dentro de Marcionílio ficou tão quente de ódio que incendiou o banco em que estava sentado e todos os lugares em que ele encostava pegava fogo. Virou um grande incêndio. Os retirantes saíram correndo do trem, dos tiros, dos cavalos, dos carros, das sirenes. Muitos morreram nessa correria. Do Curralin’u ficaram presas no dópis cinco famílias que tinham ficado juntas no atropelo. Ali ficou confirmado que Marcionílio era o Demônio comunista e os dópis procuravam os comparsas dele entre os presos. Muitos apanharam, porque esses dópis são iguais à polícia mesmo, e alguns até sumiram, mas comida era uma fartura, até duas vezes por dia se comia. Entre outros presos que chegavam todos os dias, chegaram mais duas famílias do Curralin’u, e foram

esses todos os que voltaram para o sertão. No mês de junho, faltando treze pessoas das sete famílias, foram levados a uma fazenda do governo para colher milho e batata, vigiados com armas de fogo. Assim se pagava a comida comida na prisão, muito justo. Trabalharam na colheita até meio de agosto e foram postos no trem de volta par o sertão, com ordens de nunca mais voltarem a Minas Gerais. Marcionílio? Dizem que evaporou-se na prisão, como Capeta mesmo” (ÂNGELO, 1976, p. 192).

Ao cabo de tantas versões o que pode de fato ter sucedido a Marcionílio é apenas sugerido ao leitor, através dos desvãos e fissuras entre os discursos e, assim, a narrativa mostra, com base em procedimentos intertextuais que os acontecimentos não são definitivos na sua constituição. Um evento pode tomar constituições diversas entre si, segundo a percepção de testemunhos diferentes, como ensina Paul Veyne (1982, p.31), com cada uma manifestando uma verdade provisória em relação a todas as outras. Por esse motivo não são Verdades, mas versões.

Tomando esse fundamento como base, a narrativa de *A Festa* se apropria de uma certa maneira de avaliar a construção histórica de uma dada situação para, nesse processo, revelar como a desvirtuação dos vestígios pode levar a uma espécie de neutralização ou mesmo invisibilização do horror e da angústia relacionada à expropriação, à perseguição e extermínio, seja por artifícios retóricos ou manipulação de informações (que se estendem a uma gama variada de discursos), seja pela maquiagem de uma situação específica, no caso, representada pela violência brutal desferida contra os retirantes, percurso que culmina no destino fatal que envolve Marcionílio.

Desse modo, entre testemunhos mais ou menos confiáveis e pertinentes suspeitos, o “Documentário” expressa, a partir da trajetória de Marcionílio, as relações entre a História e a fabulação ficcional que, confrontadas, revelam, ao mesmo tempo os mecanismos de silenciamento tanto da sociedade, quanto do Estado autoritário-repressor, ao promover a criminalização e deturpação das atitudes de Marcionílio e mesmo as de Samuel – e os relacionados à mistificação do discurso da resistência. O modo de silenciamento inscrito condiz com o discurso dominante do Estado repressor e de uma sociedade estruturada sob o conservadorismo, que atinge mesmo as vítimas imediatas da situação de alijamento (como é o caso de Viriato), pois a demonização, constituída das insígnias do desajuste, sempre é uma forma muito particular de transformar o inconformado, seja ele reformador ou revolucionário, em louco, em visionário ou simplesmente no invasor indesejado.

Nesse sentido, Marcionílio não é um revolucionário “comunista”, como quer que o seja os policiais e parte da imprensa que aparece para cobrir os eventos da Praça da Estação. No máximo, ele encarna a figura do reformador que, inquieto diante das más condições de existência procura modificar a situação social, colocando em prática — sem alarde e sem demonstrar verdadeiramente um gesto de guerra — o ato que vai da experiência do assujeitado à experiência do resistente. Nesse aspecto, não custa lembrar, mais uma vez, as observações de Carlos Fico (1997, p. 139), acerca de alguns elementos usados pela retórica da propaganda militar, em especial, aqueles que se aproveitavam de valores ligados à vida no interior rústico:

o desenvolvimento que os militares patrocinavam não deveria pôr a perder esses valores do interior (...), a eles, juntavam-se aspectos modernizantes (embora não caracterizadores da ‘vida que se leva tranquilamente’ nas cidadezinhas interioranas (...). A ideia, portanto, era valorizar as coisas ‘essencialmente brasileiras’, o que envolvia, além da idealização do espaço rural, também uma certa visão de cultura que contemplava o enaltecimento do que ela possui de mais estático, conservador e preservacionista.

Em *A Festa*, essa ideia de sossego é corrompida a partir de vários dos aspectos que se colocam em confronto nos fragmentos citacionais inseridos no corpo da narrativa. Neles, o que se vê é o enfeudamento das relações de trabalho e da propriedade, o trabalho escravo, a barbárie que adquire várias faces: fome, exílio, prostituição, assassinatos, enfim, os mais variados modos de se processar o expurgo. E Marcionílio representa um dos poucos indivíduos que manifestam um certo inconformismo em relação a todos esses aspectos.

Na sua constituição, o líder dos retirantes firma suas visões de mundo a partir da maneira como ele mesmo se vê e pela imagem que forma perante as outras personagens. A partir dessa conformação forja-se uma rede de analogias em relação a aspectos sociais e etno-antropológicos, vinculados à questão do êxodo dos retirantes e da transformação da figura do homem rústico em mito, ao mesmo tempo em que a referência ao dado histórico o atravessa em todos os sentidos, e não somente em função da projeção de datas e informações não-ficcionais, apropriadas pelo romance, mas, porque, enquanto personagem, ele funciona como um arquivo, na medida em que através dele, a narrativa apanha em flagrante os estatutos da história cultural de um período.

Quando mais uma vez surge na parte do romance intitulado “Antes da Festa”, para além desses princípios, também é possível verificar que a mitologia romântica da esquerda sofre rasuras. Por exemplo, no encontro entre os intelectuais do Bar Lua Nova e Marcionílio, a impressão que fica é a do distanciamento e a da mera curiosidade, não pelo esforço intelectual que o encontro possa proporcionar, mas pelo exotismo que Marcionílio carrega. Na falta do que fazer na cidade, a pedida era ouvir o suposto cangaceiro falar sobre o que compreendia acerca de noções fundamentais da existência, como a felicidade, a fome, a revolta, a religião, a coragem e a morte. O corte abrupto, no nível da narração, sugere que não há nada que os intelectuais possam lhe ensinar. Como redentores, eles estão superados, da mesma maneira que, como representante do povo do interior, Marcionílio não responde mais ao mito do homem novo. O *homem novo*, tal como esboçado pela retórica da militância revolucionária, não era o reformador, mas sim o instrumento a partir do qual os engajados na mudança fariam a reforma da sociedade pela reeducação desse homem, segundo os dogmas da esquerda socialista. Assim, o encontro, na forma como se realiza, subverte a imagem do intelectual como instrumento de conscientização, na medida em que precipita a assunção de aspectos relacionados à sobrevivência — profissional, política e psíquica — do escritor.

Devo ainda destacar os elementos que envolvem a decisão de Samuel, que disposto a ajudar os retirantes, resolve tomar uma atitude que termina de maneira desastrosa. Com esse intuito tomo dois fragmentos, o primeiro, trata do momento em que Samuel chega à Praça da Estação e, após tentar, de todas as maneiras, auxiliar a esposa do estudante Carlos Bicalho, que havia sido preso, encontra os retirantes contidos sob um cordão de isolamento, desgrenhados, famintos, com suas crianças chorando. A cena, grotesca, lhe deixa muito perturbado, ele compra-lhes alimentos, mas o gesto não é suficiente para lhe refrear o incômodo e, aos poucos cresce no rapaz uma outra ideia:

Praça da Estação

1h12m

Samuel desiste de procurar ajuda. Pensa no jornal, na reportagem, como obrigações de outra pessoa. Havia A Festa, o pessoal que deveria conhecer naquela noite – mas não se move, comprometido com alguma coisa que teria de fazer por aquela gente. Pensa em Carlos Bicalho dependendo daquele homem com a mulher belíssima, pensa na mulher grávida, em Andréa...preocupações de outra pessoa.

Os soldados, cansados da tensão, largaram-se as mãos e permanecem de pé, conversando relaxados entre si, fazendo intervalo.

Os retirantes, também cansados, acomodam-se, fumam; as crianças dormem, os estômagos estão mais calmos.

Na praça agora tranquila e quase vazia de curiosos, um rapaz de vinte e quatro anos, mais bonito que feio, mais sensível que esperto, reserva-se ansioso para o seu compromisso, quando o trem encostaria e ele teria que fazer alguma coisa. (ÂNGELO, 1976, p. 133).

O segundo fragmento pertence ao “índice dos destinos”, em que se fica sabendo das consequências da decisão de Samuel:

Os retirantes Marcionílio, Natanael e Hildo Pessoa não divergiram: foi Samuel quem teve a ideia de botar fogo no trem. Combinou com os retirantes: todo mundo ia sair em pânico do trem, na hora do fogo; depois, um grupo grande, forte, se organizaria à esquerda da praça e se dispersaria pela cidade. Insistiu que todos deveriam entrar no trem em paz e ficar quietinhos, até a hora do fogo.

Foi ele quem buscou a gasolina. Silvestre Brasil de Almeida, empregado do posto Shell, 37 anos, pardo, casado, rua Herval 1057, ficha limpa, contou que aquele rapaz do retrato apareceu sim no posto, dizendo que acabara a gasolina do seu carro ali perto, se não podia vender um galão. Silvestre ainda lembrou: o rapaz estava muito calmo e se queixara do marcador de gasolina, quebrado. Sabe-se: Samuel deu a volta por trás da estação, jogou gasolina em quatro vagões e botou fogo.

E depois lá estava ele, esperando o grupo que deveria conduzir pela cidade, dispersando aos quatro ou cinco pelas esquinas, conforme o combinado, enquanto a polícia, tomada de susto e preocupada com o incêndio, salvar o trem, não se organizava. O combinado: todos deveriam espalhar-se pela cidade, procurar favelas, sítios, construções, feiras, sumir.

Samuel conduzia o grupo de umas trezentas pessoas na direção do viaduto de Santa Teresa quando surgiram aqueles oito/nove soldados, tiros, luta, e ele ficou caído na avenida dos Andradas, morto (ÂNGELO, 1976, p. 138).

Se os mecanismos de silenciamento e coerção ganham determinada conformidade quando vistos a partir dos acontecimentos, cujo palco foi uma praça, o mais público dos espaços e o mais predisposto à presença de testemunhas, como se interpõem

no ambiente privado? Os contos que sucedem o “Documentário”, de certa forma procuram responder a essa questão.

O primeiro desses contos, “Bodas de Pérola”, a partir do subtítulo “Amor dos anos 30”, revela a radicalização da ética amorosa, tendo como cenário, a convivência privada de um casal, Candinho e Juliana, nos momentos antecipatórios à data em que comemoram trinta anos de casados. Como contraem núpcias em 1930 e estão comemorando bodas de pérola, logicamente, a ação narrativa desenvolve-se em 1960.

Candinho é professor de uma faculdade, ex-revolucionário, tem cinquenta anos, mas, segundo um comentário de uma outra personagem, sabe-se que aparenta ser mais velho, talvez devido ao sentimento de frustração e amargura que irradia. Em função de um comportamento esquizóide, é movido por impulsos suicidas e apresenta comportamento ambíguo. A dificuldade em aceitar a velhice, aparentemente, é o fundamento traumático da doença que o acomete. De fato, nas entrelinhas, é possível perceber que no cerne do pacto que Candinho impõe a Juliana, está a ideia de que envelhecer é uma indignidade, tanto quanto o acomodamento à velhice. Ao contrário de Candinho a dona-de-casa Juliana, cujo nome significa, ironicamente, “aquela que esbanja juventude”, tem quarenta e sete anos, mas se mantém em relativa forma física, se mostrando ainda bela a ponto de despertar o interesse de homens mais jovens, como é o caso de Carlos, personagem que aparecerá em diversos outros momentos do romance.

Fundamentalmente, a narrativa centraliza-se sobre a relação doméstica do casal, expondo a silenciosa hostilidade de Candinho em relação à esposa, fruto de uma obsessão – levar a termo um pacto de morte que remonta à juventude – assim como as dificuldades de Juliana em evitar que o delírio de Candinho os leve à morte. As vicissitudes enfrentadas pelo casal são o produto direto ou indireto dessa neurose desenvolvida por Candinho, que pensa estar sendo traído pela esposa. Para ele, essa traição consiste na insistência de Juliana em adiar, a partir de subterfúgios, o ritual final, optando por realizar tudo aquilo que é justamente negado no pacto. O pacto, assim, prevalece nessa narrativa como libelo contra a inexorabilidade das coisas. Se para Juliana, esse pacto nada mais é que uma lembrança apagada, repentinamente transformada em seu inferno, para Candinho ele é a panacéia que pode driblar o tempo e o que este, nessas circunstâncias, representa: a decrepitude. Desse modo, no entendimento de Candinho, a traição de Juliana está além da conotação físico-erótica, uma vez que ele não demonstra mais interesse sexual por ela, que termina por arrumar um amante, Carlos. Da mesma maneira, não envolve valores morais, como o princípio da fidelidade, associado ao casamento burguês:

– Amanhã.

A puta velha pensa que me engana. Hoje ela já falou amanhã seis vezes. E amanhã estará menos parecida com a fotografia, a bela moça da fotografia. Ela aprendeu com as outras putas velhas a suportar um olhar sem interesse, a ficar esquecida numa festa com uma aparência de dignidade, a deitar-se com um homem, sem ficar nua, tirar manchas da pele, a não se abalar quando um homem que a desejava há alguns anos desvia agora os olhos, a gozar uma vez por mês, a ir ao dentista escondida, a não rir da barriga do marido às oito horas da manhã, a acreditar que mesmo assim vale à pena (ÂNGELO, 1976, p. 34).

Trata-se, portanto, de uma traição de natureza ético-amorosa, que está ligada ao pacto de morte - firmado por ambos - nos anos 30, quando ainda jovens e apaixonados. Na sua loucura, tal sensação psíquica é o que o leva a manifestar, em relação à Juliana, um ressentimento oculto, que beira à repugnância.

Em seu arranjo estrutural, a narrativa apresenta um cuidadoso processo de narração intercalada que dá movimento e sustentação aos personagens. O relato de Candinho constitui-se como monólogo interior, condizente com a necessidade de privilegiar os estados interiores, enquanto as ações de Juliana são narradas por um narrador autodiegetico. Tanto a narração de Candinho quanto a narração que institui o relato de Juliana são invadidas por *flashbacks* do período em que os dois se conhecem, em especial, por uma espécie de imagem fundante (que literalmente repete-se em ambos os relatos), cerne da deflagração da doença de Candinho: o momento de pleno amor físico em que Candinho sugere o pacto, logo aceito por uma apaixonada Juliana.

A narração intercalada e com diferenciação quanto ao tipo de narrador acentua os traços da neurose do marido, revelando, através do monólogo interior, as impressões que ele constrói acerca do comportamento da esposa. Essa estratégia narrativa favorece a composição de um panorama do subconsciente, baseado na sucessão ou sobreposição de imagens e ideias, estratégia que, de certa maneira, auxilia na demarcação e projeção do mundo ilusório em que Candinho está preso, realçando certos aspectos como a sonorização e a irradiação do pensamento, características que são próprias dos processos esquizofrênicos.

Já a presença do narrador autodiegético, associado a formas intercaladas do discurso direto e indireto, não apenas constrói a visão de Juliana sobre o problema, mas se apresenta como modo de mapear o cotidiano do casal, uma vez que, as emoções e

atitudes dela passam a ser regidas por uma série de elementos que, em termos discursivos, funcionam como informações: as contínuas tentativas de Candinho em matar a ambos e assim selar o pacto, a luta para desarticular as armadilhas montadas por Candinho, as orientações médicas acerca da doença, o silêncio do marido, os mecanismos de compensação que a ajudam a suportar o drama a que está sujeita e assim por diante.

No casamento Juliana é dedicada e compreensiva com o marido, ao mesmo tempo em que o trai. É, portanto, uma personagem que apresenta a ambiguidade como um traço de caráter tanto quanto Candinho. Mas, diferente da feição radicalmente patológica de Candinho, a ambiguidade de Juliana deriva de uma dimensão mais antropológica, mais voltada à submissão a certos padrões sociais. Juliana não trabalha, delega as tarefas domésticas a uma empregada, e, no dia em que celebra bodas de pérola, ganha uma jóia de Candinho. Além disso, não está imune a certas futilidades burguesas, como ir às compras todos os dias, ainda que nada lhe falte.

Esse estado ritual e a fachada pessoal de Juliana incluem aspectos que podem ser lidos como índices da classe social a qual pertencem Candinho e Juliana, e revelam que essa personagem adapta-se a um determinado modelo social que rege o comportamento das mulheres pertencentes à classe média burguesa. É um modelo conservador para a década de 60, marcada por atitudes progressistas no território dos costumes femininos. Desse modo o jogo de encenações que os dois protagonistas realizam expõem práticas que, a rigor, revelam visões de um tempo.

Nesse sentido, o que sobressai em ambos é uma ideia de deslocamento, cuja essência se revela, justamente, a partir da falência de um modelo de amor, o “amor dos anos 30”. Essa degradação é consciente para ambos, ainda que na economia das atitudes que expressam, as duas personagens revelem diferentes formas de considerar o problema, transformando seus julgamentos em um jogo de encenações, com marcações no plano da narração:

– Amanhã temos uma peça ótima para ver.

Primeiro ato: A Fêmea Que Suspira. Ela tira a maquilagem da noite, vestida num penhoar amarelo, de rendinhas, enquanto eu tomo meu leite de magnésia e me deito; ela termina sem pudor a sua limpeza de pele e passa um creme para dormir, enquanto eu apago a luz de cabeceira; ela se deita ao meu lado, tenta conversar sobre o dia, e eu murmuro fingindo quase sono; ela se cala e começa a sessão de suspiros, que não levam a nenhum resultado prático; ela pretende uma qualquer necessidade de iluminação e acende a luz de cabeceira,

que me incomoda a vista; ela tira as pernas de sob a coberta e finge procurar qualquer coisa, alisando-as, ainda sem nenhum resultado prático; ela suspira, apaga a luz a pedido meu e fica oferecendo-se no escuro, suspirando (sem resultados práticos); durante muito tempo recorre aos tais suspiros sem resultados práticos até que eu, meio adormecido, cuido ouvir um soluço abafado, que fecha o primeiro ato (ÂNGELO, 1976, p. 36)

Esse jogo de encenações, dramatização da vida que se constitui como teatro, é um aspecto que se destaca nessa narrativa de Ivan Ângelo e pode ser observado em vários e significativos momentos. No caso específico do casal que comemora bodas de pérola, os cenários em que os dois personagens estão imersos são concebidos como parte de um teatro em que cada um desempenha papéis de caráter institucional (marido, esposa, amante) ou tem uma natureza retórica, relativa ao papel que desempenham.

Juliana, por exemplo, sobrevive psicologicamente em função de uma crença que parece fora de propósito, pois o que está em causa é uma relação deteriorada pela doença do marido. A crença na vitória do amor, que sustenta a resignação em que ela mergulha, inclui o apego a um arquétipo masculino de caráter burguês, o do homem amigo, simpático e excelente amante, e que implica tudo aquilo que Candinho deixou de ser após vinte e cinco anos de casamento.

Mais do que isso é a ilusão da cura, o que a faz pensar que ainda pode recuperá-lo. Nas circunstâncias em que se encontra, a infidelidade que a personagem apresenta não passa de um mecanismo de compensação: uma vez que a contraparte do processo se revela frustrada, a infidelidade coloca-se como autêntico subterfúgio, tornando suportável o drama interior dela. Pensa-se nisso, na medida em que se procura compreender a atitude de repúdio que Juliana manifesta frente a Carlos, ao defender Candinho, ou ainda, quando se submete, resignada, àquilo que considera a última armadilha do marido. Por sua vez, Candinho, na sua loucura, é movido pelo conflito ingênuo com algo inexorável, o tempo, que sustenta o processo de deterioração do corpo, dos sentimentos, das instituições e dos valores.

No entanto, a narrativa, resvalando para o avesso do que narra, re-alinha certos elementos e reafirma outros: a história de Candinho e Juliana estaria resumida a um fortuito drama de fundo erotomaniaco, muito conveniente à mentalidade da média-burguesia, se não houvesse uma espécie de reviravolta, para além do espaço do conto, relativa aos destinos aos quais essas personagens se sujeitam em “Depois da Festa”. De fato, no “Índice dos destinos”, uma vez salvos de morrerem envenenados, por obra da

empregada Lady, o sentido de tragicidade que essas duas personagens carregam é substituído pelo aspecto da conciliação. Uma espécie de fragmento de página de diário narra uma aventura extraconjugal de Candinho ocorrida alguns anos após a última tentativa de se matar e matar a esposa. Eis o trecho:

Candinho,
o marido de Juliana.

Página 33.

Terça-feira, 24/3/71 – Episódio da rainha Midas.

Foi uma noite de solidão e tristeza e humilhação. Eu podia prever que será assim. Ora, velho filho da puta, pára de se enganar. A velhice é que corrompe. Eu compreendi o olhar dela e podia ter ido embora. Mas um homem se sente tão só às vezes. Tão necessitado de beleza, juventude, seios firmes – pelo menos para tocar! Aquele estranho jeito de me chamar de paizinho. Tira a roupa, paizinho. E você? Você primeiro, paizinho. Então vamos tirar juntos. Que bobagem, paizinho. Foi a segunda bobagem: tirar a roupa na frente daquele sorriso de deboche, daquela menina corrompida. Um velho de 52 anos fazendo strip-tease para uma moça de vinte (...). Um velho que não se responsabiliza pela própria barriga pode esperar algum respeito nesse mundo? Um velho nu. O que faz um velho nu num quarto em que há uma moça vestida? (...). Não, nada disso, não tenho o direito de reclamar, eu escolhi essa velhice (...).

Sei que não devo voltar lá. Penso todo dia nessa humilhação e acho que acabarei por desgastá-la aos poucos, como fiz com minha recusa da velhice, com meu amor por Juliana. Estranho masoquismo. Voltarei lá porque tocar no ouro de sua juventude compensa toda humilhação, tristeza e solidão daquela noite (ÂNGELO, 1976, p 140).

Desse modo, fica-se sabendo que além de ambos escaparem da morte, ele recupera a capacidade de racionalizar, na medida em que o evento o faz abandonar a pretensa subversão “transcendental” da velhice. Com Juliana, não é diferente. A infidelidade ainda é um detalhe contumaz de seu cotidiano. Mas a perspectiva que ela mesma tem da situação se transforma completamente:

Juliana.

Página 41.

Confidência de Juliana a um rapaz:

– Eu preciso pensar nisso direito: se eu gostava mais como era antes. Talvez aquela loucura dele, aquelas armadilhas para me matar, fossem amor por mim.

Porque...veja bem: agora ele sai às tardes, catando menininhas com ar de devasso, nem sei como a polícia não vê. Está ficando até alegre. Mas eu não participo disso entende? Antes, quando – quando ele queria matar a gente, era uma ligação. Está me entendendo? É isso: naquela época eu acho que ele me amava porque queria morrer junto comigo, não queria que eu fosse uma velha fútil pegando rapazinhos nas lojas de tecidos. Eu estava incluída no plano dele (ÂNGELO, 1976, p. 142)

Nesse percurso, o que resta do infortúnio vivido por marido e esposa é a permanência do mesmo cenário de outrora agora franqueado pela ilusão do conformismo e pelo anestesiamento do impulso trágico, sentimentos proporcionados por experiências sexuais passageiras, com parceiros mais jovens. Esses dois aspectos são os mecanismos de escape agora abarcados por ambos e não apenas por Juliana. Na forma como se expressam, indiciam a adaptabilidade do casal às condições que geraram o conflito (o envelhecimento físico, o desgaste do casamento).

Adaptabilidade também é um elemento chave para entender o que se passa com Andréa, a “garota dos anos 50”, protagonista do segundo conto. Três aspectos ancoram a forma física de Andréa: ela é morena, possui belas pernas e é bonita; porém, acima de tudo, sabe-se que, ainda que seja bela, a baixa auto-estima, a dissimulação e a capacidade de submeter-se à mortificação afetiva são os seus mais explícitos traços de caráter. Dentro desses parâmetros, ainda se pode inserir uma formação moral conveniente aos valores da classe média cristã e uma “inquietante ignorância”, característica que, em Andréa, manifesta-se como um estado de torpor ou turvação intelectual contínua e praticamente indisfarçável, algo que concorre para que a personagem, como indivíduo, reduza-se a um irrevogável estado de sujeito fascinado. Assim, ser bela, amar “muito, como as heroínas” e demonstrar recato (mesmo quando não o tem) são os aspectos iniciais que introduzem o perfil da personagem. Entretanto, na medida em que a narrativa avança esses traços são mostrados pelo avesso e a história de Andréa, a bela cronista social, arranja-se como pretexto para esmiuçar o caráter da sociedade burguesa de Belo Horizonte.

Em uma sociedade provinciana e conservadora, mas, ao mesmo tempo, ávida pelo novo e pelo prosaico, que sobrevive à custa de “mitos emergentes”, ela aprende que, para manter-se visível nesse mundo, é necessário colorir a fachada, aparecer, manter-se em evidência. Nesse sentido, em um ambiente em que a fachada é um substancial recurso de manutenção de *status*, a beleza é a sua principal arma. Mas, logo, Andréa descobre que o preço de ser novidade é tornar-se um objeto efêmero e descartável, condição a que ela

miseravelmente tenta resistir, ainda que pelos meios equivocados. Dessa forma, para continuar convincente perante esta sociedade, Andréa apela para outro mecanismo: a eficiência. Em outras palavras, enquanto sujeito, a personagem se imobiliza, tentando conciliar os elementos da imagem conservadora e os relacionados à máscara da modernização.

A mobilidade profissional que a torna recepcionista, depois jornalista e, finalmente, cronista social, constituem-se, substancialmente, como índices dessa condição de imobilidade. No ímpeto de se manter “sociável”, Andréa transforma-se em uma caricatura da boa moça que, malgrado o esforço de manter-se dentro dos padrões aceitáveis de conduta, termina excedendo a esses mesmos padrões, tornando-se um elemento anômalo, fadado ao fracasso e à rejeição:

Começaram, então, em 1953, o processo de Andréa. Não era mais a fascinante moça carioca; era alguém de quem sabiam coisas comprometedoras. Os depoimentos eram prestados ao ouvido, para não se ofender a ré: delicadeza mineira (ÂNGELO, 1976, p. 53).

Nesse processo, na mesma medida em que se evidenciam as circunstâncias que marcam os movimentos da personagem (mobilidade social, reconhecimento) também as consequências de suas atitudes e decisões evoluem para um sintético, mas explícito conjunto de referências, cujo cerne reside nas contradições da conservadora sociedade mineira, no fundo, metonímia da sociedade brasileira de um modo geral.

O que irradia dessa dinâmica é uma relação vampiresca entre o cenário social e as personagens, como é o caso de Andréa, envolvidas na construção e defesa das imagens que constroem para si. Nessa ordem, o conjunto dos aspectos estruturais, que enfeixam o pano de fundo social, adquire uma feição de personagem, a “boa gente mineira”, a qual não faltam características reveladoras como a gentileza e o sentimentalismo, assim como o maniqueísmo, o falso moralismo, o utilitarismo das relações, o conservadorismo e o provincianismo.

É, aliás, a partir desse estatuto de personagem, que se percebe o quanto essa sociedade, caracteristicamente formada por uma classe média “aristocratizada”, debate-se contra uma espécie de “envelhecimento”, de paralisia estrutural, frente aos ares modernizantes que grassam no país. Essa ideia nasce, principalmente, do contraponto desajeitado que essa sociedade faz em relação à Andréa, se pensarmos que, por um lado

há uma preocupação constante por manter posições e um caráter tradicional e, por outro, uma necessidade de adaptar-se aos aparatos do novo.

Às outras personagens, principalmente aquelas que se pode colocar sobre a rubrica de amantes, namorados ou candidatos a maridos de Andréa, competem reforçar os traços de caráter da protagonista, assim como os pequenos abismos de valores e crenças que separam a bela moça dos anos 40 do mundo pelo qual anseia ser reconhecida e aceita. É assim com o chefe da redação e até mesmo com o Jovem Escritor e com o jovem pintor Robertinho. A única exceção é “o jovem pleibói”.

É possível - aqui, não ousou afirmar - é possível que o começo de seu caso com o jovem pleibói estivesse ligado ao processo, sem que tivessem consciência disso: ele pretendendo conquistar a moça de que todos falavam, ela afirmando-se também na conquista do homem difícil, batendo outro recorde. Nada era deliberado (Ângelo, 1976, p. 54).

Filhos de famílias tradicionais, dignatárias de um conservadorismo que repudia transformações de qualquer ordem – porque a ordem vigente lhe é muito favorável, os *playboys* da década de 50 são jovens bem nascidos que, fiéis às origens, são narcisistas, politicamente descompromissados, misóginos e cultivadores do ócio, às custas da exploração de outrem. Ao contrário da rebeldia transviada dos jovens americanos, vendida aos quilos em filmes hollywoodianos, com a qual se identificavam e em quem buscavam inspirar-se, esses jovens não eram efetivamente rebeldes; no fundo, não passavam de uma cópia reduzida à ostentação das motos caras e jaquetas de couro. De toda forma, na obra de Ângelo o *playboy* funciona como referência a uma determinada parcela da elite de uma época, concentrada na posse simbólica e material de certos bens materiais e imateriais.

Inclinada a encantar e, principalmente, deixar-se encantar, é natural, portanto, que uma alpinista social ingênua como Andréa deixe-se fascinar por um desses rapazes? Não exatamente, pois deve-se lembrar, mais uma vez, que é o narrador quem define o envolvimento entre ela e “o jovem pleibói” como “o amor mais longo, mais integral, mais franco e mais carnal de toda a sua vida” (Ângelo, 1976, p. 54), o único amor de Andréa, portanto, que excede ao campo da “posição” e “reputação” a ser defendida. Não obstante, o apaixonamento pelos outros jovens é claramente um mecanismo de defesa contra a

tripudiação, mas também uma forma de mostrar o quanto Andréa é susceptível a qualquer manifestação de poder. Toda a forma de poder determina nela uma atitude de fascinação.

A atração que exercia sobre o grupo de jornalistas tinha alguma coisa de distância, glamour e sex-appeal das estrelas de cinema; a que sentia por eles vinha das coisas estranhas que sabiam. Parecia-lhe incrível que alguém pudesse saber ao mesmo tempo o que se passava no incompreensível reino do Laos, nos bastidores da prefeitura municipal, nomes e posições de tantos deputados, informações confidenciais sobre o presidente JK, além de futilidades artísticas e sociais. Tudo isso misturado com ironia, gargalhadas, chope, má educação, maldade (ÂNGELO, 1976, p. 56).

É, portanto, a partir da ótica dessa mentalidade fascinada – ou distraída – que se pode vislumbrar os elementos que sustentam a relação de Andréa com outras personagens, como o “Jovem escritor”, e também Robertinho, “o jovem pintor”. Dito isso, é preciso destacar ainda a dimensão alcançada por expressões como “jovem industrial”, “jovem plebói”, “jovem escritor”, “jovem pintor”, “intelectuais jovens” que costumeiramente irrompem em *A Festa*. A insistência nessa sarcástica adjetivação indica uma atmosfera de expectativa e de valorização do novo, muito conveniente a certos aspectos políticos da década de 50, quando noções, como *progresso* e *desenvolvimento*, alimentavam um otimismo esperançoso, muito próprio das elites econômicas e culturais que acreditaram com ardor nesses mitos.

Contudo, para além das circunscrições políticas e culturais desse decênio, o *novo* vincula-se a um elemento constitutivo da sociedade brasileira: remonta à esperança de que um dia o país supere o estigma da degradação. No caso de *A Festa*, na perspectiva do novo há a expectativa da quebra de uma fronteira, de superação, e a sua simples possibilidade contém a reverência prestigiosa que se projeta sobre aquilo que representa o novo: os jovens, eles mesmos iludidos com a possibilidade de se colocarem como representantes de uma situação que, ao mesmo tempo, os repudiava e os aliciava. O novo aqui redundava em mito que escamoteia o principado de uma geração, cujos integrantes estavam crentes de poder erigir uma nova nação, uma nova política, uma História nova. A narrativa de *A Festa* não deixa de mostrar que, em alguns casos, a ambígua constituição que os impregnava, os transformou em quimeras.

Nesse aspecto, é interessante notar toda a simbologia que, em sentido amplo, impregna o legado social de Robertinho: rico herdeiro de uma firma de importação e

exportação ele é, portanto, legatário de uma fração burguesa que, à custa de conspirações, soube se manter no poder. Aliando-se a essa perspectiva, ressaltamos o fato de Robertinho ser o “novo pintor jovem da cidade”, expressão que registra as sutis correspondências e sobreposições entre as funções de artista, intelectual e celebridade. Aliás, importa lembrar que há uma inversão quanto ao uso do termo *jovem*, que é significativa quanto à constituição de Roberto: obviamente, jovem pintor não é o mesmo que pintor jovem. Enquanto no primeiro caso, existe a perspectiva do inesperado, da mudança, no segundo, a adjetivação calça a condição de imaturidade.

Tais características revelam-se pela estratégia discursiva da inversão e/ou a hipertrofia de características, e a ironia subjacente coloca-se como mecanismo desestruturador. Não à toa, ao longo de outros momentos da narrativa, Robertinho compõe-se como uma personagem simpática, mas impregnada de signos negativos: vazio, inseguro, falso, esse “assassino espiritual de mulheres”, capaz de, à moda dos coronéis retrógrados, mandar espancar e humilhar publicamente o amante que o chantageava, termina como uma figura grotesca, condição alçada, principalmente, por meio de uma personalidade empedernida, cujo narcisismo, arrogância e apego a valores tidos como “burgueses” são expostos de modo hipertrofiado, pelo vulto que ganham seus desgastes e faniquitos, em grande medida, a partir dos traços caricaturais de sua homossexualidade e da alheação, resultante do consumo de drogas:

O pintor

jovem.

Roberto J. Miranda.

Página 59.

No dia seguinte à festa, Roberto acordou às quatro e meia da tarde e encontrou a casa maravilhosamente em ordem. Reparando bem: quase em ordem. Melhor: ai meu deus! E afinal: uma dolorosa tragédia. O veludo roxo do sofá, manchado de gordura, um círculo enorme. Na poltrona, furo de cigarro. Furos de cigarro no carpete. Decapitada a Maria Antonieta de porcelana, século dezenove. Patê nos discos.

Procurou aflito um livro na estante, apanhou um, abriu-o e sentiu-se um pouco menos infeliz. Tirou um dos pacotinhos que estavam no esconderijo do livro. Apanhou uma espátula e uma folha branca. Amassou-o com a espátula cuidadosamente. Fez um rastilho de pó, bem fininho. Dobrou uma parte da folha e cortou-a com a espátula. Cortou o pedaço de folha branca ao meio. Enrolou uma as metades do papel, fazendo um canudinho fino. Enfiou

canudinho na narina esquerda, aproximou-o do rastilho de pó e aspirou com força.

Por outro lado, o espírito progressivo e, ao mesmo tempo, austero, são os aspectos que nutrem o caráter do Jovem Escritor e que fazem reverberar nele, o signo da esperança, um dos sentimentos que melhor delineiam algumas características elementares das utopias da década de 50. Essencialmente, ele representa a esperança de renovação: a possibilidade de um “novo Carlos Drummond” ou um “novo Guimarães Rosa”. Mas, logo capitula, optando em fugir da cidade. Nessa condição, o Jovem Escritor é mais um dos “mitos efêmeros”. Importa lembrar que, como mito, ele representa o escritor que, nos anos 60, foi aspirante também a um outro papel, o do intelectual conscientizador das massas. Em ambos os casos, a dimensão política que implica sua figurabilidade relaciona-se a um determinado tipo de prestígio social que não deixa, também, de ser um prestígio de classe. Pertencente à parcela dos “intelectuais jovens”, Andréa dele se aproxima, “talvez, com esperanças de personagem” (ÂNGELO, 1976, p. 57), mas, principalmente, para ter acesso a certas insígnias, ainda que de forma clichê, para delas se apropriar e garantir a maquilagem de moça atualizada e inteligente. Com Robertinho não é diferente. Para Andréa, o jovem pintor representa a possibilidade, frustrada, da ascensão social, reconhecimento e aceitação pública, ainda que imposta pela condição do casamento.

Às características que estruturam as personagens vêm agregar-se elementos históricos, cuja transição para a narrativa ficcional se faz de modo caleidoscópico, em forma de um elaborado jogo de informações: espalhados em vários pontos da narrativa, a partir de constantes referências a certos ícones culturais como Nat King Cole, o *playboy*, seja pelo glamour das festas e dos artistas, ou mesmo através da constituição de alguns personagens, como é caso da presença de dois membros da POLOP, ou de personagens fixos, como o Jovem Escritor.

A arquitetura formal que sustenta *A Festa* adequa-se muito bem ao esforço que essa narrativa faz em fazer emergir as origens arcaicas da lógica autoritária e violenta do poder concentrado em segmentos hegemônicos, o seu enraizamento mais profundo, como ocorre em “Corrupção”, o conto que narra as circunstâncias em que se realiza a primeira infância de Roberto. A propósito, a corrupção é uma categoria temática que se indicia a partir do momento em que aparece como antelóquio nessa parte da narrativa, e nesse caso, funciona, essencialmente, como indicativo das distorções impostas por comportamentos

e atitudes do pai e da mãe; distorções que, via de regra, farão parte da constituição de caráter de Robertinho, uma personagem marcada pelo egoísmo, na acepção que Christopher Lasch (1990, p.12) confere a esse termo: no sentido genérico de um narcisismo que não passa de auto-satisfação, distinto, portanto, de outra forma de narcisismo, aquele que resulta da confusão entre o *eu* (o que sou) e o *não-eu* (o que não sou) e que encaminha Lasch ao que ele chama de *eu mínimo*, definido como “um eu inseguro de seus próprios limites [ou seja, daquilo *que é*], que ora almeja reconstruir o mundo à sua própria imagem, ora anseia fundir-se em seu ambiente numa extasiada união”.

Muito marcada por assinaturas dêiticas, aliás, disseminadas por todo o romance, nesse conto em particular nota-se a afluência de datas que, progressivamente, delimitam vários acontecimentos históricos, ocorridos entre 1941 e 1946, a uma família composta por marido, esposa e o filho único, assinalando essa parte do romance com as insígnias históricas da Segunda Guerra, que assim, faz-se presente no cenário interno da família e no cenário externo a ela. A guerra se estampa na narrativa através da perspectiva do pai: o torpedeamento dos navios brasileiros, reações populares à agressão externa, quando “o povo corria com pedras na mão” (ÂNGELO, 1976, p. 66). A hesitação de Getúlio Vargas; a demonização do Outro através da figura dos imigrantes alemães, que tinham suas “casas quebradas, negócios arrasados”, enquanto “os italianos ficavam sem farinha – eram os bandidos da guerra”. As diferentes reações políticas à guerra: “Havia gente no governo achando que os bandidos da guerra eram outros; discursos do presidente Roosevelt eram censurados, derrotas soviéticas aplaudidas”.

Nesse panorama estruturado sob a perspectiva do Pai, que não está exatamente preocupado com as consequências da guerra, mas em fortalecer seus negócios e se manter fiel às funções da paternidade, a intermitência entre o espaço público e o privado realiza-se como o álibi que procura direcionar os vínculos entre a ficção e a História. Um bom exemplo disso é a visível superposição, no nível da enunciação, entre as questões pessoais e uma sucessão de informações referentes à guerra, assim numa digressão do pai, tem-se:

Havia gente no governo achando que os bandidos da guerra eram outros; discursos do presidente Roosevelt eram censurados, derrotas soviéticas aplaudidas. Se o filho precisava de aplauso para uma palavra aprendida ou para o esforço cambaleante de atravessar a sala sem cair, dava-o no momento preciso. Havia gente Lenice não, quase nunca estava olhando. Que coisa,

parece até que nega! 37 navios brasileiros afundados, quase mil mortos (ÂNGELO, 1976, p.66).

Essa estrutura analógica é uma das formas de mostrar como a esquizofrenia coletiva se constitui paralela a uma espécie de abstinência política do Pai, que só tem olhos para o filho. Também, é a partir de certos elementos que compõem a fachada pessoal do pai que percebemos os aspectos que constituem certo *stablishment* social: “Isso de leve perturbava o pai, autorizado a andar muito alto na rua fumando cigarro Adelphos com uma pasta na mão: aquele homem está trabalhando para garantir o futuro do filho”. De fato, esse Pai estava tão “autorizado”, que termina liberal, integrante da UDN mineira:

Nascia a UDN mineira e ele estava lá, ao lado dos liberais. A cidade adulava-o. Com 32 anos, cinco de casado e um filho de quatro, conquistara o direito de aparecer, opinar, influir. A vitória na guerra era certa, Getúlio era incerto, os presos políticos ganhavam anistia, Getúlio tentava acomodar-se à mudança dos ventos, surgiram siglas, PTB, PSD, o poder fugindo das mãos de Getúlio e ele não sabendo ainda, ou sabendo e legalizando o PC. Cada vez mais seguro de si, o pai discutia a estratégia da derrota alemã, o sentido continuísta da candidatura Dutra, falava nos interesses da sua classe, já-já falava pela classe na Associação Comercial, seguro, ascendendo (algumas mulheres o cercavam visivelmente desejando) e afirmava: ou colocamos o Brigadeiro agora no palácio do Catete ou vamos ter problemas mais tarde. Queremos Getúlio, gritavam nas ruas, ameaçando as eleições. A bomba explode, o Japão não desiste, Getúlio não resiste.

Os jogos de Robertinho com os objetos e pessoas e deixavam alerta. Fingia saber tudo, acompanhando com cautela a mágica das suas invenções - não se podia nunca ter certeza de que uma caixa era uma caixa - e maravilhava-se, contava para os amigos. Esse menino vai ser artista. Considerava um privilégio Robertinho esconder-se na casa até sua chegada, como Lenice veio reclamar. Eu gostaria tanto de ter um pai como eu (Ângelo, 1976, p. 71).

Se no cenário externo tem-se a Segunda Guerra Mundial e as consequências que incidem no cotidiano do país, entre quatro paredes a guerra é entre mãe e filho, pelo amor do Pai. Simbolicamente, a capitulação da mãe dá-se no mesmo ano em que a Guerra termina. A corrupção, como título do terceiro conto coloca-se, assim, de modo arqueológico: pelos elementos de sua caracterização, a partir da constituição do núcleo

familiar e da educação que Robertinho recebe, é possível percebê-lo como um produto das aspirações e desejos de uma classe social, em evidência na década de 40 e cuja representabilidade faz-se a partir da figura paterna. Nesse sentido, é possível compreender a dimensão significativa alcançada pela composição do conto: fragmentada, articula-se como se fosse um conjunto de *takes* ou cenas “desmontáveis”, aproximando-se de uma sintaxe que lembra a da narrativa cinematográfica. Dessa maneira, o processo de individuação de Robertinho é representado a partir de pequenas cenas que, quase à maneira de *closes*, constituem-se como episódios que marcam o seu crescimento.

O papel de cada personagem define-se a partir dessas cenas e as diferentes perspectivas narrativas procuram dar simultaneidade a três visões circunstanciais a partir de um mesmo núcleo problemático: as relações entre os membros da família. Assim, tem-se, a partir de um narrador que oscila entre o tipo heterodiegético e o autodiegético, a visão do pai, do filho e da mãe, em sucessivos enquadramentos:

PAI. 1941.

Olhava a barriga da mulher: sexo, laboratório e ninho, capaz de entregar, pronto, um menino chorando. Esse menino vai ter tudo que eu não tive: carinho, pai em casa, brinquedos, conforto, segurança. Um homem inseguro afirmando-se na paternidade.

MÃE. 1941.

O pior é de noite, com esse sono que eu tenho: ter de acordar para dar de mamar. Ah não, gente, para que ter filho? Melhor adotar um já grandinho.

FILHO. 1941.

(Assim:) uéh uéh eúh uéh (choro) chap-chap-chap-chap (vinha) mml-mml-mml (mamã). (ÂNGELO, 1976, p. 67)

O pai, marcado pelo abandono paterno, procura suprir tal ausência esmerando-se na dedicação a Robertinho, assim julgando construir no filho aquilo que não é (ÂNGELO, 1976, p.67). Nessa empreitada, torna-se permissivo e indulgente para com ele: o resultado será um homem mimado e fútil. Contrariamente, a partir da perspectiva do menino, a mãe evidencia o limite entre a presença e o amor, a fronteira entre o permissível e o não-permissível, a partir de situações que indicam processos de

aprendizagem: como a criança aprende, como constrói a afetividade e de como tudo isso influencia em sua educação e formação de princípios morais e afetivos.

A mãe, por sua vez, é retratada como uma dona de casa ociosa, egocêntrica e politicamente alienada, que, progressivamente, vai construindo um misto de afeição e rancor pelo filho. Finalmente, sentindo-se subtraída por este na disputa pelo amor do marido, opta por abandoná-los. Desse modo, as entrelinhas indicam que a presença excessiva do pai e a possibilidade de um complexo de Édipo não plenamente resolvido, devido à falta da mãe, parecem estar no cerne do extremo narcisismo que Robertinho manifesta quando adulto.

O narcisismo é o elemento que permeia o caráter de outra personagem, o bacharel em direito Jorge Paulo de Fernandes, protagonista do conto “Refúgio”, como se verifica mais adiante.

A relação entre os blocos narrativos relacionados à configuração de Roberto e o de Jorge Paulo ocorre, justamente, porque este último é convidado para A Festa de aniversário de Roberto, de modo que esse detalhe circunstancial estabelece-se como mais um ponto de contato que vai cerzindo as diferentes partes do tecido narrativo.

Sendo assim, o que o leitor vislumbra são, especialmente, os momentos antecipatórios a esse evento, e a preparação da personagem para entrar em cena. Destaco aqui que, mais uma vez, a narrativa centraliza-se sobre certas questões relacionadas à capacidade de a pessoa assumir uma contínua teatralização, a partir de uma dinâmica que envolve, sempre, a constituição de papéis, algo que, no caso de Jorge Paulo, torna-se bastante explícito. O recorte narrativo que expõe mais detalhadamente essa personagem apresenta a descrição minuciosa de um dia em sua vida privada, o dia da comemoração do aniversário de Robertinho, agora já um pintor de sucesso. A perspectiva de um focalizador que se posiciona como se fosse um expectador onisciente, capaz de captar pensamentos, divagações, constitui um efeito avassalador capaz de subverter, pela via do abjeto, a máscara do bom moço.

O apartamento em que reside Jorge Paulo, é, amiúde, o encapsulamento da vida privada, da individuação, enquanto a casa de Roberto, justamente por conta da festa, torna-se espaço da mobilidade, assim, a escolha de um narrador que acompanha cada gesto da preparação também precipita o olhar sobre os elementos que compõem a imagem que Jorge Paulo esboçará entre seus pares no espaço público, enfim, uma imagem “trabalhada” e, portanto, resultante de construções performativas e bastante diferente da pessoa revelada no espaço privado: é a imagem de um belo homem de 31 anos, “visíveis

na face” – algo que demanda um certo ar de austeridade – que se complementa pelo uso de certos paramentos como a camisa de cambraia, a gravata Pierre Cardin, os sapatos cuidadosamente engraxados, as abotoaduras de couro. Ainda compõe essa maquilagem o fato de ser um bacharel em direito, bem relacionado na sociedade; um contista promissor, tolerado entre os intelectuais. Expressa-se tipicamente como membro da classe média liberal, condição da qual destaca o interesse por um pronunciamento de Filinto Muller e o desdém pelos comunistas, aspectos que além de serem constitutivos da personagem são, no nível da diegese, remissivos aos liames entre ficção e História.

Preocupado com a aparência, manifesta aguda dependência do espelho, porém, contraditoriamente, a imagem de austeridade que procura apregoar não condiz com certas atitudes rústicas, manifestas na solidão de seu apartamento. Nesse refúgio, livre do condicionamento da representação, Jorge Paulo deflagra uma série de ações de caráter escatológico que, no âmbito da higiene e da convivência social, são consideradas intoleráveis, como apalpar o pênis e em seguida tocar o rosto sem lavar as mãos; emitir flatos barulhentos; coçar o nariz, retirar a secreção endurecida, fazer bolinhas e jogá-las em qualquer lugar. Essa caracterização, além de evocar efeitos derrisórios, ao colocar em confronto imediato a imagem “de salão” criada pela personagem e baseada em elementos largamente aceitos pela sociedade conservadora que o nutre – o intelectual liberal, austero e erudito – a partir do contínuo rebaixamento de seus atos na intimidade, aproximando-o da imagem de um bufão risível, favorece a construção do núcleo duro de especulações da narrativa em relação à crítica aos valores constitutivos da sociedade, em especial ao estatuto da hipocrisia, afinal os elementos em questão carregam as marcas de todo um segmento de classe, cujo fundo é a autoridade autoritária.

Canastrão, egocêntrico, preconceituoso e misógino Jorge Paulo tem com todos a sua volta uma relação minada pelo maniqueísmo, como é o caso de Mônica e Rodolfo. Ele gosta de pensar que pode manobrar a todos e constrói fantasias de dominação em relação à Maria, sua empregada. Na imaginação sádica de Jorge Paulo, Maria é vista a partir dos diversos prismas da submissão: social, sexual e étnica, que podem ser resumidos no trecho que segue:

Camisa azul clarinha, de cambraia. Gravata?: aquela Pierre Cardin de desenhos cor de abóbora. Meia preta, sapatos pretos. Se Maria não engraxou meus sapatos eu mato essa negra amanhã. Abotoadura...a de couro preto, acho que fica bom. Perfeito.

Lavou amorosamente o sexo.

– É disso que ela gosta, aquela sem-vergonha.

Riu. Friccionou o pênis até a ereção (ÂNGELO, 1976, p. 84)

Ressalta-se que a misoginia – transfigurada no fetiche sexual – não se restringe apenas à Maria. As atitudes de Mônica, sua namorada, demonstram, sem reservas, um processo de autonomia feminina, e isso o incomoda profundamente, a ponto de pensar em mecanismos para mantê-la submissa.

Nem se compara. E ninguém trepa na inteligência, o que interessa é o corpo, a tara. Mônica parece que tem vergonha de gostar da gente. Quem vê pensa até que ela não gosta. Mas me adora, sei que adora. Fica disfarçando porque está nessa onda de mulher moderna. Hoje eu ensino a ela o que é mulher moderna. Vou pôr na minha listinha um negócio para ela. Aqui dentro tudo bem: eu em cima, ela embaixo, bem antigo. Lá fora vem o modernismo, ela quer ficar por cima. Eu ensino a ela. Tem de ser como a Maria, escrava e não esconde de ninguém. É lógico que crioula é diferente mas, porra, ela é uma crioula bonita, podia até ser artista (ÂNGELO, 1976, p. 80)

Nesse processo, sabe-se mais adiante, às custas das páginas azuis do “índice remissivo” que Mônica, já casada com Jorge Paulo, é assassinada por ele. As mesmas páginas azuis mostram que, no julgamento, a defesa usa o argumento forjado de que na sequência dos acontecimentos da Praça da Estação a vítima traía o réu em função de um plano de vingança: a traição seria, então, uma forma de puni-lo por ter denunciado supostos subversivos que participavam da festa de Roberto. Desse modo, o crime é, essencialmente, justificado a partir da doutrina da legítima defesa da honra. Jorge Paulo é absolvido por unanimidade, e, nas palavras irônicas do narrador, torna-se mais um “herói da família mineira” (ÂNGELO, 1976, p. 181).

Em “Luta de classes”, conto subsequente a “Refúgio”, dois personagens, Ataíde e Fernando, configuram uma espécie de mapa das diferenças, a bem da verdade um tanto quanto caricatural, entre classe média e proletariado. As diferenciações abrangem a conformação física e étnica, o enquadramento social, as relações familiares, os traços de caráter e até mesmo a ordenação temporal do cotidiano. Ataíde é mais novo que Fernando, negro (moreno meio escuro, cabelo crespo), tem gosto pelo samba e é fiel e amoroso para com Cremilda, com quem é casado, sem ter ainda filhos. Fernando, 30 anos, dois filhos “meio a contragosto”, é intolerante com a esposa e está sempre mandando que ela se cale. Infiel, gosta de “mulheres provisórias”, ou seja, todas aquelas que, além de possuírem

“pernas de miss”, parecem-lhe hierarquicamente submissas quanto ao estatuto profissional: “comerciárias, bancárias, secretárias” (ÂNGELO, 1976, p. 90).

Dono de um fusca, sinal de prestígio na década de 70 e trabalhando em um escritório, Fernando chantageia o patrão para conseguir aumento, enquanto o esperançoso Ataíde, que é pintor de paredes, acreditava que “as coisas iam melhorar”, mesmo usando ônibus como meio de transporte e sua renda mensal não ultrapasse o valor referente a três salários mínimos.

Mesmo nos detalhes mais prosaicos, a narrativa deixa-se conduzir pelo ritmo da contrafação: Ataíde de vez em quando sofre de dor de dente, Fernando já esboça um pouco de barriga. O modo como ambos relacionam-se com o tempo e com o ócio, também é um poderoso alibi da configuração social das personagens e de suas diferentes preocupações. O encontro casual entre os dois em um bar, na praça da Estação, além de ponto de contato com o epicentro da narrativa, os acontecimentos da praça e A Festa de aniversário de Roberto, manifestam um conteúdo simbólico, pois não se trata, efetivamente, de um encontro de classes, mas de luta de classes metaforizada pelo insulto gratuito de Fernando e, em reposta, pelo soco desferido por Ataíde.

No “índice dos destinos”, vê-se que o casal Ataíde e Cremilda termina passando por situações terríveis, que envolvem tortura física e abuso sexual:

Voltaram no dia seguinte. Ela não estava. Esperaram, foram até a casa do pai dela, obrigaram-na a acompanhá-los para interrogatórios, disseram que se fizesse aquilo outra vez o Ataíde ia pagar, que não saísse mais de casa sem a ordem deles. Aquele mesmo do dia anterior tirou o pau duro para fora e disse: pega aqui. Ela não quis, eles bateram nela de leve, palmadas na bunda e tapinhas no rosto, durante uns cinco minutos, tapando-lhe a boca, e foram embora apressados dizendo que estava na hora.

Voltaram no dia seguinte, muito satisfeitos com a obediência dela. Disseram: se você for boazinha conosco, hoje não batemos nele. Podemos fazer um trato. Só sacaneamos ele no dia que você nos sacanear. Quer experimentar assim? Não deixamos ninguém tocar nele lá dentro. Mas você tem de dar para nós dois, cada dia um. Tem uma coisa: se a gente não fizer acordo, não sei não, ele vai acabar capado. Ela deu.

Quando eles voltaram no dia seguinte, ela não quis dar. Chorou, pediu, disse que queria ver Ataíde, ao menos isso, quem garantia que ele estava lá, vivo. Bateram nela de leve, tapando-lhe a boca. Disseram que comer à força não tinha graça, mas voltariam e ela não ia gostar. E não pensasse em fugir.

Os sequestradores voltaram com um gravador. Ataíde gritava. Eles falavam para Ataíde que tinham estado com ela comido na frente e atrás. Silêncio e depois gritos, sons mecânicos, gritos. Ela cedeu. Cedeu todos os dias, sem falar nada. Quando iam embora, pedia que soltassem Ataíde, pelo amor de Deus. Eles diziam que ele estava ótimo e que ia ser solto qualquer dia, dependia dela. Queriam novas variações, ela obedecia. Vieram umas quinze vezes, depois faltaram um dia, dois dias, ela angustiada e quase louca por Ataíde, querendo mesmo que eles viessem e lhe metessem por todos os lados, mas que Ataíde não sofresse, estava assim na angústia do terceiro dia quando bateram na porta e ela foi atender e era Ataíde (ÂNGELO, 1976, p. 161).

Mas o casal, de certa forma, consegue acertar as contas com a situação. Como vingança, Ataíde planeja e coloca cuidadosamente em prática um plano para assassinar o investigador Punzinho, um dos responsáveis pelos abusos sexuais e outras situações vexatórias a que Cremilda é submetida.

No último conto, denominado, “Preocupações”, têm-se dois relatos: o primeiro é de uma senhora, mãe de um rapaz, Carlinhos. Sabemos em outro momento que esse rapaz é Carlos Bicalho, que termina preso, em consequência dos incidentes na praça da Estação. A religiosidade, o conservadorismo, o conformismo e um certo orgulho de proletário são as características que direcionam a figura da mãe, aspectos que são simbolizados pelo sinal da cruz, pelo comentário que traça sobre as jovens com que Carlos se envolve, com certas crenças mistificadoras que manifesta:

Mãe não tem férias.

Ai, meu 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 Nonato (ÂNGELO, 1976, p. 95).

Também é possível notar no discurso dessa mãe que o tempo a que ela se reporta está assinalado pelo desejo de mudança e de uma nova ordem, aspectos compreendidos

por ela como sinais de loucura e desagregação, manifestos através de várias marcas de transformações na cultura. A notável mudança de costumes é, segundo esse prisma, evidência da entropia e do fim de uma série de certezas. Certamente, o mundo que ela consegue vislumbrar parcialmente está em processo de exercício de outras formas de coerência:

Cabelo comprido e minissaia. Se tivéssemos proibido, se todas as mães do mundo tivessem proibido essa liberdade quando começou, protegido os corpos de nossos filhos, se nós tivéssemos proibido que eles se juntassem para aquelas danças de uns anos atrás eles não estariam assim, loucos, se nós todas tivéssemos proibido a pílula, proibido que se falasse em pílula nos jornais, meu Deus, se eu tivesse uma filha eu acho que morria de preocupação, ficava doida, ter de olhar dentro da bolsa. Ler cartas escondidas, ouvir as conversas, proibir certa leituras, isso sim, se os jornais não pudessem falar de sexo, se tivéssemos proibido que tirassem a roupa nos teatros, nos cinemas, nas praias... (ÂNGELO, 1976, p. 96).

O rosário de proibições continua quase *ad infinitum* e combina com o tom de oração que, ao nível da linguagem, configura-se como marca sócio-dialetal que confere voz a ideais e valores conservadores, acentuadamente anti-reformistas e sobre os quais a Mãe, como máxima representante, coloca o seu sinal de anuência, o “amém” que fecha seu relato.

O mesmo tom digressivo de uma narrativa linearmente mantida em primeira pessoa permite que se possa observar na fala do delegado da polícia social, Humberto Levita, uma personagem presente no “Documentário” e em “Depois da Festa”, a oportuna atuação da ironia retórica que, como bem destaca Fernando Cristóvão (2003, p. 22), “ajusta-se perfeitamente ao cinismo do texto de Maquiavel citado na primeira epígrafe e, ao propósito de satirizar a ditadura”.

Prova disso é a racionalização presente na fala de Humberto, como forma de pregar a necessidade das verdades definitivas e, por isso, mesmo ordenadoras e inspiradoras do equilíbrio. Pensa o delegado que nem os filhos, com suas “músicas lisérgicas” (ÂNGELO, 1976, p.102) e seus “cartazes obscuros”, nem os padres que seguem um “novo bezerro de ouro”, nem as leis – que também podem ser pervertidas – são capazes de erigir uma nova força ordenadora.

Desse modo, o delegado evoca para si o poder absoluto do príncipe e a relação deste com o povo, que deve ser integral, pois assim o príncipe não precisará do apoio dos

poderosos e poderá manipulá-los, do mesmo modo que deve descartar os líderes populares.

Qual sombra se espraia sob a figura do delegado? Ele, explicitamente, atribui-se o papel de intelectual, em uma acepção muito próxima do conteúdo semântico do termo *delegado*, “aquele que é autorizado por outrem a representá-lo” (HOLANDA, 1986, p. 531). Se, por um lado, no domínio do discurso, a fala do delegado expressa uma racionalização que procura justificar a ordem e o equilíbrio do mundo, pelo qual ele se julga responsável, por outro lado, no domínio da *diegese*, a intertextualidade, em chave irônica com a economia semântica do *Príncipe* de Maquiavel, revela em que enquadramento histórico a personagem se encaixa: a dos ideólogos do regime autoritário.

Devo destacar ainda que os “*flash-blacks*” que articulam a história de Marcionílio, mais os sete contos, que lhe são sequenciais, tentam registrar seguidos instantâneos daqueles que seriam os representantes de estratos sociais inerentes ao proletariado e às diversas camadas da burguesia. No conjunto, inscreve-se o modo de vida, as ilusões e autocomiserações dos segmentos de classe que, seguramente, forjam uma arqueologia de relações nos momentos pretéritos e subsequentes aos eventos de 1964. Quanto a essa constituição, assinalo que a caracterização das personagens tende a salientar nelas o mascaramento, a dissimulação e a tendência a estarem integradas numa dinâmica social hegemônica, ainda que, em alguns casos, isso se realize ao custo de muito sofrimento.

Quanto à imprecisão que se nota em relação à constituição física das personagens, acredito que se deva exatamente ao fato de que o miolo do romance é composto de um conjunto de contos, considerando-se que a exiguidade de informações é uma das marcas da narrativa curta; desse modo, tal imprecisão resulta muito mais da necessidade de estabelecer conexões entre a narração e aspectos histórico-culturais que, registrados na linguagem, se tornam constitutivos.

Como afirma Noé Jítrik (1979, p. 218), ao examinar narrativas latino-americanas análogas à composição de *A Festa*, a construção da personagem (e do herói) procura tocar o leitor de uma outra maneira: no lugar do “realismo social”, em que são acentuados na personagem suas excelências ou taras – e, com isso, a narrativa concorre para a institucionalização de valores – tem-se um outro tipo de realismo, em que a personagem é generalizada e a sua constituição se impregna de sucessivas marcas, passíveis de ocorrer a qualquer ser humano. Com isso, os valores não são institucionalizados, mas questionados a partir de um sistema de relações sócias que os

colocam em confronto. Essa constituição faz estremecer a forma clássica da narrativa e afasta-se do modo mimético de narrar, ainda que a verossimilhança oriunda da matéria histórica esteja resguardada.

Considerando o que se observou até o momento, a narrativa de *A Festa*, de fato, toma a realidade que se faz inscrita nela como parte de seu fundamento especulativo, sendo esse um aspecto que se confirma no âmbito da forma: a narração incorpora as novas tecnologias e ideias oriundas de toda uma conjuntura histórico-social, assim, concorrendo para que o conjunto de elementos relacionados à subjetividade dessas personagens se sustente a partir das encenações do corpo e da linguagem. Tal performance favorece a construção de um mosaico de formas de individualidade, classes e relações sociais, o que implica cotejar lugares de trânsito, costumes, hábitos, comportamentos e memórias. Essa encenação é flagrante nas pequenas alegrias, nas manifestações de desejo, nas infelicidades e tristezas que atravessam as circunstâncias que permeiam, especialmente, as personagens dos contos, se constituindo em um dos principais recursos estéticos utilizados no romance para dar conta dos mecanismos de opressão no domínio da micro-política.

É a partir dessa perspectiva que a presença do princípio da adequação apresenta-se como um elemento norteador de certas ações das personagens. Em geral, apesar do descontentamento que algumas manifestam, como representações que são de diferentes formas de individualidade e de sujeitos, há uma insistência sistemática na capacidade dessas personagens de procurarem se adaptar a certas ordens. Disso resultam algumas problematizações de ordem temática, como a inserção do intelectual, do escritor, dos mecanismos de contenção e da uniformização do indivíduo.

5.2. Ilusões festivas

Uma das constantes temáticas mais visíveis em *A Festa* diz respeito à reflexão acerca da labutação intelectual e, particularmente, quando se refere ao trabalho do escritor, manifesta-se de modo singular se, nesse sentido, confrontamos esse romance com outras narrativas pós-ditatoriais, pois nela se apresenta uma espécie de mapa da intelectualidade. Vendo desse ângulo, não se pode esquecer que Candinho é professor em uma Faculdade, que Andréa é jornalista e cronista social, que a ela estão ligados o jovem escritor, o artista plástico, o escritor comunista; que além desses ainda temos outros representantes de categorias de intelectuais: o advogado canastrão que é candidato a contista, o estudante subversivo, o delegado autoritário, o jornalista que resolve colocar

em prática um circunstancial e malgrado plano de reforma. A rigor, todos parecem imbuídos de um tipo de intelectualidade, mas todos servindo de contraste de fundo para a figura do Escritor. Sem dúvida, essa personagem, aliás, uma das poucas sujeitas ao anonimato em *A Festa*, funciona como artifício para a inserção da autoconsciência narrativa no romance.

Obviamente, a concentração na figura de uma personagem especialmente caracterizada pelo ofício de escritor ou o evidenciamento da própria construção não são elementos novos na literatura, mas pode-se considerar como diferenciadas as motivações que os levam a estar inseridos na produção ficcional mais recente: com o uso desses mecanismos de metaficcionalidade, a narrativa pode chamar atenção para si mesma, ao se comportar, por exemplo, como uma pseudo-paródia, com o intuito de produzir um efeito de ilusão ficcional capaz de dar visibilidade à ideia de que todo discurso é um artifício; a autoconsciência ainda pode ser explorada como modo de pilheriar gêneros, convenções e discursos alheios (MALMGREN, 1985, p. 165).

Além de estar presente na deflagração do hibridismo das formas, como já assinalado, a autoconsciência em *A Festa* também se estabelece a partir do jogo com a noção de autoria. Vários fragmentos, localizados na parte referente a “Antes da Festa” atendem pela rubrica de “Anotação do escritor”. No plano da narração, esses fragmentos destacam-se como uma quebra narrativa, que é reforçada pela diferença de marca tipográfica:

(Anotação do escritor:

Incluir em Antes da festa várias “anotações do escritor” (inclusive esta). São projetos, frases, ideias 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 ser, convivendo artificialmente no tempo e no espaço com o homem que ele tinha sido – é “outro autor” quem junta os pedaços desconexos de suas anotações) (ÂNGELO, 1976, p.117)

Esse procedimento mostra, com imponência, como a narrativa registra uma presença específica, a do escritor, duplamente ratificado na própria escritura: por especular ora sobre o ato de escrever, ora sobre o ato de viver, sobrepondo, contudo, as duas experiências. Ao funcionar como uma personagem referencial – pela possibilidade

de ser visto como duplo do autor – permite que sua presença levante várias questões, relacionadas à indústria da imaginação e ao modo de dizer que a relação do escritor com seu tempo é, muitas vezes, resultante da projeção dos mitos de uma determinada época que incidem na constituição da narrativa.

Naqueles ângulos em que especialmente se destacam referências relativas aos elementos sócio-históricos, tem projeção o aspecto do fascínio, resultante da inscrição de uma certa autoridade sobre um tipo específico de conhecimento. Nesse caso, a figura do escritor destaca-se a partir da representação do “jovem escritor”, ligado à Andréa. Nele, evidencia-se o Escritor, também, como parte do mito do novo, mas do qual se despoja, fugindo do acalanto da cidade:

O Jovem Escritor é um dos mitos efêmeros da cidade. O principal: ele é a Esperança. Os ex-jovens-escritores municipais que não conseguiram ser federais têm inveja e Fé. Ali pode estar o novo Carlos Drummond de Andrade, o novo Guimarães Rosa, e eles não querem, mais tarde, estar entre os fariseus, entre os que não acreditaram. Depois de uns três anos de Fé, a cidade começa a cobrar milagres, transformações de água em vinho, sequência natural daquele primeiro livro, a Anunciação. Um dois três anos de esquivas, insinuações de Iluminação nos suplementos – mas nenhum milagre. Começa o declínio da Fé, os velhos escritores e os de meia-idade já o tratam com mais intimidade, daí a pouco vão abraçá-lo como a um irmão da Congregação.

O jovem escritor de plantão naquele ano de 1963 fugiu da cidade antes do abraço. (Acaba de desfazer-se, dispersa, mais uma geração literária mineira) (ÂNGELO, 1976, p. 58).

A narrativa também inscreve o escritor no espaço público, o bar, o mais elementar ponto de encontro nas narrativas pós-ditatoriais de 64, revelando suas incongruências e suas dificuldades em traduzir boas ideias. Mas esse espaço, também consolida a imagem da “esquerda festiva”:

Bar e Restaurante Lua Nova

19 horas

- Que tem uma coisa com a outra? Faz as duas coisas.
- O problema é tempo. Escritor que não faz full-time dá nisso que está aí.
- Então decide, porra, uma coisa ou outra.
- Aí é que está o problema, entende?
- Chega Flávio:
- Deixa um pouco para o governo resolver (ÂNGELO, 1976, p. 108)

Para Dominique Maingueneau (1995, p. 33) são os modos de vida e ritos comunitários que se constituem como base e matéria das relações entre escritor e sociedade. Ao concordar com Maingueneau, vejo que sendo parte das representações da figura do escritor em *A Festa* o Escritor ainda aparecerá sob a máscara do autor da obra, nas “anotações”, às voltas com o dilema de transformar em escritura a experiência de um tempo, presa da fissura irreduzível entre aquilo que pretende mostrar e aquilo que experimenta.

Assim, a inserção do bar como espaço arquetípico em *A Festa*, funciona como reiteração de certos aspectos culturais da figura do escritor em um tempo específico: tempo de rebeldes e de angustiados. De fato, o bar do século XX parece representar, para a experiência do produtor de arte, a mesma função que Maingueneau verifica presente no café do século XIX ou o salão dos séculos XVII e XVIII. É, como esses, um espaço de reunião de artistas. Assim como o café, o bar é lugar de gozo do ócio, é espaço “de dissipação de tempo e dinheiro, de consumo de álcool e fumo” em que é possível a indivíduos de mundos distintos se encontrarem. Ali, diz ainda Maingueneau, os artistas “podem se reunir em ‘bandos’, comungar da rejeição dessa sociedade burguesa que não os inclui nem exclui”.

Por outro lado, não se pode esquecer que o tempo da narrativa, no espaço das “Anotações do escritor”, aponta para os anos 60. É, pois, um tempo que, como outros, registra-se na linguagem, carregando para a tessitura do discurso algumas de suas principais marcas históricas, sociais e políticas. Nesse decênio, na conjuntura em que se coloca a intelectualidade de esquerda, o bar é o espaço do “desbunde”, da vida boêmia, da “esquerda festiva”, tudo mesclado ao projeto da resistência ao regime, por via pacífica ou armada. Narratologicamente, no entanto, é possível observar o sopesamento crítico que atravessa o registro desse espaço: a focalização narrativa é a de um focalizador “de fora”, que assume o olhar de alguém que toma uma certa distância cronológica em relação ao cenário do bar e em relação a todos os outros eventos narrados, e que “arruma” essas cenas a partir de uma perspectiva temporalmente localizada para além de 1971, data da última festa de Roberto e até mesmo da morte de Andréa, ocorrida em 1997 (ÂNGELO, 1976, p. 192).

Como se trata de um fragmento solto, entre outras simulações de “exercícios” literários, que estão presentes no núcleo intitulado “Antes da Festa”, essa associação entre um narrador que se posiciona “de fora” das situações narradas, mas que, como

focalizador, insere-se nelas, proporciona uma perspectiva que abrange um jogo ilusionista entre o registro documental e a memória. De tal modo, não só se ressalta o intercâmbio dos tempos históricos como as mentalidades que os superpõem: se lá no bar dos anos 60 os diálogos apontam para a preocupação em estabelecer similaridades entre a experiência e a escrita e, com isso, registram-se os dilemas relacionados a uma real participação em um projeto de mudança, também ganham vulto as adequações desses elementos às motivações e ressonâncias na década de 70. Dessa estratégia, resultam significações que se relacionam a algumas constantes presentes na fala do Escritor: ele reconhece que o país está em profunda degeneração; tem certa consciência de que o ofício lhe exige um papel naquela conjuntura, mas não deixa de reclamar das condições em que produz. Toda essa reflexão também não o impede de demonstrar uma inquieta oscilação entre a vontade, quase inconfessável de alhear-se de tudo e uma certa ética.

(Anotação do escritor:

Escrever o que nesta terra de merda? Tudo o que eu começo a escrever me parece um erro, como se estivesse fugindo do assunto. Que assunto? Merda! E quem disse que é responsabilidade minha? Porque não escrever um romance policial ou um balé-revista infantil?) (ÂNGELO, 1976, p. 107).

Tais especulações muitas vezes evocam a lembrança e o desabafo, inserindo determinados aspectos a partir de um método apofático. Assim, ao definir o que é felicidade, o escritor analisa sua condição de indivíduo como a de um infeliz:

(Anotação do escritor:

Penso na felicidade como uma satisfação dinâmica das necessidades de uma pessoa. É uma tarefa. É realizando o trabalho de amar que a pessoa ama e nesse movimento é feliz. Amor, dinheiro, ideologia, isolamento, religião – o que o cara quiser batalhar. E eu não tenho a menor chance, enquanto estiver bloqueado por contradições. (ÂNGELO, 1976, p. 112).

Além da intertextualidade com a História, essa mesma autoconsciência (ou auto-reflexibilidade) permite, a partir do uso da citação, remissões às obras de artistas, como Adolf Huxley, os intelectuais russos, Glauber Rocha, Garcia Márquez, Hitchcock, Robbe-Grillet, Gesel, Lopez, Piaget, Rui Mourão, assim como a “influência indireta” reservada a Machado de Assis, Carlos Heitor Cony e Antonio Callado, trazendo para o domínio da linguagem os supostos modelos que seriam parte do laboratório escritural da narrativa.

Desse modo, as estratégias autoconscientes amplificam um dos elementos do projeto teleológico da obra: o de colocar sob especulação os conflitos do escritor, em sua forma genérica, uma vez situado em uma determinada conjuntura.

A transversalidade desses aspectos faz fluir a autoconsciência narrativa, pois, como personagem, o Escritor abre um leque de especulações que envolvem a técnica, o sentido e o papel social da escritura literária. Como voz, a sua fala reflete acerca de aspectos relacionados à sobrevivência profissional e, também, sobre os elementos que lhe são mais substanciais, como a ideia, implícita, de que, por ser um intérprete do real, é um partícipe com um campo de visão especial da conjuntura. Nesse sentido, devo destacar que em tal presença sobeja a ironia da encenação como ato de fingimento: projetado no discurso, o autor empírico percorre o texto, porém como personagem que funciona como duplo do autor. O duplo, que dá vida à projeção autoral na narrativa, funciona, fundamentalmente, como jogo intertextual em relação às experiências empíricas do autor, resultando em assinatura bio-gráfica deste³⁰, considerando o que é dito do Escritor no “índice remissivo” (dez anos para escrever o romance, a partir de um projeto que sofreu mudanças para se adequar ao tempo, um projeto baseado em um tríptico: “Antes da Festa, A Festa, Depois da Festa”). Sem dúvida, um exercício de ego-escrita dentro de uma narrativa cujos alicerces têm, justamente na ego-escrita, um dos principais eixos comunicativos. Colocando o passado recente em situação de rescaldo, a partir desse exercício, a narrativa também posiciona um olhar reflexivo acerca do papel e da atuação do escritor em um tempo específico.

Para além desses elementos oriundos da inserção autoral, outra importante implicação temática a se destacar é o riso como vetor para a especulação crítica acerca da evolução das práticas políticas e sociais, circunscritas à conjuntura histórica do regime.

É com ironia que o narrador, em “Depois da Festa”, destaca que o delegado Humberto Levita, da Polícia Social, morre extenuado de tanto rir, “literalmente, em 1982” (Ângelo, 1976, p.154). É que Levita é vítima de uma estranha doença, manifesta em 1978, que o fazia rir de tudo, até mesmo nos momentos de sonoterapia quando “emergia um sorriso que monalisava o rosto” (ÂNGELO, 1976, p. 154). É curiosa a irrupção desse riso em *A Festa*. Um sorriso dessa natureza, inquietante, de explícito caráter patológico, merece um olhar mais agudo acerca de sua manifestação.

³⁰ Basei-me em informações colhidas no *site* oficial do escritor e em um depoimento, em que o próprio confirma essas relações (ÂNGELO, 1994).

A imagem de um riso estático e sinistro vem de longe, mais propriamente da Antiguidade. Foi Sófocles quem colocou em cena o riso demente de Ajax, produto de um presente envenenado de Atenas. Com muita erudição, George Minois (2003, p. 26) refere-se a tal riso como algo ligado à insanidade dos deuses e, portanto, grande demais para a compreensão humana que, ao se confrontar com ele, pode chagar à loucura. O riso inextinguível também está presente na *Odisséia*, mais especificamente, no episódio dos pretendentes: quando Telêmaco aceita falar com sua mãe em favor deles, eles riem, como se tivessem maxilares de ferro. Essas formas de riso, observa Minois, são constituições do “riso inextinguível dos deuses”, o riso divino, próprio de um ser capaz de criar e agir, despropositadamente, sem que qualquer forma de interdito possa limitá-lo; um riso dessa natureza é impossível de ser totalmente compreendido pela humanidade, já que esta, por sua constituição, tem acesso ao riso de maneira sempre parcial.

Minois (2003, p.27-28) também ensina sobre as raízes divinas que nutrem o fundamento do sorriso sardônico, o sorriso do homem ferido pela cólera e o desgosto. O termo sardônico tem relação com algumas lendas oriundas da Sardenha. Uma delas narra que Talos, o homem de bronze, saltava no fogo, abraçado a suas vítimas que, ao morrer, ficavam com a boca estirada e contraída. Outra diz respeito à forma que a face adquiria quando uma pessoa era envenenada por uma espécie de ranúnculo, proveniente dessa região, ficando com a imagem de um “rosto torcido de dor que ri de sua própria morte”. É de Minois também a apreciação de que o riso sardônico costuma ser fonte de mal-estar, por ser a fonte de um poder silencioso, cujo fundamento é o prenúncio de uma revelação perniciosa ou de uma ameaça imprecisa, só consciente para aquele que detém o riso.

Em *A Festa*, o “riso monalizado” do delegado Humberto, em sua concepção estética, revela-se muito próximo das imagens dessas formas de “riso inextinguível”. Certamente, a presença desse riso não se deve meramente à prática da intertextualidade, como mecanismo capaz de fomentar imagens rebuscadas, de matrizes tão antigas, como as que estão nos textos da tradição literária ocidental, citados por Minois. Esse riso é emblemático e, pela direção que toma a narrativa, enquanto romance político, possivelmente indica um exercício de reflexão sobre a História, possibilidade que autoriza uma leitura desse episódio a partir de uma observação capital do historiador Daniel Aarão Reis (2000).

Reis afirma que, após uma série de atitudes que caracterizaram a abertura, entre elas a liberalização gradativa da censura sobre os órgãos de comunicação, tais atitudes culminaram na expiração do AI-5, no último dia de 1978. Desse modo, o ano de 1978

torna-se – como parte do registro discursivo da narrativa de Ivan Ângelo – uma poderosa *assinatura* no jogo entre a ficção e a História. E, em especial, a capacidade de especular sobre certos mecanismos de acomodação, colocados em prática em determinadas circunstâncias da vida material em marcha naqueles anos; basicamente, tratavam-se de acomodações políticas que viabilizaram a saída de cena do regime “mas sem mudar substancialmente a organização social”, como afirma o próprio Ivan Ângelo (1996, p. 30) em um artigo.

Na tentativa de compreender essa misteriosa imagem do riso monalisado do delegado Levita, volto a Reis: o processo de anistia que beneficiou igualmente revolucionários e torturadores ocorre paralelamente à reconstrução da memória do regime de exceção. Foi aí que se produziram “(re)construções históricas, verdadeiros *deslocamentos de sentido* que se fixaram na memória nacional como verdades irrefutáveis, correspondentes a processos históricos *objetivos*, e não a versões consideradas apropriadas por seus autores” (REIS, 2000, p. 70, grifos do autor). São três os deslocamentos denunciados por Reis.

Primeiro, a apresentação da esquerda revolucionária como parte integrante da resistência democrática, como uma espécie de braço armado da resistência. Com isso, houve a diluição de dois aspectos inerentes a essa esquerda, respectivamente, a sua perspectiva ofensiva, por vezes tão violenta quanto a do estado opressor, e um certo desprezo pela democracia e mesmo pela institucionalidade, na forma adquirida após a abertura. Reis vê de forma bastante clara tais aspectos afluírem nos textos programáticos de vários grupos de esquerda. Segundo, partidários da ditadura transformaram as ações armadas da esquerda em *guerra revolucionária*, ideia que, aliás, foi aceita pela própria esquerda revolucionária em certo momento. Essa assertiva serviu de fundamento para que, na Lei da Anistia, fossem garantidos os dispositivos que anistiam torturados e torturadores, a partir da figura da *anistia recíproca*. Finalmente, o terceiro deslocamento constitui-se da ideia de que a sociedade – como um todo – fez oposição à ditadura, o que não é verdade. Vale a pena transpor o que diz D. Aarão Reis (2000, p. 71) a respeito:

Redesenhou-se o quadro das relações da sociedade com a ditadura, que apareceu permanentemente hostilizada por aquela. Apagou-se da memória o amplo movimento de massas que, através das Marchas da Família com Deus e pela Liberdade, legitimou socialmente a instauração da ditadura. Desapareceram as pontes e as cumplicidades tecidas entre a sociedade e a

ditadura ao longo dos anos 70, e que, no limite, constituíram os fundamentos do próprio processo da abertura lenta, segura e gradual.

Ainda sobre esse aspecto da anistia recíproca, Maria Helena Moreira Alves³¹ lembra que esta é uma situação peculiar em relação aos outros países da América Latina e que a condição de ilegalidade, criada pelo caráter ambíguo da Lei de Anistia, revelou-se como um componente estrutural, que se manteve na conjuntura social, política e antropológica do país. Tudo indica que um termo mais adequado para o que Moreira Alves descreve seria *legalidade hipócrita*, ruína antiga na história da nação, em que todos os movimentos, incluindo os movimentos de resistência, estão sempre se acomodando ao que pensa e ao que querem as elites.

Ao final do depoimento-conferência que proferiu, Moreira Alves, que foi ativa militante durante a ditadura, exterioriza discreto pasmo³² com a incoerência dessa continuidade. Reação compreensível, num país em que costuma predominar a aquiescência e os ajustes. Assim, resta dizer que Moreira Alves complementa seu raciocínio mostrando, por exemplo, que resultam dessa postura gregária de conveniência substancial a ausência de uma visão reformista por parte das forças policiais e a revisão crítica da mentalidade civil que, ao longo e para além dos anos 80, continuou a ceder ao impulso repressivo e desumanizador.

Na sua insanidade, do que ria Humberto Levita que, como delegado do DOPS, representava os partidários da ditadura? Na História política da nação, o ano de 1978 impõe-se como a data em que se inscreve o termo à restrição das liberdades individuais, mas incide também como marca de uma assintomática aliança. Ainda que seja correta a ideia de que a tese de Aarão Reis é alvo de uma armadilha epistemológica, como já referi em outro momento, nada indica que a mesma esteja equivocada nas suas premissas fundamentais.

Assim, pode-se compreender o “sorriso monalisado”, que só finda com a morte do delegado em 1978, numa “gargalhada terrível”, como remissão metafórica a esse

³¹ Trechos coligidos a partir de anotações de uma conferência, realizada por Moreira Alves, e já citada em outro momento.

³² Apesar de discreto, o pasmo da conferencista foi provocador, levando a algumas manifestações, dentre as quais, destaca-se uma intervenção de Amarílio Ferreira Jr. Segundo ele, no período em que houve a escravidão, a tortura era sistemática e servia como instrumento de animalização do negro, não obstante, as instituições aceitavam a tortura porque, no interior daquela conjuntura, ela parecia coerente. Também por uma questão de conjuntura, a negociação “por cima”, feita por segmentos opostos, no final dos anos 70, serviu para dar cabo do processo repressor e, conseqüentemente, da própria ditadura. Em resposta, Moreira Alves argumenta que a analogia entre as duas situações revela o quanto a estrutura do Estado brasileiro pode ser vista como fruto das negociações entre as elites.

momento de apagamento de certos rastros da História, conveniente aos que se envolveram em seu processo. Desse modo, o riso sardônico em *A Festa* representa ironicamente certa vitória da fantasmagoria sobre a História, uma vez que o delegado finaliza da mesma forma que todos os outros envolvidos: como mais uma “ficha” entre inúmeras, dentro do “arquivo”, representado pelo índice de personagens. A “gargalhada terrível” também pode ser compreendida como gargalhada profética da direita ultra conservadora, sempre à espreita e disposta a voltar à governança.

Nesse aspecto, é emblemática também a presença de uma personagem como o Judeu Refratário, profundamente marcado pelo princípio da antinomia. Na verdade, ele faz parte do livro que o Escritor deseja escrever e, na sua dupla configuração, evoca a tirania sobre a individualidade, tanto quanto à individualidade obstinada, instituindo-se como metáfora da zumbilização do indivíduo que, presa de múltiplos mecanismos de opressão, entre eles, a possibilidade da tortura física, moral e/ou psicológica, como de fato ocorre com Ataíde, Cremilda e Andréa, não confronta outras experiências a não ser a da defesa automática do Eu. De fato, o Judeu Refratário resiste, mas resiste já como um autômato, instintivamente movido pelo desejo de não dissociar-se.

A imagem desse Judeu Refratário, comporta a alusão a um personagem da mítica judaica, o Golem³³, em que se ressaltam o “olhar vago estranhamente inanimado e vazio” e, obviamente, o automatismo. Esse Judeu Refratário remete igualmente à figura do “mulçumano” tal como analisado por Giorgio Agamben (2000): a vítima em potencial dos campos de concentração nazistas, que completamente destituídos de vida, mas ainda vivos, se resumem a sacos de ossos sem vontade. O “mulçumano”, que Agamben busca nos escritos de Primo Levi, seria a alegoria do homem duplamente violado em sua humanidade: pela brutalização do corpo e pela completa apatia que o abate. Outra característica ao qual alude essa figura presente em *A Festa* é a ressonância do espírito de coletividade, que é também inerente ao mito do Golem, seja na sua origem seja no conteúdo a que faz referência a tradição literária³⁴. Por estar marcado por tais aspectos, o

³³ Sobre a natureza específica do Golem na teologia judaica, assim como algumas das principais exegeses ao longo da história, minha fonte para as observações acerca do Judeu Refratário foi o estudo de Gershom Scholem (1997, p. 189-240) que dedica um capítulo ao tema. Quantos aos elementos relacionados à exegese teológica e à mítica judaica, também voltadas a esse assunto, assim como suas incidências sobre a cultura popular e a literatura, as informações são oriundas do longo verbete produzido por Catherine Matière (apud BRUNEL, 1997, p.407-420).

³⁴ Scholem refere-se a uma “audaciosa interpretação” em que há um Adão que, como golem, acerca-se de uma potência, na qual “está contida a força do universo inteiro” (1997, p. 195) e tanto Scholem quanto Matière mencionam o romance *O Golem*, de Meyrink, narrativa em que o golem é compreendido como algo que representa, em parte, a alma coletiva do gueto. Em narrativas como *O rabino de Praga*, de U. D. Horn, entre outras produções, Matière ainda vê a figura do golem como um elemento que se integra ao

Judeu Refratário pode ser visto como emblema da resistência ao processo de esmagamento que se estende aos indivíduos de uma determinada sociedade, mas, de maneira ambígua, essa mesma resistência o torna prisioneiro do gesto, numa representação de um comportamento que é típico das sociedades que vivenciam a experiência de uma situação distópica.

Nesse sentido, vale retomar o que diz Christopher Lasch (1990) acerca do “eu mínimo”. O “eu mínimo” costuma irromper em períodos entrópicos da existência humana – como alguns dos momentos radicalmente críticos porque passou o século XX – e se caracteriza por uma individuação que se constitui comprimida e expropriada, diante da necessidade de defender-se de adversidades extremas. Em tais circunstâncias, o presente fica, então, aprisionado em um espaço de estrabismo divergente em que prevalece a fuga ao passado e o contínuo exercício de preparo para algum tipo de desastre iminente. A ideologia da sobrevivência, a descrença na possibilidade de reforma política e social e a consciência de que uma gradual humanização da sociedade industrial torna-se cada vez menos tangível são alguns dos elementos fundamentais que, relacionados ao sentido de deterioração do mundo atual, alimentam certas reações práticas do indivíduo, voltadas à defesa do eu, que se torna, assim, uma individualidade sitiada, cujo arraigado apego a si mesma funciona como modo de garantir, pelo menos, a sobrevivência psíquica. Diz Lasch (1990, p.9)

Em tais condições, a individualidade é um luxo, fora de lugar em uma era de iminente austeridade. A individualidade supõe uma história pessoal, amigos, família, um sentido de situação. Sob assédio, o eu se contrai num núcleo defensivo, em guarda diante da adversidade. O equilíbrio emocional exige um eu mínimo, não o eu soberano do passado.

Em *A Festa*, o emblemático Judeu Refratário, por um lado, representaria a síntese totalizadora desse eu minimizado, esmagado e, nesse sentido, de uma forma ou de outra, projeta-se sobre quase todas as personagens do romance.

Outra constante temática que não deve ser esquecida é o próprio sentido de *festa*. Considerando esse elemento, mais uma vez ensina George Minois (2003, p.31) que, já nas festas arcaicas, as máscaras e os trajes se faziam necessários porque A Festa, nesse caso, tinha a função de reforçar a coesão social e era a presença dos ritos, inerentes a ela, o que assegurava a perpetuação de uma dada ordem, responsável por essa coesão.

enredo para dar ênfase aos problemas sociais e às interrogações religiosas.

No cerne desses ritos estava o contato ritual que os indivíduos mantinham com o divino, através do riso, indispensável, não porque, necessariamente, fosse garantia de alegria e de um sentimento de festividade, mas porque o riso dos deuses, segundo uma série de mitos da Antiguidade, é um riso sem entraves relativos à natureza moral ou ao decoro, um riso que provém de uma matriz mítica³⁵ antiquíssima, que o vê como mecanismo da Criação (MINOIS, 2003, p.23).

Por outro lado, o poder dos deuses sempre esteve associado às manifestações patológicas da loucura: agitação descoordenada dos membros, gritos, palavras desconexas, gargalhadas e choro sem motivo aparente, alienação, daí a constante presença desses elementos na Festa arcaica, sob a égide das máscaras, os travestimentos, e de todo um gestual que remetia a várias formas de desregramento. Diz ainda Minois (2003, p.30) que riso e lágrimas, como “comportamentos irracionais, são símbolos de possessão do homem por uma força divina”, assim toda a encenação desses comportamentos durante a realização destas festas objetivava celebrar a reaproximação entre os homens e os deuses, garantindo que estes protegessem aqueles, a partir da simulação de um caos original, precedente à criação de um mundo ordenado.

Mesmo com o fim da era das festas arcaicas, de certo modo, alguns elementos permanecem como fundamentos da festa, como componentes antropológicos, tais como a tendência a manter as ideias de restauração, o ludismo, o mascaramento e a encenação. Em seu sentido genérico, o de comemoração, e tendo em vista uma “intenção restauradora”, a festa estabelece o vínculo com uma reminiscência (rememoração), também com um ponto de origem (o objeto da festa) e institui-se como ritual que traça uma história específica, a do objeto de comemoração (OZOUF, 1976, p. 225).

Por sua vez, ao comentar sobre o mal no século XX, os regimes autoritários e totalitários e o modo como têm se construído certas relações com a memória desses eventos, Tzvetan Todorov (2002, p. 155-156) comenta que, a comemoração, diferentemente da rememoração, trata da “adaptação do passado às necessidades do presente”, enquanto a rememoração é “a tentativa de apreender o passado em sua verdade”. No entanto, o antelóquio em que se configura o título do romance de Ângelo não se resume a evidenciar a festa apenas como uma categoria política, cuja função na narrativa talvez seja justamente a de promulgar o apelo neutralizador da festa, esse que

³⁵ Trata-se de uma outra forma de compreender a Gênese: a criação como produto de uma gargalhada que irrompe, quebrando a quietação cósmica, e que trás em si mesma, o fundamento de um poder desproporcional e ininteligível para a humanidade.

se liga a uma espécie de paralisia lisérgica, avessa à reforma tanto quanto à revolução radical.

Transformada em categoria literária a partir dos estudos de Bakhtin sobre a carnavalização, A Festa move-se pelo sentido de inversão e de renovação, pois o carnaval quebra o princípio hierárquico em suas várias ordens e organização, assim como abole o caráter oficial que rege o cotidiano. Diz Bakhtin (1993, p.9) que, no carnaval, reina “uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar”.

Vale lembrar mais uma vez que, na sua feição ritualística, a festa pode projetar a liberação de uma vontade de poder. Desse modo, narrativas carnavalizadas costumam ser movidas por uma dialética em que predomina a ordem e o caos. Ligam-se, metaforicamente, à quebra de uma perspectiva em curso, da mesma forma que se configura o carnaval como evento e, desse modo, tendem a se referir a um tempo que reclama por mudanças e, portanto, um tempo à sombra de grandes perturbações. Por tudo isso, uma narrativa que busca a resposta ao avesso do mundo por meio da carnavalização pressupõe, ao mesmo tempo, alegria, criatividade e angústia (HAYMAN, 1980, p. 34).

Se A Festa é um eterno presente, desse modo confundindo-se com a noção mesma de continuidade daquilo que comemora, entende-se que não escapa de uma ambiguidade construída ao longo de sua existência, tornando-se um objeto que, até certo ponto, pode iludir, compondo-se como instrumento de mistificação, para o Bem ou para o Mal, pois, se de um lado, carrega essa ideia de eterno retorno a um ponto de origem, aparentemente comum a todo tipo de comemoração e onde certamente nota-se um caráter conservador, de outra parte, o instinto festivo também herda daquelas festas arcaicas o sentido de rompimento da ordem. E é, exatamente, nessa dinâmica ambígua que a percebeo em *A Festa*.

Em termos estéticos, o desejo de liberação, expresso como impulso festivo, possibilita que a carnavalização se faça presente em *A Festa*. Com uma linguagem múltipla, oriunda de várias perspectivas, a narrativa de Ângelo carnavaliza-se, transformando-se em uma festa da forma e do intelecto, na medida em que evoca a presentificação de um tempo (o da ditadura) e de uma História (a da nação), para levar a público suas mais íntimas contradições. Mas, na medida em que Ivan Ângelo apropria-se também da categoria antropológica e a converte em categoria temática, como signo, A Festa desdobra-se em várias manifestações. Empregada como signo histórico da trajetória

de um certo segmento de intelectuais, ela garante a referência em relação à “esquerda festiva”, e nessa dinâmica também se consagra ora festa-comemoração ora festim sedioso. Isso porque o aniversário de Roberto pode ser visto como um exercício da festa no sentido de comemoração, que discursivamente implica a reminiscência da História política circunscrita a seu nascimento e, nessa perspectiva, deve-se pensar numa remissão às elites que sempre estiveram por trás da política e da economia entre os anos 30 e 60, lembrando que elas fazem parte da constituição de Roberto, pois antes mesmo que ele dominasse a linguagem, essas elites já eram hegemônicas, e no romance de Ângelo, estão representadas pela figura do Pai que, vigilante e imponente, está presente no conto “Corrupção.

Já o festim sedioso não é outro senão o motim que irrompe na praça da Estação, representação da festa como agitação e efervescência dos ânimos, em que estes se tornam motivo de orgulho para quem os realiza. Trata-se assim, da “festa” (HOLANDA, 1998, p. 772), no sentido popular que lhe é conferido – “fazer a festa” – correspondendo a uma posição ou atitude de afrontamento. Enfim, resistência. Desse modo, o sentido fundador da festa é, então, reciclado, deslocado, servindo assim às intenções da narrativa de *A Festa*, de especular sobre a acomodação, na acepção que este termo tem em relação à ideia de conformismo, adequação ou ajustamento a uma situação, mesmo que o indivíduo tenha consciência de que ela lhe é hostil. Mais do que isso, a ideia de que a acomodação é um elemento constitutivo, uma tendência totalizadora da sociedade brasileira.

Naturalmente, em relação a esse aspecto, percebe-se que, no plano da *diegese*, a hipótese da crítica destruidora em relação a esse elemento confirma-se, uma vez que o destino que se espraia no pós-festa, para muitas daquelas personagens que estavam no aniversário de Roberto, não é o de renovação. Todos tentam, por caminhos diversos, reconstituir-se em suas individualidades, mas acostumando-se às novas circunstâncias. Nesse sentido, é sintomático que em todos se delineiam formas de anestesiamento, talvez necessários à coibição de um imenso vácuo existencial, assim, o auto-exílio, o recurso à mística religiosa, às drogas, às lembranças nostálgicas e às vontades imprecisas terminam funcionando como tecnologias da catarse.

Apenas para os rebeldes do festim sedioso, o destino a eles reservado – que no fundo delimita toda uma situação política – é o da morte, afinal, mortos estão Marcionílio, Fereszin, Mônica, personagens que, de uma forma ou outra, foram rebeldes, naquele sentido crucial reservado à rebeldia, o da insurgência contra uma autoridade instituída, insurgência que é um ato de traição contra “o próprio princípio de ordenação que legitima

e produz as regras” (HOLANDA, 1998, p. 1448). Se a morte dos rebeldes é fato na ficção, na relação com a realidade concreta representa simbolicamente a frustração e o sentimento de exílio moral de quem fez a resistência à ditadura civil-militar de 1964 e terminou vencido.

Desse modo, o uso da festa como categoria – antropológica, histórica e artística – faz jus a uma crítica da razão festiva, em um mundo em que todos se acomodam, até mesmo o escritor, em *A Festa*, está um pouco mais resignado: ao ver os originais de seu livro pronto, a impressão que o norteia é a de um certo dever cumprido. Em um mundo como esse, a narrativa como gesto festivo, a partir do arquifundamento da “verdadeira festa”, aquela que funciona como “mecanismo de pura destruição, lugar de livre expansão do desejo de morte e subversão radical” (ALMEIDA, 1994, p. 176), expressa-se como um último dardo envenenado contra uma conjuntura opressiva. Nesse sentido, o epitáfio no túmulo de Andréa, “Não se esqueçam de nós, do século XX” (ÂNGELO, 1976, p. 192), vale como recado que se passa através dessa grande máquina do tempo, que é a literatura. No caso, o tempo marcado é o da conciliação viciosa, traduzida em distração contínua do espírito, e onde ela falta, o da irrupção absoluta do autoritarismo. Sintomático, portanto, que a narrativa finalize com um ato de barbárie, também configurado como ritual festivo contra-resistente:

Roberto

Página 133.

Um 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. Excitadas pelo pânico que criaram, rasgaram a roupa de várias mulheres, gritando puta, sua putona; invadiram os dois banheiros da casa e num deles deixaram desmaiada uma mulher. Quebraram o aparelho de som, televisão, discos, copos, espelhos, perfumes, garrafas de bebidas, 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 Festa. (ÂNGELO, 1976, p. 193)

5.3 O expurgo do herói: prevalências da distopia em *A Festa*

Muitos elementos distópicos sem dúvida se fazem presentes em *A Festa*. Em geral, são perturbações que pertencem à ordem cultural, como a presença de ideais e valores conservadores, a tendência à acomodação, ou mesmo, a circunscrição de estratégias de poder suave, mas também há um forte sentido de degradação e de imobilidade (talvez pela proximidade com os eventos materiais inscritos), lembrando que a oscilação de valores nas distopias se dá porque, na verdade, a perspectiva tomada é a de toda uma sociedade e não apenas de uma fração dela ou de determinados agentes.

Outro elemento presente no romance e que comumente faz parte do rol da tematização distópica é a tortura que, nesse caso, obviamente guarda relações específicas com a situação política com a qual o conteúdo ficcional faz paralelo histórico, como na situação em que são envolvidos Ataíde e Cremilda, transformados em presas dóceis de caprichos irracionais do braço armado, ou a dos retirantes, tratados como gado, sem falar nos assassinatos e nas prisões e/ou humilhações porque passam certas personagens; nesse sentido, o predomínio da percepção de ameaça é uma constante e, pela via do terrível, o caráter da tortura ganha em dimensão, na medida em que registra a violência radicalmente impelida contra o ser humano, numa circunscrição que encontra análogo nas narrativas pós-ditatoriais mais voltadas ao testemunho, como é o caso de *Em Câmera Lenta*, de Renato Tapajós. As cenas da tortura presentes em *A Festa* correspondem ao manuseio das formas do realismo integradas ao grotesco e ao abjeto, ao mesmo tempo em que as personagens são marcadas pela experiência do trauma.

No entanto, não é apenas o conteúdo voltado à tematização distópica que garante ao romance de Ângelo a condição de um romance político de caráter inclinadamente distópico, pois, como já visto no decurso da análise de *Pessach, a Travessia*, uma caracterização dessa natureza pode não ser suficiente para fazer de uma narrativa uma distopia. De fato, a grande diferença em relação ao romance de Cony está na configuração discursiva, uma vez que diferentemente dele, em *A Festa* não há espaço para a assunção de uma visão utópica que se posiciona privilegiada em relação às outras. Apesar de haver uma “consciência organizadora”, a partir do narrador heterodiegético-oculto que domina a narrativa, outros narradores estão presentes com as várias perspectivas envolvidas, permitindo que o dialogismo possa disseminar concepções e posições diferenciadas. Esse

narrador heterodiegético-oculto, constituído como um “outro autor”, narra múltiplas histórias, incluindo-se a do Escritor, envolvido com a escrita de um romance.

Em razão dessas condições arrisco uma ponderação: no caso de *A Festa* o emprego desse narrador faz oscilar os elementos que poderiam salvaguardar uma posição capaz de sobrepor as outras. Ocorre que subtraído da imediata ação narrativa, um narrador dessa natureza pode selecionar, organizar, relatar, comentar, enfim, manipular a vontade os relatos de que dispõe, mas pouco acrescenta em termos de atitude exemplar porque se imiscui de narrar também o seu envolvimento nas ações que relata e, assim, não tem a mesma força de um narrador-protagonista como o Paulo Simões de *Pessach, a Travessia* que além de narrar, encorpa, pessoaliza e personaliza o ato de resistência.

Quanto a isso, pode-se ainda destacar que a natureza do narrador de *A Festa* é a mesma daquele que Silviano Santiago (1989, p. 46-47), em conhecidíssimo ensaio, afirma ser própria da modernidade em que se vive. Em essência, é um narrador cuja característica mais saliente reside no fato de vislumbrar mais a história que conta como resultado de “uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos, visto que o paternalismo é excluído como processo conectivo entre as gerações”, com a narrativa sempre se constituindo de maneira quebrada.

Não se escapa de, assim, traçar um novo paralelo entre o romance de Ângelo e o de Cony, pois enquanto *Pessach, a Travessia* adota a postura triunfalista para a constituição do herói resistente – embora não vencedor – como alguém que decide viver a experiência máxima da luta, em *A Festa*, a relação entre fortes e fracos, ora sob o peso das “botas”, ora sob o peso do “chicote”, como no poema de Sebastião Uchoa Leite, torna-se o núcleo especulativo do romance. Nesse processo, os heróis estão silenciados, exterminados ou reduzidos ao assujeitamento pelo discurso e pelas práticas violadoras de quem decide a exceção: os representantes das elites, o braço armado do Estado autoritário. Todos os gestos de heroísmo, mesmo os mais bem intencionados, terminam se transformados em sacrifícios inúteis. A título de exemplo, os retirantes, por quem morrem Marcionílio e Samuel, fogem do curral da polícia apenas para voltar ao Curralin’u de onde tentavam escapar em busca de dias melhores, atingem o fim da terrível jornada da mesma maneira que começaram: reduzidos a gado humano (condição metafórica pelo topônimo do lugar para onde voltam), mas agora com seu herói transformado em “Demônio comunista”.

Desse modo, a energia crítica que sobressai dos elementos distópicos inseridos em *A Festa* procura ensejar a História, tomando um rumo também revisionista, mas a

partir de uma postura inegavelmente mais cética. Ao que tudo indica, os termos dessa visão, relacionam-se no âmbito dos elementos históricos, ao fracasso material da guerrilha, além de outros aspectos, e o resultado disso, em termos literários, foi o bloqueio da produção de novas narrativas voltadas à valorização da luta. Essa constelação mostra que, sobretudo e ironicamente, não há o que comemorar em *A Festa*.

É importante destacar mais uma vez que *A Festa* apresenta uma forma multifacetada, fragmentada e a ampla intertextualidade com a História triunfante do autoritarismo o coloca em consonância com a forma da metaficção historiográfica, por sua vez paradigma do romance pós-moderno, cujas linhas de força são a reinterpretação do passado, ao mesmo tempo em que reflete ou expõe o processo criativo da ficção. Baseada na metaficção a metaficção historiográfica é capaz de discutir o próprio estatuto da ficção; discutir os procedimentos e técnicas da escrita ficcional através da ficção; discutir as formas de ficção na própria ficção; apresenta, por fim, uma autoconsciência narrativa (na medida em que narra sobre si mesma).

Nesse percurso, o metaficcionista ao criar em suas produções um efeito de desnudamento sistemático dos modos como a obra foi criada possibilita ao leitor perceber como a realidade também é produto de uma criação (WAUGH, 1984). Outra característica que deve ser considerada aqui é a de que as metaficções sempre apresentam intenso diálogo intertextual com vários arquivos, como forma de fazer vir à tona a memória de determinada(s) matéria(s) historiográfica(s) ou formas artísticas anteriores ou contemporâneas ao tempo de produção da obra, e, nesse formato, tende a trazer ao texto os arquivos e/ou dados que serviram de fontes de informação para a produção da narrativa, bem como a ideia pós-moderna (e de fundo pós-estruturalista) de que no lugar da Verdade sobre um determinado episódio devem prevalecer as versões construídas sobre ele. Como diria Linda Hutcheon (1984, p.36) a metaficção implica trazer à ficção questões intrínsecas à produção da narrativa, da representação, da textualidade, da subjetividade e da ideologia.

Ao cabo de tudo, o experimentalismo formal inerente à metaficção, produzido com base no enfeixamento romance-conto e associado a um forte processo intertextualizante com matérias históricas reconhecíveis estruturam a narrativa de *A Festa* como um grande inquérito acerca das estruturas que não só produziram o longo processo em que o regime civil-militar de 1964 se deflagra e perpassa, como também a construção dos arranjos políticos que proporcionam a retirada do braço repressor de cena. Assim, o romance concentra-se especialmente na visibilidade dos aspectos mais constitutivos que

determinam os rumos tomados durante o processo de Abertura, lembrando que as assinaturas dêiticas que evocam a década de 70, associadas à assunção do abjeto e da derrisão, colocam-na sob o prisma de uma época em que os impulsos reformistas ou revolucionários não podem mais ser admitidos de maneira ingênua ou maniqueísta.

Nesse sentido, penso que *A Festa* agrega tanto a a resitência como tema, quanto a resistência como forma imanente, ao se concentrar no esgarçamento das realidades apreendidas, situando-as em confronto com o cotidiano duro e intolerável em que se encontram as personagens e, desse modo, coloca em descrédito a ideia de que a transição política foi produto da Abertura progressiva e pacífica para todos. Quanto a isso, vale destacar que a acomodação – na acepção de adaptação, arranjo ou combinação entre partes que se opõem – é o viés crítico para uma situação material em que as partes envolvidas estiveram mais preocupadas em construir.

Desse modo, é possível concluir que, em *A Festa*, é todo um sistema cultural e político que se coloca sob os holofotes da especulação-reflexão crítica, a fim de mostrar que mesmo quando reconhecem a violência que sofrem os sujeitos que habitam as realidades apresentadas no romance, terminam por adequar-se ao *status quo* vigente, e aqueles que não o fazem finalizam exterminados, por isso não há mais posições utópicas a serem salvaguardadas, o que garante a esse romance uma performance profundamente distópica, com a distopia aqui tocada pelos atributos da narrativa pós-moderna – a metaficção – no âmbito da forma. É lícito afirmar, portanto, que a *A Festa* mantém laços efetivos com a forma da distopia pós-moderna, na medida em que se desenvolve com base no argumento de que os heróis (aqueles que sobreviveram) não conseguem revolucionar o universo anômico em que estão inseridos e, violentados e frustrados, terminam de algum modo adequados e/ou devorados por aquilo que ousaram desafiar.

6. O PARAÍSO (DEFINITIVAMENTE) NÃO É AQUI: A TERCEIRA MARGEM

Arquitetura dos Ossos

1

Edifício furioso esta manhã
nascida improvável por sobre meu ombro
plúmbeo de lutas

(uma serra que se move),
crescida na vergonha argilosa de minhas unhas empobrecidas
em sua carne arruinada, funcionada
pelo motor incessante do mar, iluminada pelo mar do sol,
e finda pelo último homem

a tomar lugar no espaço
(suicidando-se o meio-dia),
nesta praia, infinita

In: CARVALHO, Age de. **Arquitetura dos Ossos**. Belém: Falangola, 1980, p.9.

6.1. Uma composição marginal

A constituição narrativa de *A Terceira Margem* faz jus ao título do romance: o termo *margem* pode equivaler tanto a rio, praia, cercadura, orla, como se referir a um espaço livre de tempo e de lugar (HOLANDA, 1986, p. 1092), ou ainda, aos espaços sem letras de cada um dos lados de uma obra impressa ou manuscrita. Nesse caso, deve-se lembrar de um outro termo derivante, *marginalia* (HOLANDA, 1986, p. 1092), ou seja “anotações dispersas, comentários, reflexões breves, provocações”, também *marginar* (HOLANDA, 1986, p. 1092), ou “anotar à margem”, “fixar o espaço da margem”; e não se pode esquecer de *margem* como termo que pode ser aplicado àquele ou àquilo que está fora de determinada convenção ou o que pertence ou é relativo à margem, e, ainda, *marginal* (HOLANDA, 1986, p. 1092) como o que está à margem ou que vive na margem, podendo ser compreendido como o que está fora dos padrões ou o que está na fronteira de algo. O romance de Benedicto Monteiro de certa forma sintetiza todas essas acepções e as transforma em instrumentos especulativos a partir da referência ao espaço amazônico como um universo fluvial intermediado por vários entendimentos, dos usos das citações com o intuito da suplementação de ideias, do tema da identidade em associação com a concepção de fronteira territorial e de híbrido étnico, da presença de um protagonista que se faz arredo a qualquer laço normatizador, da autoconsciência narrativa como traço que relaciona o discurso à experiência.

Assim como *A Festa*, a narrativa de *A Terceira Margem* também se apresenta muito fragmentada, com diferentes variações da pessoa do narrador a cada capítulo, e o acúmulo de fragmentos citacionais; porém, da mesma maneira que naquela, é possível encontrar uma certa organização no emaranhado das formas: sua narrativa compõe-se de um conjunto de citações e de dois relatos intercalados, ambos com diferentes narradores autodiegéticos, que também assumem a função de protagonistas, o ribeirinho Miguel dos Santos Prazeres e o Geógrafo, um anônimo professor da universidade, convidado a chefiar um grupo de pesquisadores, enviado à floresta por um órgão do governo com o objetivo de investigar a viabilidade de um projeto civilizatório para a Amazônia.

Essas partes do romance distribuem-se por três capítulos intitolados “À margem”, “Primeira Margem” e “Segunda Margem”, cujos títulos e a estruturação repetem-se dez vezes, até serem arrematados por um último capítulo chamado “A Terceira Margem” e constituído da última parte do relato de Miguel.

Logo na abertura da narrativa, nos capítulos intitolados “À margem”, tem-se a inserção de uma espécie de relatório denominado “Recomendações confidenciais aos

membros do GT-33-CF”. Nesse estágio da narrativa, ocorrem diferenças tipográficas sempre relacionadas à presença da expressão “NÃO ESQUECER”, que se evidenciam sobre a totalidade do texto a partir do uso de caixa alta. Esse relatório destaca os “espaços vazios” e os “recursos naturais” da Amazônia, a “cobiça internacional” e a internacionalização dela postulada por “estadistas, cientistas, futurólogos, militares e tecnocratas” (MONTEIRO, 1983, p. 9), refere-se também ao projeto do “Grande Lago Amazônico” que, formulado durante a Guerra Fria pelos tecnocratas do Hudson Institute e idealizado com a intenção de ocupar globalmente a Amazônia, só não foi colocado em prática em função do acordo de coexistência pacífica entre E.U.A e a extinta União Soviética. O relatório ainda assinala que o projeto, uma vez posto em funcionamento, traria grande impacto negativo para o equilíbrio ecológico e econômico da região.

Ainda na primeira apresentação, esse capítulo complementa-se por uma espécie de adendo, chamado “Recomendações Confidenciais Complementares”, que informa sobre o fracasso da internacionalização global da Amazônia e a constatação de que as riquezas minerais continuavam inacessíveis. Sugere, igualmente que, para chegar até as jazidas era preciso investir na convivência das autoridades brasileiras e em projetos isolados, como os relacionados à construção das estradas Transamazônica e Perimetral Norte, através de “uma política econômica de exportação e endividamento externo disfarçada em projetos faraônicos, dos quais o Poloamazônia, Jarí, Carajás, Albrás e Alunorte são os mais evidentes” (MONTEIRO, 1983, p. 11).

Nas outras repetições esses mesmos capítulos fazem-se plenos de citações, que se configuram como recortes textuais de variada natureza, assim contemplando diversos campos do conhecimento: história (especialmente, história da Amazônia), arte, poesia, geografia, etnografia, crítica literária, relatos de viagem, além de notícias de jornal e revistas e fragmentos de comunicados do Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento. Desse conjunto, de acordo com o autor³⁶, apenas as notícias podem ser tomadas como criações dele, embora inspiradas em informações reais.

Pelo conteúdo que apresentam esses capítulos são substancialmente marcados pelo uso da chamada língua de especialidade ou tecnoleto, que caracteriza o texto técnico e o acadêmico. E as citações cumprem a função de estimular a autoconsciência narrativa,

³⁶ Em entrevista inédita à Fátima Nascimento (2004), pesquisadora de sua obra, quando indagado sobre a inserção desse tipo específico de conteúdo não-ficcional, o autor afirma: “não fiz pesquisa para escrever esses fragmentos. Se você procurar em jornal e rádio talvez até encontre algo parecido porque a ficção é um pouco a realidade”.

pois não só compreendem ideias acerca do processo de criação artística como deflagram a presença de elementos antropológicos, etnográficos, sociais e políticos vinculados aos vários temas presentes no romance. Nesse sentido, ressalta-se que além do uso sistemático dessas citações refuncionalizadas, formas híbridas de gêneros – ficcionais e do discurso – mostram um trabalho de customização do patrimônio intelectual que serve de base aos argumentos da narrativa e determinam um efeito carnavalizado relativamente às operações de leitura, além de concorrer para que as estratégias que prenunciam os “efeitos de real” promovam a tessitura mais efetiva entre a ficção e a História.

Já nos capítulos intitulados “Primeira margem”, a narrativa ora se move como se fosse uma espécie de caderno de campo com as elucubrações profissionais do geógrafo ora se estabelece como digressões solitárias. Nesse processo, nota-se uma gradação na linguagem, uma vez que o pesado estilo do tecnoleto, próprio do discurso cientificista, vai se desvanecendo, dando lugar à voz mais subjetiva do geógrafo. Essa torna-se menos rígida, na medida em que ele se refere às impressões de viagem ou aos elementos de um romance que intenta escrever. Em outras versões desse mesmo capítulo, ainda é possível encontrar diálogos entre o geógrafo e os membros da equipe que lidera, assim como algumas citações soltas. Dessa forma, relatam-se as impressões do geógrafo e também dos outros especialistas acerca do que encontram e das descobertas que fazem.

Nos capítulos intitulados “Segunda margem” estão posicionadas a narrativa do Geógrafo e a do outro protagonista do romance, o ribeirinho Miguel, ambas diferenciando-se quanto ao idioleto que configura a linguagem atribuída aos dois: enquanto o relato do primeiro protagonista está sulcado pelo idioleto ligado à natureza profissional de geógrafo, mas também à condição circunstancial de escritor, o do segundo é marcado pela presença de características próprias da modalidade oral da linguagem. Desse modo, tem-se, de um lado, a erudição e a busca da palavra perfeita, que tanto preocupam o geógrafo; de outro, a modalidade oral e despreendida do homem rústico. Enquanto Miguel conta sua experiência de vida feita de viagens, o geógrafo reflete acerca de questões como o sentido de liberdade, o autoritarismo representado pela presença de um Comando Cívico que ocupa Alenquer e a dificuldade em escrever um romance que narre as aventuras do ribeirinho. E é o desejo de escrever esse romance que articula as duas histórias sobrepostas. Ao longo desses mesmos capítulos, o leitor é ainda informado

de que a narrativa de Miguel, na verdade, resulta da transcrição de fitas gravadas³⁷, que estão em poder do geógrafo, pois há muito que o ribeirinho encontra-se desaparecido.

Outro aspecto a se destacar quanto a essas sobreposições diz respeito ao contraste entre as narrativas e o modo como são posicionadas as pessoas do narrador, pois o efeito imediato é o do evidenciamento das perspectivas diferenciadas e da distância em relação aos fatos narrados. Assim, no conjunto dos capítulos reunidos, as informações presentes podem ser examinadas a partir de três perspectivas: a estatal, a do geógrafo e a do ribeirinho, que ganham visibilidade na medida em que as linguagens se justapõem, provocando um efeito dialógico, pois o saber laico de Miguel ao registrar o mundo amazônico, visto da perspectiva de um nativo, coloca-se como discurso que suplementa o saber especializado do geógrafo e, ambos, invertem a visão distante, autoritária e burocratizada das agências estatais interessadas apenas na exploração econômica da região.

Cabe, ainda ressaltar que *A Terceira Margem* é a terceira obra de uma tetralogia que se completa com *Verde Vagomundo*, *O Minossauero* e *Aquele Um*. A tetralogia narra a história de Miguel, também conhecido pelas alcunhas de Cabra-da-Peste ou Afilhado do Diabo, contada por ele mesmo a quatro diferentes interlocutores: a um Major em *Verde Vagomundo* (MONTEIRO, 1991), a um Geólogo em *O Minossauero* (MONTEIRO, 1975), um Geógrafo em *A Terceira Margem* (MONTEIRO, 1983) e, ao próprio autor em *Aquele Um* (MONTEIRO, 1995), sendo que, na verdade, o último livro da série, compreende, com algumas alterações, a síntese do relato do ribeirinho, que consta dos outros romances.

A primeira obra da tetralogia constitui-se numa espécie de apresentação do ribeirinho, feita pelo narrador desse romance, um certo Major do Exército, possuidor de uma grande extensão de terras na cidadezinha de Alenquer, cidade que, assim como Miguel, também está presente em toda a tetralogia. Nessa narrativa, ele exerce as funções de mateiro e pirotécnico, mas também mantém uma relação conturbada com seu padrinho, desejoso de fazer dele o maior pistoleiro da região, a tal ponto que, estando à beira da morte, o homem faz o afilhado jurar a realização dessa façanha como modo de atender à sua última vontade. *Verde Vagomundo* (MONTEIRO, 1991) se compõe, assim, do

³⁷ Vê-se mais uma vez a ego-escrita aflorar na narrativa a partir de traços que associam aspectos da vida pública do autor a elementos presentes na constituição do protagonista. Em inúmeras entrevistas, Benedicto Monteiro revela que além de ter sido preso por motivos políticos durante a ditadura, teve sua casa invadida, ocasião em que livros e fitas gravadas contendo matéria para a produção de seus romances foram levadas por policiais.

percurso de fuga do ribeirinho desse domínio representado por uma figura paterna dominadora e, igualmente, de um determinado destino. Ocorre que o Major começa a ser procurado por uma Companhia do Exército, que invade Alenquer durante A Festa de Santo Antônio, padroeiro da cidade, impondo aos seus cidadãos várias restrições, entre as quais, a proibição da tradicional queima de fogos em homenagem ao santo. Antes disso, porém, Miguel havia feito uma promessa, a de investir toda a fortuna da herança deixada pelo padrinho em fogos para a dita comemoração, pois só assim acreditava poder se livrar do juramento de se tornar o maior bandido da história da Amazônia. Revoltado com a decisão do Comando, resolve queimar, de uma só vez, todos os fogos e foguetes que estavam instalados no alto de um pequeno morro, provocando um grande incêndio e desaparecendo em seguida.

Em *O Minossauro* (MONTEIRO, 1975) Miguel assume a função de protagonista principal na tetralogia. Nesse romance começa sua grande jornada por um mundo aquático, que se apresenta a partir de um espaço em tudo hiperbólico. Capaz de decifrar os elementos e os caminhos de cada rio, igarapé ou ilha do imenso labirinto que é a floresta, nessa obra ele recebe o codinome de Minossauro, dado pelos geólogos que fazem pesquisa num acampamento flutuante, instalado em um lago onde Miguel vai parar, passando a exercer as funções de pescador/caçador/mateiro; entre os geólogos, encontra-se Paulo, o outro protagonista dessa narrativa. *O Minossauro* termina com o acampamento sendo desmontado às pressas por causa da iminência de uma enchente e com um novo desaparecimento de Miguel.

Já a narrativa de *A Terceira Margem* (MONTEIRO, 1983) como já assinalado, conta duas histórias sobrepostas. A primeira é a de um grupo de pesquisadores, chamado GT-33-CF que, constituído por lei, é enviado por um órgão do governo a uma zona interiorana da Amazônia, para dar ensejo a uma ampla pesquisa que tem como objetivo inicial prever catástrofes naturais. Para tanto, seu objeto de investigação será uma pequena comunidade, com sede na cidade de Alenquer, e seu material teórico, o famoso estudo do antropólogo americano Charles Wagley.

Outro objetivo do grupo é também estudar a viabilidade de um projeto que visa a construção de uma cidade-modelo naquele território remoto. Nesse sentido, há certa ambiguidade quanto aos reais objetivos da pesquisa, pois apesar de ter sido proposto por um deputado “acadêmico e poeta” é aprovado sem prerrogativas e sem restrição pelo Governo Militar e, antes mesmo de chegar ao Congresso, sua composição já está

estabelecida, agrupando um geógrafo, que chefia a pesquisa, um arquiteto, um economista, um antropólogo social, um sociólogo, um psicólogo social e um ecologista.

Essas personagens não recebem nomes, e tampouco alguma descrição que não sejam aquelas unicamente associadas à função profissional que exercem. E a ambiguidade fica ainda mais patente na medida em que os objetivos do grupo são confrontados com as informações que constam das “recomendações confidenciais”, pois os elementos lá presentes são expostos como forma de precaução contra possíveis manipulações políticas, mas, no decorrer da narrativa, observa-se que a constituição do grupo e de seus objetivos configuram-se como base para a realização daquilo que é justamente colocado como risco para a região.

A segunda narrativa conta as aventuras de Miguel que, em *A Terceira Margem*, está preocupado em fazer filhos com diferentes mulheres, circunstância que, como se vê mais adiante implica uma metáfora acerca da formação étnica e cultural na região Norte. E desse modo, a narrativa de *A Terceira Margem* vai se desenvolvendo na medida em que as duas histórias se entrecruzam.

A relação entre o geógrafo e Miguel decorre, como já dito, pelo fato do primeiro querer transformar o ribeirinho em personagem de um romance. Logo, paralelamente às elucubrações científicas e técnicas que mantém com seus companheiros de grupo, na tentativa de encontrar informações sobre o ribeirinho fugitivo, o geógrafo resolve fazer investigações na cidade, mas o máximo que consegue é a descrição de um processo encontrado pelo sociólogo nos arquivos da prefeitura. Uma observação mais atenta sobre esse evento favorece a compreensão de alguns elementos em *A Terceira Margem*.

O processo relaciona-se a uma busca policial ao ribeirinho, realizada há anos de distanciamento em relação aos eventos narrados em *A Terceira Margem*, por causa de dívidas por ele contraídas, de maneira astuciosa; segundo o inquérito realizado, ele recebeu adiantado dinheiro referente a um trabalho de colheita nunca realizado. Fechou contrato com vários donos de castanhais e retirou, a título de adiantamento, várias mercadorias com comerciantes da cidade. Conseguiu enganar a todos, pedindo segredo a cada um e impressionando-os com a ideia do pagamento da promessa feita a Santo Antônio. Ao cabo, nem apareceu para cumprir o contratado com os donos de castanhais nem pagou aos comerciantes. Como a mercadoria compunha-se de uma alta quantidade de explosivos, material com quantidade de venda controlada pelo governo, logo os militares acharam que se tratava de algum subversivo político maquinando um ato terrorista e entraram em ação para tentar prender Miguel, que termina escapando. O

processo ficou inconcluso e a única certeza deixada para trás era a de que, após o incidente da queima dos fogos, o ribeirinho sumira sem deixar vestígios.

Em termos diegéticos esse momento remete sumariamente a muitas das ações desenvolvidas ao longo de *Verde Vagomundo* provocando, desse modo, a urdidura entre as narrativas da tetralogia, sem deixar de esquecer que o mesmo tipo de estratégia ocorre em relação a *O Minossauro*, na medida em que é dado a conhecer ao leitor que Paulo, o outro protagonista do segundo romance da tetralogia, assim como o Geógrafo, também havia tentado escrever um romance sobre as andanças de Miguel. No entanto, o mesmo recurso pode ser visto como maneira de melhor caracterizar os protagonistas do romance.

Quanto a isso, é conveniente observar que o desaparecimento envolto em mistério, no terceiro romance, passa a ser compreendido de diferentes maneiras: os militares o têm como morto, enquanto os cidadãos de Alenquer preferem supor que Miguel simplesmente encantou-se. No entanto, para o líder do grupo de pesquisadores, ele simplesmente quis escapar da vida mesquinha destinada aos membros daquela comunidade, por isso, deixou-se ser “arrancado da terra pelo fogo”, pois “só através do fogo, e principalmente das cores do fogo, ele poderia gozar a plena liberdade” (MONTEIRO, 1983, p. 125).

Esse ato de arranque alude ao incêndio como se esse consistisse numa espécie de ritual de passagem para uma nova experiência. Nesse sentido, devo lembrar que, em um dos primeiros estudos sobre *O Minossauro*, Maria do Carmo Pereira Coelho (1990, p. 32) faz uma leitura desse estado de passagem que, em *A Terceira Margem* está presente na fala do geógrafo, mas que se espraia em toda a sequência dos romances. Diz ela: “o fogo, elemento de sacrifício, por excelência, assume o papel, através de sua propagação, de um rito de passagem que faz Miguel ascender à condição de um ser sobrenatural, invulnerável e híbrido”.

Deve-se lembrar que tal condição evoca, no romance, a inscrição do maravilhoso de caráter teológico a partir da analogia com elementos próximos às religiões de origem afrodescendentes, ou mesmo, a certas crenças pagãs que ainda subsistem na Amazônia, como a pajelança³⁸, considerando que o encanto, tal qual referido na tetralogia, tem relação com as chamadas *encantarias visíveis* e as *encantarias invisíveis* (CASTRO, 1997, p.84-85). As primeiras relacionam-se a objetos – geralmente ocorrências geográficas – de existência material, mas considerados mágicos, enquanto as segundas

³⁸ Refiro-me especialmente a umbanda, em que é comum a existência de famílias encantadas. Na pajelança, o encantamento de animais e mesmo de seres humanos constitui-se em uma das bases de sua teologia.

compreendem objetos, seres humanos ou ocorrências geográficas, cuja existência restringe-se ao relato de um mito.

Na gramática dessa forma de encantaria, a possibilidade que melhor se aproxima dos elementos aludidos em *A Terceira Margem* é aquela em que, antes de se transformar em um encantado, o objeto do encantamento comumente usufrui uma primeira existência concreta, com o processo do “encante” ou de “encobertamento” constituindo-se após o mesmo ser enredado em eventos ligados a uma experiência violenta, em que o suporte físico do objeto desaparece de maneira imprecisa e/ou incompreensível³⁹. O apagamento do corpo que se verifica numa situação como essa, sem dúvida, implica uma transcendência em relação à vida material, à História e à morte, a partir da assunção de um estado em que o humano cede espaço ao supra-humano. Como se pode perceber, na constituição de Miguel há tanto o evento violento – o incêndio – quanto o desaparecimento enigmático para uma outra margem de existência, a do sobrenatural, como entende Coelho. Antes de continuar, devo esclarecer que o destino do ribeirinho após o incêndio é, de certa maneira, revelado em *O Minossauro*, mas da perspectiva do universo das personagens de *A Terceira Margem*, pouco se sabe a respeito. Essa aura de mistério que transita no entrecho entre um romance e outro define e fundamenta a sugestão do encantamento⁴⁰.

Vejo esses elementos como referenciais de uma proposta poética, em que a História trazida até a ficção não se constitui apenas de um conjunto de depoimentos, documentação de época ou da hermenêutica dos fatos – a rigor, igualmente bem representado no romance – mas margeada pelos aspectos culturais, especialmente quanto à matéria provenientes do imaginário popular e no qual, sem dúvida, há repercussões de estratos religiosos ou de natureza mítica e lendária. Com isso, a narrativa tende a valorizar elementos que permanecem à margem da cultura dominante. E mais: do mesmo modo, o encante funciona como solução estética para registrar a existência de Miguel como ex-cêntrico, não só à margem de todos os elementos que moldam a modernidade tal qual a

³⁹ Ilustrativo dessa possibilidade é o processo de encantamento do rei português D. Sebastião, provavelmente morto durante a Batalha de Alcácer-Quibir e passando para a História como o “Encoberto”; o fato do corpo do soberano nunca ter sido encontrado, uma vez associado a outros fatores de ordem cultural e histórica, levou-o a ser transformado em um encantado, dando origem não só ao movimento milenarista conhecido como sebastianismo, mas também a apreensão do relato de sua existência - já metamorfoseado em mito - por segmentos religiosos afro-brasileiros, especialmente nas linhas de umbanda mina e nagô, difundidas no Pará e no Maranhão.

⁴⁰ Em *O Minossauro* há pistas mais concretas do encantamento, especialmente quando o ribeirinho assimila qualidades tidas como mágicas, de determinados elementos da natureza na Amazônia, como é o caso do boto.

vivida no interior das sociedades capitalistas, mas igualmente, a modernidade aplicada a um território marcado pela espoliação e a violência expropriativa, essa muitas vezes promovida pelo Estado, a partir de seu braço militarizado.

Desse modo, o processo de encanto sofrido por Miguel deve ser visto também por seus traços estritamente literários e, nesse sentido, na forma como se manifesta em *A Terceira Margem*, não posso desjungi-lo do tema da viagem fantástica ou mesmo da aproximações com os temas e questões desenvolvidas pela narrativa do *boom* latino-americano⁴¹. Com vistas a essa correlação, importa observar que há outras características no ribeirinho que reforçam tal perspectiva de leitura. Uma delas é a postura resistente de quem vive e pensa segundo princípios próprios e não conforme aqueles rigidamente convencionados. Além disso, depois de sumir nas labaredas do incêndio por ele provocado em Alenquer, Miguel abandona a cidade se tornando um “ubíquo rioandante” (MONTEIRO, 1983, p.85) recusando-se a escrever seu nome e receber um número que o identifique, atitudes que reforçam o seu caráter confrontador.

Tal postura singular valoriza o nomadismo, não como meio, mas como modo de vida. Nessa perspectiva, compreende-se o seu nomadismo como modulação de uma espécie de errância capaz de abrir o indivíduo à pluralidade, algo que no relato de Miguel, é representado pelo mundo que deixa “*de ser todo na mesmíssima linha*” e passa a ser narrado “*por viagens*” (MONTEIRO, 1983, p. 33). Essa vida feita por viagens, em última instância, me leva a pensar que a condição de viajante aventureiro a qual o ribeirinho se entrega se faz ligada à lógica da viagem fantástica, aqui definida como “sucessão de eventos fantásticos ou maravilhosos, ocorridos dentro de uma progressão no tempo e no espaço, e testemunhados por personagens que tendem a se manter, de um evento a outro” (CAUSO, 2003, p. 77). Cabe, ainda, destacar que a noção de “eventos fantásticos” ou “maravilhosos” (incluindo a presença de um destinador supranatural e/ou a transcendência do herói) é o que separa a “viagem fantástica” de outras narrativas de viagens ou de aventuras, conforme observa Roberto de Sousa Causo (2003, p. 77-78). A natureza desse evento fantástico ou maravilhoso pode ser divina, demoníaca, ou misteriosa e tem a função de estabelecer, no limite do relato, o desafio que se relaciona a uma determinada realidade ou cotidiano a partir de outra realidade que se interpõe em relação à primeira e é marcada pelo estranhamento.

⁴¹ Argumento que pretendo melhor desenvolver em outro estudo.

Finalmente, não se deve esquecer que a ideia pós-modernista da “viagem sem destino”, que exprime a “vastidão do espaço e a inutilidade do esforço humano, tornando o uso da palavra diferente do seu uso modernista” (FOKKEMA, s/e, p.77), insere-se em *A Terceira Margem*. Aqui, além de a narrativa inscrever-se *em viagem* como maneira de abarcar a reflexão sobre o percurso da escritura e/ou leitura, o tema da viagem enxerta um viés hedonista, na medida em que é o gozo que a constitui: prazer pelo gozo sexual e prazer em “gozar tudo o que tem na natureza”, de acordo com as palavras de Miguel (MONTEIRO, 1983, p. 127). Esse hedonismo reserva ao ribeirinho um mundo à parte, a “praia branca” em que ele finalmente aporta após passar por uma espécie de morte simbólica, a partir da imagem epifânica que finaliza o romance.

Só a minha canoa flutuava. Flutuava com a cor, com o som, acho que até como flutua o pensamento. Um vento frio soprava como lâmina. Mas não cortava. Não cortava nem o céu, nem a noite e nem a água. Procurei, ainda, meu barco como se fosse a minha sombra. Como último socorro e último alento. Mas a minha visão paresque não chegava mais até lá de onde paresque eu tinha viajado. Quis me agarrar numa linha qualquer, da água, da noite, do céu, do horizonte e até do pensamento. Tudo era espaço e tempo vago. Verde e vago. Verde vagonundo. Foi aí que eu me perdi na pura claridade. Era paresque claridade do verde, da água, da noite, e do silêncio. Pensei que era a morte, que eu estava morto. Pensei que eu estava bem no fundo. Mas nesse instante, nesse justo e exato momento, foi que a água e o céu se abriram e surgiu uma praia branca. Muito branca. Todos os verdes e todas as cores se resumiram naquela praia. E não tinha princípio, nem fim: era uma distância. Era paresque também uma margem...mas uma outra margem (MONTEIRO, 1983, p. 189).

Uma praia como destino final, ainda mais por ser um lugar em que a história está em suspensão ao colocar o tempo na dimensão do mito (“*Tudo era espaço e tempo vago*”), evoca um cenário apropriado ao exercício da felicidade. Percebe-se que aí está uma antinomia fundamental em *A Terceira Margem*: enquanto para o geógrafo resta o provável encarceramento, Miguel parece encontrar a ilha da bem-aventurança, cuja “praia branca”, considerável remissão à ilha utópica de Morus, representa, sem dúvida, a entrega definitiva ao exílio da sociedade.

No caso de *A Terceira Margem*, tal constituição empresta legibilidade a um hedonismo sem fronteiras, simbolizado pela viagem contínua, desgarrada de qualquer

outra linha que não seja a da linha d'água, antítese radical do julgo autoritário que vitima o Geógrafo e seu grupo. Assim, pode-se contemplar Miguel recusando até o fim a abdução por um sistema coercivo que acorrenta o indivíduo à burocracia dos documentos, ao relógio de ponto, a uma voz de autoridade, se interpondo como gesto de confrontação contra certa ordem estabelecida. Nesse sentido, além de esquivar-se do Comando Cívico – que efetivamente representa o braço armado do estado de exceção – o protagonista desafia a ordem capitalista, ao mesmo tempo expropriadora e assujeitadora. Desse modo, o nomadismo de Miguel não pode ser visto apenas como fio da viagem que ele tece em direção a uma espécie de in-finitude, marcada pela inusitada finalização de *A Terceira Margem*, pois, antes, funciona como meandro que desloca a imagem do pária, confrontando-a com aquela “genealogia da domesticação”, de que fala Maffesoli (2001, p.23), a tendência da modernidade em “querer fazer tudo voltar a entrar na ordem, codificar e, *stricto sensu*, identificar”.

Por tentar entender essas outras dimensões do desaparecimento de Miguel é que o Geógrafo decepciona-se com as informações dos autos encontrados em Alenquer, pois o processo, enfim, lhe parece “vazio de conteúdo humano e de qualquer sentimento capaz de identificar o personagem” (MONTEIRO, 1983, p. 126), concluindo que o ribeirinho só pode realmente ser conhecido através da palavra romanceada, capaz de totalizar a Política, a História, a Erótica e a Etnografia das andanças de Miguel.

Quanto ao Geógrafo, além de ser caracterizado pelo anonimato, pode-se destacar nele certa tendência à autocrítica, mas também à letargia em relação às questões políticas; no fundo, as maiores preocupações desse protagonista ligam-se à sobrevivência profissional, sabendo-se que o grupo de pesquisa que coordena fora criado “justamente para dar emprego a professores afastados da Universidade por motivos de segurança” mas que “conservavam, por qualquer razão, forte apadrinhamento militar e político” (MONTEIRO, 1983, p. 15). Além disso, ele também menciona ter sido investido do cargo de coordenador do grupo pela sua “condição apolítica na Universidade, como pela falta de geógrafos no Brasil e principalmente na Amazônia, onde seria executado o Projeto”. Toda a sua energia concentra-se no fato de que o GT-33-CF (a sigla pela qual o projeto é conhecido) constitui-se em uma oportunidade que nunca pensou em ter antes; além disso, a sua realização pode facilitar a feitura do tão sonhado projetado literário, pois ele anseia transformar o relato de Miguel em um romance e esse termina se compondo na verdadeira trajetória que o ocupa, como se fosse uma última ilusão:

Tenho viajado de barco, tentando reconstituir os caminhos de Miguel Cabrada-Peste, O Minossauro. Parece que ando sempre na sombra ou nas águas desse ubíquo rioandante. Vou de margem em margem e de porto em porto, a pretexto de uma rota simplesmente geográfica. À medida que me afasto da cidade, que subo ou desço os rios, entro nos lagos e quase me perco nos igarapés, sinto aberto, um olhar desconfiado, um jeito perdido entre a dúvida e a certeza, põem vertigem nas tramas das palavras. E os caboclos que informam quase que materializam a sua passagem (MONTEIRO, 1983, p.85)

Uma ilusão alimentada pelo desejo joyceano-rosiano de criar algo a partir de uma linguagem diferenciada, que na verdade, apenas demonstram o quanto o Geógrafo é um sujeito domesticado e o quanto de certa maneira deseja domesticar o ribeirinho, ao tentar apreender sua voz:

Não, não é fácil assim escolher o caminho para chegar ao personagem. Precisaria reinventar as cores, transpor dimensões de espaço e tempo. Ultrapassar velocidades físicas e de pensamento. E, sobretudo, criar uma linguagem. – “A palavra enquanto sentido sensível mede o espaço que se estende entre a terra e o céu”. – Se encontrar Miguel encontrarei a palavra ou se encontrar a palavra encontrarei Miguel? (MONTEIRO, 1983, p. 33)

Quanto aos aspectos científicos do projeto que chefia, a ideia de uma “cidade do futuro”, tendo em vista questões como o planejamento e a experiência humana nos grandes centros urbanos, para ele não passam de inquietações ligadas a manifestações muito antigas, presentes desde os primeiros povos, podendo “abarcas inspirações da República, da Utopia, da Shangrila, Passárgada e até do Paraíso Perdido” desde que “aos conceitos religiosos, poéticos, filosóficos, sociais e políticos, fossem acrescentados os conceitos da mais ampla concepção geográfica da vida” (MONTEIRO, 1983, p. 15-16).

Essas intenções, no entanto, terminam de maneira dramática com a chegada do Comando Cívico à cidade de Alenquer. Descrita como um processo de invasão e ocupação de território, a situação deixa o grupo incomodado e querendo conhecer o que motiva a presença daquele Comando na cidade. A princípio, parece se tratar apenas de um grupo de civis, comandados por um militar, um coronel que vem àquela localidade com o objetivo de emitir documentos, efetivar casamentos, desquites e realizar jurisprudência sobre litígios envolvendo posse de terras e dívidas, sendo que a ordem geral é a de que ninguém pode ficar sem documentos. Porém, no decorrer do processo de

ocupação, a linguagem dos recém chegados vai se militarizando, e até os documentos relativos a atos religiosos passam a ser considerados da responsabilidade dos intrusos, da mesma maneira que todos aqueles relativos ao serviço militar. Os membros do grupo também começam a ser tratados diferencialmente, de acordo com uma hierarquia baseada no papel que cada um exerce.

A princípio tratados com indiferença, logo eles são relegados à condição de “presentes-ignorados” (MONTEIRO, 1983, p. 158), até que passam a ser vistos como suspeitos de subversão e a situação torna-se insustentável, pois o Comandante, que diz estar sendo muito tolerante, interroga o Geógrafo sobre sua situação e sobre a existência do grupo de trabalho, diz não poder falar com uma pessoa que não porta credenciais que o identifiquem como geógrafo e indaga sobre a “personalidade jurídica” do grupo. Para evitar maiores complicações o geógrafo então propõe se demitir, cedendo a liderança ao Economista ou ao Arquiteto, mas tanto um quanto outro não se sentem em condições de responder ao interrogatório. Ciente da constituição do grupo, o Comandante informa que a profissão de sociólogo foi vetada pelo governo e, por conta disso, o sociólogo não deve portar documento que o identifique profissionalmente; resolve também que o psicólogo é um especialista só “para doidos” e, portanto, não há razão para estar ali.

Finalmente, os membros do grupo se conscientizam de que estão presos a uma terrível rede burocrática, porque não conseguem comprovar a existência oficial do grupo de pesquisa e descobrem que sequer sabem a procedência institucional do projeto, então, decidem que devem contatar alguma instância superior àquele Comando, mas logo percebem que estão impossibilitados até mesmo de chegar ao Correio, pois guardas armados com metralhadoras os mantêm sob forte vigilância. Para completar a situação patética a que estão expostos os pesquisadores, o Comandante proíbe a continuidade das pesquisas e decreta a reclusão domiciliar deles.

Contido nos enredamentos jurídico-burocráticos do estado de exceção, vendo a si e a seus companheiros totalmente assujeitados a um poder tão avassalador quanto incompreensível, que os obriga a ouvir marchas patrióticas que se sobrepunham a tudo, deixando-os com um sentimento ainda maior de confinamento, as últimas especulações do geógrafo relacionam-se aos desimpedimentos conquistados por Miguel, mesmo que ao custo da vida à margem:

Só os chamados constantes pelos alto-falantes e as marchas patrióticas não dariam para atrair Miguel, mas as lanchas anfíbias que percorriam os lagos,

os furos, os pastos, e os igarapés estavam devassando até os igapós. Eu mesmo gostaria de imaginar a reação de Miguel diante dessas lanchas invadindo o seu mundo de água e mata que ele sempre imaginava ser só seu. E encontrar de repente aquelas máquinas, sem nenhum propósito, só para arrebanhar pessoas que quisessem ter seu nome e o nome de seus pais escritos num papel. Miguel não compreendia. Ele nunca que imaginava essas máquinas. Máquinas cinzentas de esteiras e rodas trafegando tanto na terra como na água. Se ele visse a tal lancha subir num barranco e andar na lama dum igapó, talvez ele pensasse que o mundo, seu mundo, ia acabar. Era capaz de se embrenhar na mata e nunca mais por a cara no limpo, como ele sempre dizia, quando queria desaparecer (MONTEIRO, 1983, p. 162-163).

Na percepção dele o ribeirinho encontra-se fora do tempo e do espaço daquele Comando. Ao contrário das circunstâncias a que está submetido, Miguel está livre para contar a sua história, porém o geógrafo não está livre para escrevê-la e o sentido de restrição aí implicado não mais se relaciona apenas à dificuldade para compreender aquele universo ou para elaborar uma linguagem única capaz de traduzi-lo, mas à angustiada experiência da liberdade engessada a partir da coerção física, restrição que se coloca inversa à absoluta experiência da liberdade vivida por Miguel e simbolizada pela passagem a uma Terceira Margem, a do encantamento.

6.2. A margem em perspectiva

As bases argumentativas da narrativa de *A Terceira Margem* surgem de inquietações baseadas em um anteparo histórico-geográfico a partir da pluralidade de discursos. Nesse processo, um dos primeiros elementos temáticos que acho conveniente destacar é justamente o da problematização do ato da escrita que, como já referido, nasce do desejo do geógrafo de escrever um romance tendo Miguel como personagem principal; pensa o geógrafo que somente a literatura é capaz de dar uma visão mais lúcida da constituição do ribeirinho, contemplando-o por diversas vias.

Essa posição encontra eco no fragmento de um texto de Pierre Barberis – abarcado, como citação, pela narrativa de Monteiro – para quem é impossível à História totalizar determinado objeto, pois sempre deixa escapar uma “franja”, uma “margem” (MONTEIRO, 1983, p. 58), em que prevalecem as contradições. O trabalho com essa margem ou franja é constitutivo do discurso literário e essa capacidade de lidar com recortes específicos, nem sempre contemplados pela História, proporciona à literatura a

afinidade com a antecipação. Tal citação, por sua vez, complementa-se pelo que está registrado nos fragmentos atribuídos a George Duby – e também inclusos na narrativa monteriana – acerca da dificuldade em “desmistificar o sistema ideológico em que estamos mergulhados”, e a Marcelin Pleynet, ao observar que a crítica à língua literária burguesa não consegue refletir sobre o “aparecimento do novo nos fenômenos sociais” (MONTEIRO, 1983, p. 58-59).

O mesmo pode ser dito em relação à citação de Philipp Sollers, que se coloca contrário à posição formalista, por essa “não fazer mais do que impedir a possibilidade de fazer aparecer na língua, no romance, na literatura, todos os novos fenômenos sociais, a enorme transformação cultural que estamos vivendo”, e a de Jean Ricardeau, ao afirmar que, nas relações entre o texto e o mundo, deve ter destaque “a maneira de nós pensarmos a nós próprios na sociedade”, sendo isso o “que está em vias de ser posto em causa” (MONTEIRO, 1983, p. 77).

Mas os paralelismos entre o que é esboçado no relato do Geógrafo e as citações também podem se deixar conduzir por mecanismos de inversão, estratégia que pode ser observada mais claramente nos trechos em que a narrativa cita o estudo desenvolvido pelo antropólogo americano Charles Wagley (1988), intitulado *Uma Comunidade Amazônica* (*Amazon town*). Esse livro é o resultado da pesquisa que Wagley realizou nos anos quarenta na comunidade de Itá, uma pequena cidade situada na Amazônia paraense. Itá é um nome fictício, como o próprio pesquisador esclarece. O antropólogo relata que sua primeira estadia nesse local se deu em 1942, e a segunda em 1945, quando se fez acompanhar de Eduardo Catete Pinheiro e do escritor Dalcídio Jurandir⁴². O primeiro foi um especialista em educação sanitária, já o romancista, à época, escrevia os textos dos programas educativos que o SESP pretendia realizar no Vale Amazônico. Curiosamente, é o pormenor acerca da vida de Jurandir que sugere ser Gurupá⁴³ o verdadeiro nome da comunidade estudada pelo antropólogo.

Entre várias considerações, Wagley denuncia algumas teses equivocadas acerca da constituição do indivíduo que habita a Amazônia e que procuram justificar o subdesenvolvimento da região em que se encontra, como a de Ellsworth Huntington de

⁴²No prefácio especialmente escrito para a edição brasileira, em 1975, Wagley (1988, p.21) diz: “Em sua primeira mocidade, Dalcídio vivera em Itá, onde servira como secretário do Prefeito da localidade. Seu profundo conhecimento da vida da cidade e o grande círculo de amigos a que me apresentou, tornaram-me possível aprender mais a respeito de Itá, em um mês, do que o teria conseguido em dois meses sem o seu auxílio”.

⁴³ A informação me foi gentilmente prestada por Marli Furtado, pesquisadora da obra desse romancista e autora da tese *Universo Derroído e Corrosão do Herói em Dalcídio Jurandir* (2002).

que “os ambientes trópicos provocam um ‘enfraquecimento da vontade’” manifesto “na falta de indústria, na embriaguez, no temperamento irascível e na complacência sexual”, ou ainda, teses racistas que declaram as regiões tropicais como áreas de ocorrência de indivíduos de pele pigmentada (negros, amarelos), pertencentes a raças inferiores aos brancos, explicação considerada “natural” para justificar o baixo desenvolvimento observado (MONTEIRO, 1983, p. 96).

Segundo Wagley são as condições inóspitas da natureza que tolhem o desenvolvimento humano (MONTEIRO, 1983, p. 65), mas essa característica não deve impedir a região de gerar riquezas (MONTEIRO, 1983, p. 77-78). Para ele, a história da Amazônia não pode ser vista a partir de uma visão absoluta, por isso, o desenvolvimento da comunidade que estuda “exigirá a cooperação de uma grande variedade de especialistas, bem como conhecimentos sobre toda a extensão da ciência moderna”(MONTEIRO, 1983, p. 133), defendendo a necessidade de se buscar as razões do subdesenvolvimento em outras fontes: na constituição da cultura, da sociedade e nas relações entre a região em questão e os centros de difusão de riqueza e de conhecimento

As citações oriundas do trabalho de Wagley que foram abarcadas pelo romance fazem parte da introdução do estudo realizado pelo antropólogo, no qual ele ainda defende que uma abordagem séria dessas questões deveria considerar a disponibilidade de recursos técnicos, a noção de “boa vida” do homem amazônida, as formas locais de convivência com instituições universais, as relações políticas e econômicas com o resto do mundo. Grosso modo, é isso o que Wagley realiza em seu trabalho, o que demanda, enfim, um panorama de razoável coerência sobre a vida prática na Amazônia.

Porém, na medida em que a narrativa de *A Terceira Margem* avança, a representação do cotidiano – ainda que, obviamente, esse cotidiano não seja tal qual a realidade – desmistifica algumas das conjecturas evidenciadas pelo antropólogo, pois o romance termina expondo, a partir da fala do Geógrafo e de seus companheiros, aquilo que seria uma falha nos postulados de Wagley. Cito o trecho em questão:

– Conforme vocês sabem, e já tenho alertado em outras ocasiões, Charles Wagley, embora fazendo uma pesquisa de grande profundidade e se preocupando até com pequenos detalhes, nem sequer tocou nos fatores geográficos que, ao meu ver, são preponderantes e determinantes em qualquer comunidade, quanto mais em comunidades da área amazônica.

O que teria levado esse competente e estudioso antropólogo a omitir em seu estudo referências sobre a bacia hidrográfica do grande vale, a não ser que ela atravessa seis países no continente latino-americano?

Em resposta, o Antropólogo e o Arquiteto procuram contextualizar as limitações de Wagley mostrando que o problema deriva de o estudioso americano não ir ao cerne das origens sócio-econômicas da região, fundamentalmente ligadas à dependência dos recursos naturais, especialmente os oferecidos pela massa aquática. Já o Sociólogo vê essa omissão como produto das influências culturais e ideológicas relacionadas não só à formação científica do pesquisador, mas também ao fato de que ele estava claramente comprometido com as agências que fomentaram o trabalho; e o Ecologista lembra que, apesar de Wagley não contar, na década de 40, com os mesmos conhecimentos detidos pelos pesquisadores do grupo, não se justifica a sua negligência em relação ao aspecto assinalado pelo Geógrafo, pois os fatores geográficos “já eram predominantes e determinantes mais do que agora” (MONTEIRO, 1983, p. 142).

Quanto a isso, devo destacar ainda que, no mesmo prefácio de *Uma comunidade amazônica*, de onde são retiradas as citações que passam a fazer parte do romance de Monteiro, embora não faça nenhuma menção direta, Charles Wagley remete a um programa político que prognosticava a conquista da Amazônia, o que acabou por se tornar uma das principais linhas da propaganda política do estado ditatorial de 1964; sob os auspícios da doutrina desenvolvimentista, o projeto idealizado pelos militares previa a construção de treze mil quilômetros de estradas, todas com nomes faraônicos – Transamazônica, Perimetral Norte e Norte-Sul – bastante indiciários da ideologia nele embutida, visto que, com elas construídas, a pretensão era atingir uma dimensão territorial vasta.

O trabalho de Wagley testemunha as primeiras inserções desse projeto, bem como suas consequências mais visíveis, como o êxodo de imigrantes oriundos de Minas Gerais, Santa Catarina, São Paulo e Rio Grande do Sul, algo parecido com a imigração de nordestinos levada a termo nas últimas décadas do século XIX ou a dos “soldados da borracha” durante a Segunda Grande Guerra. Na avaliação do pesquisador americano, após essas correntes migratórias, a Amazônia “nunca mais será a mesma, pois esses mineiros, gaúchos, goianos e até mesmo paulistas estão modificando a cultura amazônica e, por sua vez, recebendo a influência desta” (WAGLEY, 1998, p. 14), e adverte para uma espécie de contexto ambíguo em que essa região do país mergulha, pois se, de um lado,

passam a fazer parte do cotidiano de seus habitantes os elementos considerados para a época e o lugar ícones do desenvolvimento, como automóveis, estradas, escolas e agências federais e estaduais, por outro, há a continuidade da economia extrativista.

Observa-se que a questão do hibridismo étnico-cultural é postulada no romance a partir dos filhos de Miguel, produtos do consórcio amoroso-sexual entre ele e sete mulheres oriundas de diferentes identidades étnicas e regiões brasileiras. O destaque que as personagens de *A Terceira Margem* ensejam em relação ao descaso demonstrado por Wagley quanto aos elementos econômico-geográficos rasura a possibilidade de compreender o imobilismo da comunidade de Itá e da infra-estrutura da pequena cidade apenas pelo percurso proposto por ele.

Nesse sentido, deve-se considerar que a associação entre o que postulam as personagens e o que consta de boa parte do volume de citações corresponde à formulação de uma visão fundamentada na valorização do discurso literário como sendo o modo mais completo de especulação acerca da experiência humana. Por tudo isso, mais uma vez, assinala-se o esforço que a narrativa realiza de reforçar o caminho da pluralidade disciplinar e da necessidade de colocar a literatura como mais uma alternativa à compreensão de universos complexos.

No entanto, o romance que o Geógrafo pensa escrever não chega a se materializar no âmbito da *diegese*. Diluído em elucubrações acerca da linguagem, traduzida na demanda por Miguel, a dificuldade do Geógrafo em conduzir a elaboração do romance encontra paralelo no fraturado escritor-guerrilheiro de *Pessach, a Travessia* ou no angustiado escritor de *A Festa*. Assim como nesses dois romances, em *A Terceira Margem* a problematização do exercício da escritura volta-se mais uma vez para o caráter da precariedade do ato de escrever, ainda que a maneira de lidar com essa questão desenvolva-se de diferentes maneiras para os três escritores-personagens. Desse modo, tem-se também aqui a presença da metaficção. Diante de narrativas como estas não é exagero afirmar que toda metaficção é também metaliteratura: livro no livro, literatura sobre literatura. Livro que diz a si mesmo. Literatura que enquanto escritura discute o ato de escrever, ao mesmo tempo em que (também) narra como foi escrita.

Considerando que a metaficção é também basilar neste romance de Monteiro, ainda que o leitor possa inferir que o romance almejado pelo Geógrafo é a narrativa de *A Terceira Margem*, a precariedade revela-se na indisposição com as imagens, na vontade de transpô-las, de transformá-las em palavra, sem que isso, no entanto, firme-se como conquista por que, afinal, Miguel sempre escapa. Assim, como professor e pesquisador,

o Geógrafo é capaz de refletir sobre a originalidade e as transformações sofridas pela Amazônia e sobre o projeto civilizatório, objetivo do governo e tarefa do grupo comandado por ele, no entanto, como dublê de escritor, ele não consegue transformar todas essas apreensões em palavra poética e essa paralisia ligada ao exercício da escritura revela, por metonímia, certa atrofia do sujeito.

Nesse aspecto, é indiciária a ausência do nome: enquanto o Geógrafo é apenas o “geógrafo”, de acordo com a terminologia, aquele que escreve a terra, em contrapartida, Miguel dos Santos Prazeres admite um estado de completitude sem igual, cujas insígnias estão nas qualificações presentes em seu antropônimo: capaz de abdicar de qualquer documento, alegoria da exclusão por escolha própria e do poder absoluto sobre si mesmo, os dois últimos nomes de Miguel evocam a liberdade e a criação a partir do hedonismo.

Na economia narrativa do romance, essa incompatibilidade caracteriza o sentimento de precariedade que, referente à mediação da linguagem na relação indivíduo-mundo, se dissemina pela visão que o mesmo empresta à realidade e à literatura. Esse sentimento de precariedade torna-se ainda mais visível, na medida em que o hedonismo de Miguel contrapõe-se ao ajustamento do Geógrafo. Assaltado pela impossibilidade de traduzir em escritura as suas reflexões acadêmicas e toda a matéria oriunda das experiências do ribeirinho, o Geógrafo encarna o papel do escritor frustrado diante da palavra, ao mesmo tempo em que tenta salvaguardar seus privilégios profissionais e seu estatuto de funcionário público a serviço do mesmo estado imobilizador e violento, que o assedia. Em outras palavras: mesmo apanhado nas malhas da repressão, para sobreviver, o Geógrafo cuida de adequar-se ao imobilismo exigido pelas condições anômicas.

Se por um lado essas dubiedades, presentes na constituição do Geógrafo, servem como estratégia para que a narrativa componha um grau maior de afinação com o espaço material tratado, tendo em vista a reflexão que esse protagonista realiza acerca das limitações da linguagem na busca por uma apreensão mais objetiva da realidade, ela tende a também se constituir numa reflexão acerca da função política do escritor em relação à expressão das identidades. Um poderoso índice desse prognóstico está numa epígrafe, fragmento de um texto de Roland Barthes, que abre a narrativa de *A Terceira Margem* (MONTEIRO, 1983, p. 8, grifos meus):

...A apreensão de uma linguagem real é, para o escritor, o ato literário mais humano. E uma parte inteira da literatura moderna é atravessada por farrapos

mais ou menos precisos deste sonho: uma linguagem literária que alcançasse a naturalidade das linguagens sociais.

...O escritor reconhece o imenso frescor do mundo presente, mas, para transmiti-lo, só dispõe de uma linguagem morta. Diante da página branca, *no momento de escolher as palavras que devam assinalar francamente seu lugar na história e provar que ele lhe assume os dados, observa uma disparidade trágica entre o que faz e o que vê.*

Esse trecho de *O grau zero da escritura*, transposto como antelóquio no romance, sofre intervenção das especulações que a narrativa levanta, assim, não problematiza tão somente os estatutos da representação das singularidades, como ocorre no texto do qual se origina, sua presença por via da citação no romance serve igualmente como mecanismo que instala a correlação entre a ficção e a contemporaneidade de um tempo, cuja emergência na narrativa de Monteiro, se faz, especialmente pela forma fragmentada com que expressa o sentido de revolução ou de reforma do mundo representado através de seus protagonistas. Nesse sentido, o Geógrafo não consegue escrever o romance sobre as andanças de Miguel porque para escrever sobre essa matéria não basta apenas escolher um regime de representação para narrar a paisagem amazônica ou ser fiel à linguagem do ribeirinho, significa, sobretudo, escrever sobre a liberdade, desse modo, sendo em muitos sentidos, um prisioneiro no interior das ações repressivas e domesticadoras do estado de exceção não é possível a ele escrever sobre o que verdadeiramente desconhece.

Outra constante a se destacar nesse romance tem forte relação com a questão do espaço: trata-se de uma discussão acerca da circunscrição das cidades, mais concretamente, das implicações decorrentes dos modos como se realiza a ocupação humana nos espaços urbanos. O assunto aflora, na medida em que o Geógrafo e os pesquisadores ensejam várias especulações acerca dessa questão. No cotejo, vários elementos são colocados em foco, como a diluição das civilizações fluviais na Amazônia, a necessidade de preservar certos signos do ócio nas grandes cidades – árvores, bancos, praças, as rápidas transformações por que passam as formas urbanas como um dos cernes problemáticos na contemporaneidade e até a ausência de amor como uma das causas da coisificação das relações humanas, pois a mesma anularia as configurações ideais às quais todo homem aspira (MONTEIRO, 1983, p.23-24).

Essas premissas são defendidas pelo Ecologista, pelo Arquiteto e pelo Psicólogo Social, mas o Sociólogo também destaca que as cidades proporcionaram o

desenvolvimento da humanidade, tendo como princípio a liberdade, que pode ser interpretada tanto como “indiferença perante o outro” quanto “aspiração dirigida no sentido da autonomia da ação e do pensamento”. Já o Arquiteto lembra que os termos que constituem a “cidade gigante” condicionam o pensamento, logo, o primeiro passo para a rasura deles é a libertação, mas lhe ocorre que tal caminho poderia levar a uma lógica de existência prática fundada na irracionalidade. Desse modo, o Sociólogo acredita que a pesquisa que desenvolvem deve partir do mal-estar que afeta as populações urbanas e o Geógrafo e o Psicólogo concordam que uma pesquisa de tal porte exige contínuas adaptações e que a existência plena, nas cidades, somente é possível após ou fora da lógica capitalista do trabalho.

Numa reunião entre o Geógrafo e os outros especialistas do grupo, outras questões susceptíveis a esses tópicos voltam a estar em pauta, assim, tem-se que a cidade deve ser rigorosamente planejada e que, além disso, deve ser reintegrada à natureza, mas que todas essas conclusões podem, ao cabo, ir parar nas mãos de algum burocrata pouco preocupado com o indivíduo. Como exemplo de uma ocorrência dessa natureza citam a transformação do projeto da construção de Brasília e, em outra conversa, é lembrada a influência de Corbusier sobre o projeto de Niemeyer e Lúcio Costa (MONTEIRO, 1983, p. 106).

O Arquiteto diz que Brasília é um projeto irreversível (do ponto de vista de seu fundamento utópico que é a integração nacional) e nesse sentido é ele quem atenta para alguns dos elementos que compõem as utopias da cidade contemporânea. O trecho a seguir, apesar de longo, é bastante esclarecedor quanto a essa perspectiva:

– Existe, atualmente, uma variedade de interpretações - na maioria bastante vagas - em torno das ideologias altivas dos grandes arquitetos que querem que suas construções sejam entendidas como uma espécie de solução para a humanização. Semelhantes ideias confusas se referem às cidades-jardins, cidades-administrativas, cidades-monumentos e outras concepções idílicas e vanguardistas de urbanização.

– É isso mesmo. Acho que foi o traçado e a arquitetura de Brasília, isolando completamente o povo do governo, que permitiu o hiato histórico em que nós vivemos. O próprio Juscelino, seu criador, não teria condições de governar de Brasília, com o calor e o apoio do povo que tanto cortejava. Jânio Quadros, quando se viu isolado na solidão de Brasília, que ele mesmo chamou a maldição do planalto, traiu-se e foi traído pelos seus correligionários. Jango, João Goulart, desligado de suas bases populares, tornou-se presa fácil de sua

própria classe latifundiária e foi deposto pelos militares. E depois desses três Presidentes da República, que eram civis e eleitos pelo povo, os militares que governaram o País, todos se adaptaram a Brasília, porque sempre fizeram questão de dispensar e desprezar o apoio espontâneo das manifestações populares (MONTEIRO, 1983, p.46-47).

Essa observação sobre a adaptabilidade da distribuição territorial da cidade ao regime ditatorial alude, em certa medida, àquela velha parceria entre as cidades utópicas e o autoritarismo, presente em várias narrativas paradigmáticas, como é o caso da *Cidade do Sol*, de Campanella. E, de forma subliminar, esse diálogo entre o Geógrafo e o Arquiteto deixa entrever a desconstituição dos elementos que configuram a construção de cidades baseadas em projetos utópicos, como Brasília ou Aquápolis, uma cidade flutuante, construída a propósito da Exposição Oceanográfica de 1975, como protótipo de uma cidade futurística. Para além do nome – que lembra o das cidadelas utópicas – Aquapólis, segundo uma notícia de jornal inserida na narrativa, estaria aberta à visita pública em Okinawa, Japão.

No entanto, a fala deles também não está imune ao condicionamento utópico na medida em que se tem a Cidade Flutuante como modelo para a melhoria das condições de vida no futuro, conforme defende o Arquiteto e, do mesmo modo, a “cidade fictícia”, forma de escapar da destruição inerente à construção das cidades, de acordo com o que pensa o Geógrafo, pois a construção da Civita sempre implica o exílio da humanidade em relação à natureza e poucos redutos urbanos escapam dessa condição, como é o caso de Alenquer:

Gostaria de guardar para sempre esta lembrança de uma cidade fluvial trepada num barranco.

Marcada e demarcada pelo rio, Alenquer é ainda uma cidade isenta. Brota da terra como puro produto da natureza. Vista assim de longe, guarda a harmonia com a paisagem e a pureza dos seres que nascem naturalmente.

Tenho pena de quebrar essa imagem, de invadir esse quadro, cuja moldura se confunde com o próprio horizonte. Tenho medo de encontrar, lá dentro, as pessoas que, para livrar-se da floresta, construíram um labirinto de pedras, no qual se perderam escutando apenas o som das próprias metáforas (MONTEIRO, 1983, p.51).

O Arquiteto chega a afirmar que seu interesse no grupo é colocar em laboratório a sua ideia sobre a Cidade Flutuante que, assim, poderia ser construída a partir de vários ângulos. O fundamento de seu projeto seria o princípio da mobilidade a partir do uso da “tecnologia da dispersão”:

Arquiteto:

– Exatamente por esse motivo é que fiquei entusiasmado em participar deste Grupo de Trabalho. É uma única oportunidade que tenho de submeter o meu projeto da Cidade Flutuante à pesquisa, ao estudo e ao debate sob os vários ângulos dos mais importantes ramos do conhecimento. A própria tecnologia da dispersão, na qual baseio o meu projeto, nos oferece milhares de alternativas que eu suponho válidas para a Amazônia. Através do emprego dessa tecnologia, homens já podem viver dispersos e não apenas concentrados, como se pregava antes. Podem se libertar das redes de cimento e aço que os prendem e os torturam nas cidades grandes. Assim, poderíamos ter aqui numa cidade flutuante, as comunicações sem fio, os aviões sem aeroportos, as fábricas móveis e flutuantes de circuito fechado, sem esgotos ou circuitos elétricos externos. Seria a cidade sem ruas e sem necessidade de edifícios, servida por várias formas de veículos que não precisassem de túneis, elevados, pontes e estradas. (...) Imaginem uma infra-estrutura completamente móvel para as cidades flutuantes. Água, energia, comunicações, tudo portátil e removível. Seria, como já disse, um painel onde a civilização chegaria à Amazônia de maneira móvel, sem raízes e cadeias que possam destruí-la. Se construíssemos cidades flutuantes, além de termos soluções adequadas ao meio ambiente amazônico, elas motivariam milhares de pessoas do mundo inteiro para, sem perder o conforto do avião e do telefone, virem conviver com um animal, uma árvore ou um pôr-do-sol no mesmo espaço e no mesmo tempo (MONTEIRO, 1983, p. 101-102).

Outros elementos que implicam a problematização das relações humanas com o espaço podem ainda ser observados em outras sequências de diálogos entre os pesquisadores, como aquelas em que eles analisam as condições geo-espaciais relacionadas à construção de Alenquer. São discutidas as motivações que levaram seus primeiros habitantes a se decidirem pela faixa territorial em que a cidade está localizada, um lugar extremamente inóspito em função das condições impostas pela natureza:

O Arquiteto:

– Confesso que não posso avaliar as razões que levaram os pioneiros a construir casas e ruas neste buraco. Não há nada na topografia desta área, até onde nossa vista alcança, que justifique a construção de uma cidade cercada de charco por quase todos os lados. Só o pequeno morro por trás da Prefeitura salva a cidade de ser uma ilha. Uma ilha fluvial, encravada num arquipélago de várzea, cujo acesso por terra teria sido impossível. E por água, ficaria a mercê de um labirinto líquido que, em vez de compartimentos emparedados, é constituído de igarapés estreitos e sinuosos (dédalos seria o nome apropriado). Do ponto de vista puramente urbanístico, a construção aqui de uma cidade seria pelo menos desaconselhável. Mas antes a tivessem construído sobre o rio e sobre toras de madeiras em pontes flutuantes (MONTEIRO, 1983, p. 61).

As influências viriam de elementos econômicos, pela proximidade com castanhais, balatais e outros espécimes coletáveis da mata nativa, e também por ser o ponto mais próximo das fontes de produção. Aspectos relacionados ao instinto de defesa e aos religiosos são igualmente elencados: fundado pelos colonizadores portugueses, de quem herdou o nome, o local escolhido para construir Alenquer funcionaria como trincheira, colocando os moradores razoavelmente a salvo de aventureiros, exploradores estrangeiros e índios, mas o Antropólogo lembra que há também uma razão de ordem mística: uma lenda corrente ensina que o local foi escolhido a partir da persistente indicação de uma imagem de Santo Antonio “como se fosse um aviso da Providência Divina”(MONTEIRO, 1983, p.62-63).

Ideias defendidas pelos pesquisadores do GT-33-CF, como a das cidades baseadas num cotidiano móvel na sua materialidade, um mundo em que o trabalho unicamente para fins produtivistas não esteja no centro de todos os interesses, ou a experiência não isenta da natureza deflagram na narrativa uma relação entre o arcaico e o moderno, que encontra eco na forma de vida e pensamento do ribeirinho Miguel dos Santos Prazeres. Senhor de um relato fundado na metáfora, é possível captar nas reflexões dessa personagem índices do trajeto humano entre a natureza e a civilização:

Já que o senhor insiste, vou contar a minha história, mas por viagens. Depois que larguei minha canoa gita, perdi todo o mundo que ficava na linha da língua d'água. Pro senhor que me ouve hoje, pode parecer uma extravagância de memória. Mas, para mim foi um salto muito grande no rumo das distâncias (MONTEIRO, 1983, p. 31).

(...)

Mas não foi só a intimidade com as águas e com as coisas que perdi nessa mudança de altitude. Perdi também minha intimidade comigo mesmo. Mudei até antigos pensamentos. O mundo deixou de ser todo na mesmíssima linha. Avultaram os portos e as cidades sempre trepadas em barrancos. E tudo passou a ser marcado por chegadas e saídas. Por isso que agora só conto a minha vida por viagens. Ela passou a ser assim, sem paradeiro certo, dependendo da maré das águas, das pessoas e até dos objetos (MONTEIRO, 1983, p. 33).

É evidente, na fala de Miguel, uma certa inversão dos princípios esperados da experiência na cidade, pois é quando alcança a racionalidade da convivência na urbe, assentada sob o tempo dos relógios de ponto, marcadores das “chegadas e saídas”, que Miguel sente-se mais disperso, já que se encontra desamarrado do sentido de liberdade instituído naquela “linha da língua d’água”. Como se pode notar, a disposição do espaço em *A Terceira Margem* tende a prefigurar ambientes que se contrapõem, formulando, no âmbito do discurso, pares de significantes, como local e global, civilização e natureza, espaço de transição e espaço de permanência, espaço real e espaço imaginado. Esses elementos se definem culturalmente, e de modo inconstante, pois são produtos de diferentes posições, inscrevendo na narrativa os vestígios da relação litigiosa entre indivíduo e natureza.

Finalmente, o problema da memória é outra questão evidente no romance de Monteiro e, mais uma vez a representatividade é feita a partir do relato de Miguel e pelo modo como o espaço é apreendido pelos pesquisadores. Para essas personagens, aliás, a única memória disponível, relacionada à constituição de Alenquer, está ligada às situações que envolvem o poder econômico: a história do povo e a da cidade somente se contam pela origem da propriedade, através do arquivo policial e judicial. Além desse aspecto, não se deve esquecer que o ribeirinho se auto-postula como um “fazedor de filhos”; esses se compõem como descendentes mestiços, germinados em diferentes mulheres – uma cabocla, uma japonesa, um árabe, uma nordestina, uma portuguesa, uma negra e uma índia, e constituem metaforicamente a identidade étnica da região, demarcando algo que chamo de memória das origens⁴⁴. Essa memória das origens, assim

⁴⁴ O termo é inspirado naquilo que Leroi-Gourhan, Nadel e Balandier (apud Le Goff, 1996, p. 428) propuseram como memória étnica, inclinada a oferecer certo fundamento, de matiz histórico, aos mitos de origem, a partir da explicação dos processos de composição das etnias e das famílias. Através da mitologização do relato dessas existências, essa memória preenche o vácuo de origem real, já perdida no tempo.

como a noção de encantamento, são aspectos contundentes no projeto literário de Benedicto Monteiro e consistem em pontos de encontro entre a produção desse escritor e o romance do *boom* latino-americano.

Miguel sempre passa por uma prova para conseguir gerar seus filhos e, nesse sentido, a presença de obstáculos a serem vencidos – a relutância feminina e os tabus de determinadas comunidades em que ele se infiltra com o intuito de gerar seus descendentes – exigem ora a força física, ora a cavilosidade, e valorizam o modelo do homem viril e astucioso. Para isso, ele se vale da sedução e de um vigor conseguido por meios mágicos, como o uso de implantes de carne de poraquê nos pulsos.

Nesse processo, vale ressaltar que a valorização da virilidade e da imagem da mulher-macho, que se afeiçoa e se submete sexualmente a Miguel, é mais um elemento a tornar sólidas as especulações que a narrativa faz acerca da relação entre o homem e o espaço que habita, pois, nesse processo, a mulher, enquanto geratriz, é vista como a síntese de toda a energia gerada pela natureza, daí a ideia do ato sexual como ação neutralizadora do estatuto resistente da mulher que se porta “como macho”, pois o filho resultante nasce justamente da “quebra dessa força” (MONTEIRO, 1983, p. 75). Como já colocado, o princípio do encante que Miguel passa a adotar, após a passagem pelo ritual do fogo, configura o caráter de uma ação supra-humana, quase demiúrgica, em que o gozo sexual constitui-se num processo de transcendência ligado à vida e à criação. Nesse sentido, nota-se que o gozo se traduz numa sequência de metáforas relacionadas aos elementos da natureza:

Mas quando a mulher queria participar dessa força da criação, que sentia na boca, nas mãos, nos peitos, na carne, parece que um rio inteiro dentro de mim transbordava. Eu sentia gosto de correnteza, ouvia barulho de remanso, sentia travo de mato, ardume de cipó e vento solto entrando pelos olhos (MONTEIRO, 1983, p.74).

Porém, a mulher também se inscreve como símbolo de passividade no romance e, desse modo, condenada a toda a sujeição que Miguel abomina. Daí a recusa do ribeirinho em gerar uma filha, porque, nascendo mulher, estaria desde sempre condenada ao julgo de várias formas de escravidão. Nesse sentido, embora seja um romance radicalmente crítico de toda inclinação assujeitadora e expropriativa, a narrativa de *A*

Terceira Margem não consegue deslocar suficientemente o impulso domesticador que historicamente paira sobre as mulheres.

De todo modo, resta a ideia de que a criação dos sete filhos toma a configuração de uma narrativa etiológica em que o encanto do protagonista torna-se, assim, forma de controlar o destino a partir da síntese entre o telurismo e o maravilhoso, com vistas a um sentido de continuidade que não deixa de ter associações com a História da constituição étnica e cultural da Amazônia.

6.3 Uma “praia branca” onde chegar: potências de liberdade em A Terceira Margem

Curiosamente, em *A Terceira Margem*, o curso das utopias está no interior da distopia que fundamenta a narrativa – a experiência da vida no limite da exceção vivida inversamente por cada um dos protagonistas – e se constitui em impulsos que fundamentam o projeto civilizatório, a transcendência de Miguel e a literatura como linguagem e/ou conhecimento que totaliza o mundo. Interessa notar que os agentes catalisadores dos impulsos utópicos são o geógrafo, o ribeirinho e a máquina estatal e que, nesse processo, as vozes representativas de cada um desses segmentos entram em diálogo entre si: o projeto civilizatório chama para a Amazônia uma modernidade, ainda que margeada pelo arcaico e por um sistema de vida pré-capitalista; por sua vez, a transcendência de Miguel compreende justamente um modo de recusa dessa mesma modernidade, enquanto da literatura é esperado que ofereça uma visão mais plena das coisas, especialmente, quando as fronteiras implicadas parecem incertas e ambíguas.

Enquanto o geógrafo faz jus à representação do discurso intelectualizado, os nativos são representados por Miguel e, por sua vez, o Estado possui dupla referência inscrita a partir da imensa máquina burocrática, que a todos enreda – exceto o ribeirinho, e o Comando Cívico, suprema representação daquele *poder daimônico* de que se falava em outro capítulo: um poder que não estabelece origens claras, mas, que se espraia a ponto de manietar a resistência. Nessa conformação é que se vê aflorar, no romance de Monteiro, uma das mais típicas características da narrativa distópica: um poder que usa a burocracia e a violência como formas de devorar a subjetividade. Nesse sentido, sob as ordens opressivas do Comando, Alenquer passa a ter ressonâncias da “re-socialização por controle remoto” (BOOKER, 1994b, p. 116), típicas das sociedades distópicas comumente representadas na ficção, pois o Comando que aparentemente surge do nada e

se instala em Alenquer representa a presença de um poder estatal, que além de autoritário e soberano, é tentacular enquanto máquina repressiva, que se manifesta na monitoração radical do indivíduo e na usurpação do estado de direito, como técnicas de controle social.

Mas a distopia também aflora em *A Terceira Margem*, pela dimensão do trabalho com a matéria histórica, a partir da multiplicidade de eventos historicamente marcados cujos elementos se dobram um sobre o outro, desse modo, tem-se o tempo da Colonização e o do passado recente da nação, marcado pela assunção de duas ditaduras, a do Estado Novo, na década de 30 e a de 1964. Esses elementos, amalgamados em um único tempo, o da narração, constituem-se no principal alicerce da crônica de um determinado momento histórico, especialmente assinalado pela restrição dos direitos individuais, sempre com vistas à atuação do Estado em uma determinada parte do país: a Amazônia.

Nesse sentido, esse território vasto, pouco explorado, mas extremamente expropriado traz à cena literária uma paisagem exótica, capaz de referir a ideia de um país rico em elementos naturais que, como já visto em outro momento, se torna um dos alicerces de um discurso compensador, sempre muito apropriado ao otimismo triunfalista de quem se encontra no poder, assentado na criação de um horizonte de esperança – e, portanto, utópico – engendrado durante vários instantes da história brasileira, mas que ganhou nuances bem sólidas durante a presença do regime civil-militar de 1964, porque foi um dos chamarizes para a entrada em massa de capital estrangeiro, ao lado da implantação de projetos faraônicos, como a abertura da rodovia Transamazônica, condições, aliás, bastante referidas em *A Terceira Margem*. A narrativa do romance, de diversas maneiras, trata de refletir sobre o quanto são falaciosos esses discursos e o quanto os aspectos envolvidos na constituição desses horizontes de esperança terminam convertidos em embustes: no fim dessas histórias as estruturas sociais permanecem as mesmas, desde a Colonização.

Porém, em termos literários, como diz Roberto de Sousa Causo (2003, p. 190-191), as histórias de um “mundo perdido”, que se mantém bárbaro e misterioso, no Brasil, “assumiram uma expressão menos relacionada ao imperialismo dirigido a territórios ultramarinos, como as presenças coloniais européias na África e Ásia, mas como expressão de um imperialismo interno – ou a projeção de estratégias colonialistas sobre as terras selvagens do próprio país”. Destaca-se que, agregado a tal aspecto, no terceiro romance escrito por Monteiro, ganha corpo um certo utopismo voltado ao desenvolvimento tecnológico, granjeado no programa de construção da Cidade do Futuro,

e que aflora como produto de um pensamento que tem a busca da modernidade, não desjungida de projetos megalomaniacos – como princípio sistemático de atuação. Paralelamente a isso, há a transcendência de Miguel, em decorrência de uma espécie de encantamento sofrido por ele. Acerca desse aspecto proponho duas observações.

A primeira é que o escape para uma espécie de mundo alternativo e indômito frente a uma situação coerciva, mas que ao mesmo tempo pode oferecer ao herói o usufruto de várias aventuras, nas distopias, pode funcionar como modo de estabelecer uma saída de viés utópico. Nesse sentido, Miguel se aproxima daquela ideia do “homem novo”, contudo resultante de suas próprias decisões, destacando-se nesse processo a emancipação e o total afastamento do “intelectual iluminador” (representado pelo Geógrafo em *A Terceira Margem*). A segunda observação diz respeito às propriedades da transcendência sofrida pelo herói nesse romance. Como já visto, a mesma pode ser entendida como uma experiência que se coloca como alternativa ao avanço implacável de um projeto modernizador em tudo devorador do sujeito, na medida em que Miguel desconecta-se de um mundo mais próximo da realidade com vistas a um caminho marcado pela transgressão de determinados princípios, ícones de uma sociedade capitalista, extremamente centrada na valorização do trabalho, da produção e na criminalização do ócio e do prazer.

Na economia das implicações políticas que a narrativa coloca sob cogitação ser livre, para Miguel dos Santos Prazeres, é não sofrer coerção ou restrição de qualquer espécie, daí o escapismo, o auto-exílio e a conseqüente relutância diante do casamento ou da ideia de ser também responsável pela criação de seus filhos; aliás, essas posições, muito mais do que a crítica possível a uma determinada estrutura social, revelam qual o sentido de liberdade que fundamenta as atitudes do ribeirinho: trata-se da liberdade como total ausência de obstáculos ou impedimentos à ação, sentido que se expande consideravelmente no romance, pois essa liberdade também vem acompanhada da condição do prazer como busca e meio de criação. Ocorre que, no mundo tal qual o conhecemos, a liberdade constituída dessa maneira é constantemente um objeto parcial, pois há sempre alguém ou algo no comando do sujeito. Há sempre uma máquina de domesticação dos desejos em constante funcionamento. Dessa forma, a alternativa construída ao final da narrativa indica que a liberdade, tal como proposta nos limites da argumentação do romance, somente é possível no âmbito do mito: a transcendência do espaço e da realidade, na forma de um recolhimento a um universo agradável e epifânico: a “praia branca”, único porto possível para além da primeira e da segunda margem.

Mas esse processo presente na constituição de Miguel não invalida a crítica a constituição autoritária e ao comprometimento da intelectualidade brasileira em relação às estruturas sociais que mantem essa constituição intangível. No romance de Monteiro essa crítica pode ser encontrada, por exemplo, na análise que Geógrafo e seus acólitos traçam em relação à certas negligências presentes no trabalho de Charles Wagley, resultantes, concluem eles, das projeções ideológicas da formação e do agenciamento que o pesquisador recebe.

Sem cair no mérito da questão relacionada aos traços que compõem a relação entre a pesquisa etnográfica, realizada no Brasil entre os anos 40 e 50, e os órgãos de fomento, em virtude deles não serem aprofundados pela narrativa monteriana – lembrando, porém, que foram recuperados em outro romance da literatura brasileira⁴⁵ – passo a outra situação. Nessa, o condicionamento supostamente vivido por Wagley é parodiado, na medida em que os próprios pesquisadores se submetem ao esquema de apadrinhamento que os leva a participarem de um projeto cujas verdadeiras intenções são sutilmente insinuadas no relatório que abre a narrativa e que tem o título, bastante sugestivo, de “Recomendações Confidenciais aos Membros do GT-33-CF”. A narrativa flagra, assim, o intelectual marcado por aquela reconciliação compulsória de que se falou em outro capítulo: ainda que não fique muito claro se há um mal-estar gerado pela condição do recurso ao apadrinhamento, a narrativa é tenaz ao revelar que todos os intelectuais envolvidos no grupo de pesquisa foram subversivos, mas agora prestam serviços ao mesmo governo que, através do braço armado, os reprimiu.

Ao juntarem as duas perspectivas, a de Miguel e a do Geógrafo, o que se tem é uma narrativa em que traços utópicos e distópicos coexistem, pois ao mesmo tempo em que Miguel se entrega a uma situação que é própria dos mundos idealizados e representados pela “praia branca” onde ele, enfim, aporta ao final do romance, o Geógrafo termina por conhecer bem de perto a situação anômica em que está envolvido, pois se vê enfronhado numa situação de profundo infortúnio em que tudo se desvanece: o projeto literário, o programa profissional, a liberdade de expressão. Nesse processo, se mantém potencializado o ato reflexivo presente na ideia de que a literatura é capaz de formular as complexidades desse mundo e permanecer como modo de intervenção na realidade, na medida em que faz da potência do existir uma escrita como resistência. Nesse sentido, cabe ainda ponderar que *A Terceira Margem* é um desafio às proposições de Alfredo

⁴⁵ Trata-se de *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, publicado em 2002.

Bosi, pois sintetiza tanto a resistência como tema, por conta da constituição claramente opositora de Miguel dos Santos Prazeres, quanto a resistência imanente em virtude do complexo experimentalismo formal que argumenta criticamente sobre a Amazônia, desde a Colonização, e o faz a contrapelo da história e das políticas estatais destinadas a essa parte do Brasil.

Para finalizar, essa mistura de mecanismos de poder associados ao funcionamento de sociedades tipicamente distópicas, mas que não prescindem de impulsos utópicos, como afirma Keith Booker (1994b, p. 116-117), presumivelmente evitam a tendência ao êxtase e à submissão, muitas vezes oriundos da imaginação utópica. Nesse sentido, ressalto que do mesmo modo que em *A Festa*, também em *A Terceira Margem* a forma da metaficção historiográfica é um paradigma possível e problematizador, afinal a narrativa desliza para o mito, na medida em que o herói transcende o universo anômico ao aportar na “terceira margem” e, desse modo, finalmente conquista, na solidão da “praia branca”, a liberdade absoluta – contudo, ironicamente só possível na solidão absoluta e fora da História. Portanto, em *A Terceira Margem* o paraíso – pensado como lugar onde essa liberdade absoluta pode ser desfrutada – se encontra definitivamente longe daqui.

Essa condição reitera o que o foi observado ao fim da análise de *A Festa*. Além da aguda performance metaficcional apresentada pela narrativa de Monteiro, aqui, a vitória da máquina repressiva e a continuidade das utopias representadas pelo Geógrafo e seu grupo entram em colisão com a utopia de liberdade demandadas por Miguel dos Santos Prazeres, possibilitando que as constituintes anômicas se retroalimentem, independentemente dos esforços do herói em prol da revolução. Em *A Terceira Margem* essa retroalimentação evoca a permanência das velhas estruturas a gozar das tentativas de mudança e sintetizadas, em *A Festa*, no “sorriso monalisado” do delegado Levita. Porém, apesar das distâncias em relação à “praia branca”, ao ainda apostar no poder de emancipação do sujeito, centrada na liberdade como potência, *A Terceira Margem* é um pouco menos pessimista do que o romance de Ângelo.

Em razão dessas constituintes vejo *A Terceira Margem* como paradigma do romance pós-ditatorial brasileiro que ao mesmo tempo reúne constituintes da distopia pós-moderna e apresenta o ex-centricos como protagonista.

CONCLUSÕES

No caminho, com Maiakóvski

Assim como a criança humildemente afaga
a imagem do herói,
assim me aproximo de ti, Maiakóvski.
Não importa o que me possa acontecer
por andar ombro a ombro
com um poeta soviético.
Lendo teus versos,
aprendi a ter coragem.[...]

In: COSTA, Eduardo Alves. **No caminho com Maiakóvski: poesia reunida**. São Paulo: Geração Editorial, 2003, p.47.

A fim de melhor expor as conclusões retomo alguns aspectos problematizados ao longo do desenvolvimento desta tese. Primeiramente, preciso lembrar que um elemento bastante explícito no decorrer da análise de *Pessach, a travessia* é que seu protagonista demonstram um sentimento de profundo vazio existencial, proveniente de uma vida canhestra e indiferente, condições transcendidas no desenvolvimento dos eventos narrados, a partir da autocrítica que deságua numa nova posição política e, conseqüentemente, em novas atitudes. Na condição de escritor a revolução sofrida pela personagem admite implicações para além da tematização voltada à resistência política, ao expressar também uma crise desenvolvida no âmbito da identidade do intelectual, aqui representado pelo escritor, e projetada como auto-crítica do artista.

Contudo, convém ressaltar que essa autocrítica do artista, no entanto, não é uma prerrogativa da literatura da década de 60 e, muito menos, está restrita à literatura brasileira. Noé Jítrik (1979, p. 220), ao enfatizar certas características da literatura latino-americana, coloca em evidência a inscrição contínua de uma estrutura: a do romance dentro do romance e atribui esse esquema à mudança na função do escritor. Este, pergunta-se sobre si mesmo, como forma de recuperar algo perdido ou fragmentado. Mas, o objeto dessa perda é um elemento obscuro. Carlos Fuentes (apud JÍTRIK, 1979, p.222) aposta que foi um lugar entre as elites. Outros dizem que foi a função iluminista do intelectual que se esvaiu a partir de um paradigma que privilegia o questionamento do papel do ator, articulado à sociedade. Em todo caso, há uma perda de potência que progride como questão, nesses romances.

Ao tomar *Pessach, a Travessia* como paradigma para análise dessas questões e de como incidem sobre as potências utópicas, distópicas e neo-utópicas considere que mais importante do que a atitude reflexiva acerca do vazio existencial é o sentido de passagem que funciona como núcleo duro das especulações que se desenvolvem em sua narrativa. Na narrativa de Cony a metáfora da passagem circunscreve-se a partir da noção do *pessach*. O *pessach*, ritual que mescla religião e história nacional, é consagrado à rememoração. Aquele que lembra, diz o escritor Moacyr Scliar (2003, p. 1) – em texto sobre a simbologia da noite do *pessach* – não se coloca à margem dos dramas de seu mundo, conseqüentemente, também não deve ignorar nenhum daqueles que ainda não passaram pela “travessia” e, por isso, ainda não acharam sua “terra prometida”. Estes, enfim, seriam todos os indivíduos que de alguma maneira ainda vivem sob algum tipo de opressão.

No romance pós-ditatorial de 60, essa ideia de travessia agarra-se à representações alegóricas pré-modernizantes e pré-capitalistas relacionadas a ritos, como o *uivat*⁴⁶ ou a mitos, como a terra prometida: espaços transcendentos muito ligados às centelhas romântico-messiânicas, como representações que são do alcance de etapas máximas, por um *homem novo*, que as alcançando alcança também uma nova constituição. Essa travessia ou passagem desestabiliza não apenas a acomodação a um *status quo* vigente. Ela converge, como neo-utopia, para a reorganização da existência afinada com um princípio do desejo renovador, condições que levam o protagonista ao enfrentamento das contingências, ao limite do sacrifício.

Esse *homem novo*, eticamente redefinido e politicamente ressignificado é, portanto, em *Pessach, a Travessia*, esse intelectual que toma um caminho à margem dos mecanismos de acomodação e ajuste e essa postura projeta-se na escrita literária como horizonte de esperança direcionado às transformações individuais do sujeito. Portanto, temos um romance que permanece fortemente comprometido com um conteúdo utópico, sobretudo, porque as energias neo-utópicas apresentam-se no tom da utopia revolucionária, ainda que romantizada, pois calcada nas noções de honra, nobreza e sacrifício heroico.

Nesse romance a interposição de uma neo-utopia que tem como âmago a ideia de travessia projeta-se sobre a configuração do espaço, também com base em representações pré-modernizantes e pré-capitalistas: ora como escapismo, ora como forma de estabelecer contato com outros saberes os protagonistas se retiram para uma espécie de mundo retraído, à parte do universo urbano em que vivem: a fazenda, a mata, as margens de um rio⁴⁷, sintomaticamente localizados no interior do país e relacionados com uma natureza menos violada pelo homem. Nesse deslocamento, entram esses protagonistas entram em contato com outra ética e outra moral que os impulsiona a um novo rumo. Esse apego a signos pertencentes a uma espécie de ancestralidade brasileira é parte do processo de releitura da “sociedade *em ação*” de que fala Izarra (2001, p.238), tendo em vista as utopias que a constitui. Em *Pessach, a Travessia* é por esta sociedade alternativa que lutam os guerrilheiros combatidos, a despeito da apartação total a que são obrigados, dos

⁴⁶ No romance *Quarup*, de Antonio Callado, a *passagem* se encontra emblematicamente na ideia por trás do ritual religioso em que se configura o *quarup*. No *quarup* realiza-se a exorcização do morto, para que este alcance o *uivat* (espécie de paraíso na mitologia indígena) e para que seus parentes vivos possam se livrar da saudade. Reúne, ao mesmo tempo, a postergação da perda e a superação do luto. Como ritual, é composto de várias etapas: ornamentação das toras que representam o morto, lamentações em volta das toras, arremesso das toras na mata ou na correnteza do rio, e a lavagem e pintura corporal dos parentes.

⁴⁷ A comunidade dos camponeses, a nação indígena, a praia em *Quarup*.

conflitos internos ao grupo, das decisões equivocadas quanto à logística do enfrentamento decorrentes das posições do Partido a que o grupo dissidente se vincula, ou ainda, da repressão agressiva e genocida que logo o alcança.

Apesar da neo-utopia reinante no romance de Cony impor-se como horizonte de esperança a idealização decorrente do modo como esses signos são reorganizados tende a gerar um *déficit* de realidade, que não tardaria a ser problematizado na ficção, como de fato ocorre na produção de narrativas pós-ditatoriais de 70 e 80, do Século XX. Fruto, no campo material, de um gesto de sufocamento, seja em função do acirrado policiamento sobre a resistência ao estado de exceção, seja em função de toda uma nova conjuntura econômica, as antinomias presentes nessas narrativas expressam o mal-estar do artista ao se ver praticamente obrigado a confrontar, a reavaliar e a redimensionar sua posição como intelectual engajado e, como tal, também a perspectiva de iluminador das massas. Por outro lado, a visibilidade narrativa dessa antinomia, concorre para que o esforço do intelectual, na sua contribuição para com a resistência, seja revisto.

Nesse processo, são também revistos – ou ressignificados – os produtos das idealizações românticas, como a do *homem novo* – *um homem a ser escrito* – oposto ao homem distraído. Todos esses elementos seriam desfigurados nas narrativas dessas décadas em diante. O paradigma aqui é *A Festa*. No romance de Ângelo, vítima do desterro social, o retirante migrado do interior para a capital em busca de dias melhores e um lugar melhor, que poderia assumir esse papel do *homem a ser escrito*, termina por se tornar o ex-cêntrico imolado pela violência policial e demonizado pelo imaginário comum, no espaço da cidade.

O horror da perseguição também toca o corpo e a alma dos vários segmentos da população urbana. Por outro lado, as intenções salvadoras do intelectual, representado por um grupo de escritores, será rebaixada a uma atitude que beira ao cinismo classista. Ao descrever o encontro com Marcionílio, líder dos nordestinos que estavam sendo expulsos de Belo Horizonte diz o narrador, que é também o personagem-escritor: “Para nós era folclore, um programa nesta cidade de merda, porque o homem tinha *o encanto de ter sido cangaceiro*” (ÂNGELO, 1976, p. 131, grifos meus).

A queda das visões românticas também se encontra fecunda em outros romances do período, a exemplo de *Quatro-Olhos*. Em *Quatro-Olhos* a pureza do *homem a ser escrito* é sempre corrompida pela crueza do cotidiano ou mesmo pelo automatismo que muitas vezes se acerca do trabalho intelectual. Ainda mais avassalador seria, a título de mais um exemplo, o tratamento ficcional à questão em *Galvez, imperador do Acre*.

A Terceira Margem, por sua vez, vem se colocar como o paradigma de narrativa pós-ditatorial em que o *homem novo* ganha, de fato, protagonismo, na figura do excêntrico, sem deixar de problematizar com agudez o tema da execução: tem-se o controle do poder estatal sobre a produção de conhecimento e esse controle visa, primeiramente, a domesticação do conhecimento e de quem o produz. Nesse sentido, é simbólica a presença de um grupo de intelectuais que estão em visita a pequena cidade do interior da Amazônia, Alenquer e seu entorno, em cujo cenário se dá boa parte das ações narradas. Comandados por um professor da universidade que também é geógrafo, eles são enviados por um órgão do governo, com a tarefa de averiguar a possibilidade de instalar na floresta, um projeto civilizador, que inclui a construção de uma Cidade do Futuro.

O circuito de reflexão crítica acerca da governabilidade se completa, na medida em que também se completa a trajetória da personagem Miguel dos Santos Prazeres, um ribeirinho que sobre o signo da viagem escapa dos tentáculos do Comando Cívico, representação plena do braço militarizado do estado autoritário, que chega à cidade de Alenquer, no interior da Amazônia profunda.

Aqui se faz ainda crucial retomar a importância das transformações formais e estéticas sofridas por esse corpus, em especial, a inserção da estratégia do *mise en abyme* tomando como forma de expressão a imagem do livro dentro do livro. Há um livro sendo escrito na narrativa de *Pessach, a travessia*. Um manuscrito que Paulo Simões carrega consigo e que termina como mais um fragmento, entre os tantos destroços que restam da casa de Capão Seco, após um incêndio. É interessante notar que em *Quarup* a ideia de um livro a ser escrito é apenas uma frágil promessa, mas não deixa de estar presente: Nando pensa em escrever um livro como os de Karl Von den Stein, Clóvis Lugon e Aurélio Porto. E faz um pacto com Francisca: se escrever o livro, ela faz as ilustrações. Há um livro em escrita em *A Festa*, cuja arquitetura narrativa se esboça justamente a partir de um livro virtualmente em construção. Há um livro a ser rescrito em *A Terceira Margem*. Os originais perdidos de um livro se transformam em um problema central para a narrativa de *Quatro-Olhos*, da mesma forma que há o livro inviável em *Os Novos*, em razão da inércia daqueles que deveriam escrevê-lo.

Uma das marcas da narrativa contemporânea dos Séculos XX e XXI é que nela o mundo extraliterário está contido na realidade linguística da narração, não como simples projeção da realidade, mas como criação verbal diferenciada. Por exemplo, a linguagem alienada de certos segmentos sociais, dentro de uma dada comunidade, faz-se presente, no romance, como sua linguagem mesma. Nesse caso, a narrativa impregna-se das marcas

linguageiras da alienação ou de qualquer outra categoria política ou mesmo ética, mas essa é uma impregnação autoconsciente, um exercício de autoconsciência ficcional, em que a narrativa literária expressa, a partir de si mesmo, a capacidade de superpor realidades e, com isso, capturar os vários aspectos de certa dinâmica social.

Dito de outro modo, o objeto de especulação instrumentaliza a máquina especulativa em que se transforma a narrativa. O termo *especular* (FERREIRA, 1998, p. 702), nessa perspectiva, abrange as duas acepções máximas que o compõe: indagação e espelhamento. A narrativa é *especular* porque questiona. Ao se tornar replicante, desse modo, pasticha ou parodia para ironizar ou problematizar determinadas condições. Para deslindar a alienação, a linguagem da narrativa torna-se “alienada”. Para subverter o mito, a narrativa torna-se “mitificada”, e assim por diante. Há mimese não é, portanto, de uma dada realidade, mas de processos.

Em *A Festa*, a sintaxe narrativa permite que se observe essa organização, visto que a narração se constitui de núcleos, por sua vez, compostos de pequenos relatos e, entre estes, uma espécie de mônada narrativa aparentemente solta entre os fragmentos diversos, mas que na verdade funciona como uma espécie de consciência que debrua partes de outras consciências. Essa mônada repete-se, na medida em que a perspectiva narrativa assumida é a do escritor-personagem. Desse modo, a sintaxe revela como o escritor, um anônimo aparentemente sem valor, mas dialeticamente marcado pelos signos de uma geração intelectual, desdobra-se em um narrador que confunde o papel da personagem – o de contador da história – com a função do *untor*⁴⁸, o narrador-focalizador que espreeita a todos os elementos que compõem a narração. Em *A Festa*, esse *untor* estabelece sua torre de vigia a partir das “Anotações do escritor”. O simulacro da anotação solta, redigida à luz de uma linguagem livre da burilção literária, não só denuncia o estatuto discursivo do livro que simula estar em escrita – livro imaginado dentro do livro físico – como capta as reverberações da cultura material que serviu de nicho ao artesanato do romance.

⁴⁸ *Untor* não é uma palavra dicionarizada no português. O termo foi cunhado por Therezinha Barbieri para dar conta de um tipo de personagem singular, presente no romance *Polígono das Secas*, de Diogo Mainardi. Segundo Barbieri (2003, p. 47-48), o *untor* funciona como “agente de ligação entre os diversos planos de enredo e sequências fragmentadas do discurso”, inserindo-se na narrativa “como avatar” do escritor em geral e do autor do livro em questão. A propósito de sua função difusora-organizadora no texto, Barbieri observa que o *untor* surge como metáfora do termo *untor*, presente no dicionário Garzanti da língua italiana, quando se define como o indivíduo que é suspeito de espalhar a peste, “untando muros e portas com substâncias infectas”.

Em *A Terceira Margem* também emerge um esquema sintático muito semelhante. Curiosamente, tem-se em aí uma “receita de romance”: selecionar histórias, transcrever gravações, costurar as partes, e, finalmente, diagramar. O esquema metaficcional enxerta, portanto, não só os aspectos que realizam a narrativa como romance – e, especificamente, um romance à margem da sua forma tradicional – mas também insere a ideia de que há um livro no livro que se lê. Portanto, aqui o *untor* também está prefigurado a partir de um anônimo que também narra-escreve ainda em estado de imaginação: o geógrafo. Certas partes de seu relato assemelham-se a um caderno de campo, como aqueles usados por etnólogos, e, onde é possível verificar-se a emergência de um esboço de romance que já é o romance materializado: citações soltas, comentários sobre estudos, notas de conversa, impressões de viagem, enfim, fragmentos que se articulam formando um texto que os abarca e os condiciona a uma nova unidade.

Por outro lado, a focalização privilegia a perspectiva do geógrafo e do ribeirinho Miguel dos Santos Prazeres. Ambos representam dialetos que se confrontam e que apesar das diferenças estão impregnados de termos, como “tragado”, “voragem”, “absorvido”, dentre outros correlatos, partículas semânticas do ideário da sobrevivência – física e psíquica – que passa a estar presente em narrativas pós-ditatoriais de 70 e 80.

É importante retomar aqui também as construções decorrentes da noção de *povo distraído*, no limite das questões temáticas desenvolvidas. Conforme visto nos capítulos iniciais da tese a *distração*, tal como pensada por Nélide Piñón, está na ordem de uma ética e de uma política, cuja compreensão se encontra fora do alcance da população, esta, vítima da inaptidão de ver além da realidade fetichizada. Como categoria o *povo distraído* reúne a ideia recorrente de uma população anestesiada, indiferente e, por vezes, especialmente promíscua diante da retórica do consumismo que vem no bojo da apregoada modernização do país.

Quanto a este último aspecto vale ressaltar que o discurso dos intelectuais acerca do assunto deixa-se infiltrar por um incômodo: a distração não é produto da ingenuidade, mas sim, de uma preferência em relação aos bens materiais, e, mesmo, à defesa de certos valores agregados à retórica do regime civil-militar. Na conjuntura da nação sob as botas do regime o *povo distraído* torna-se um deslocamento daquele *povo inculto* de que fala Antônio Cândido (1979, p. 350), produto da ideia de nação degradada. Obviamente, as condições materiais da população, à época do estado de exceção, instaurado entre os anos 60 e 80, do Século XX, não eram as mesmas daquelas que constituíam o estado de pauperização, evidenciados por Cândido.

Pessach, a Travessia eleva o problema da distração a um nível radical ao colocá-lo como argumento central na transformação sofrida pelo protagonista Paulo Simões. Paulo é um escritor de classe média tipicamente distraído. Nesse sentido, a alegoria do *pessach* serve para calcar o processo que o leva a se descolar da condição distraída para a condição militante. Ao analisar o romance destaco como a ideia de passagem também se espraia sobre esse aspecto, fazendo-se representar pela *peregrinatio* que o escritor executa no dia de seu aniversário de 40 anos. Destaco, igualmente, que essa crítica à distração, permanece em outro romance pós-ditatorial, com semelhante tratamento: *Quarup*.

Em *Quarup*, a droga, representada pelo éter, é o principal emblema desse anestesiamento. Nesse caso, a droga se constitui como a saída aos indivíduos que habitam aquela que é, nas palavras da personagem Ramiro, uma nação que “é um grande hospital” (CALLADO, 1967, p. 100). Convém lembrar que o sentido de uma nação doente, degradada, carente de algum modo de “medicalização” é uma projeção explícita da ideologia do pessimismo. Supõe-se que desse modo a ideia de um povo distraído não deixa de ser um aditamento a essa leitura, obviamente, nascido da consonância com a conjuntura histórica em processo. Para digerir a nação-hospital e nela manter-se vivo é preciso drogar-se de alguma forma. Nesse aspecto, acredita-se que a atitude reflexiva da narrativa de Callado se faz, justamente, no traçado de uma espécie de crítica da atitude distraída, a partir da fala de uma personagem, Ramiro, que se deixa levar por tal mecanismo, ainda que manifeste lucidez acerca das significações que o éter carrega. E não custa lembrar que Nando, no seu ritual de passagem, supera a distração, livrando-se de várias formas de anestesiamento, como a meditação religiosa, a abstinência sexual e o éter.

A distração ou anestesiamento também ocupa uma repercussão extraordinária em *A Festa*. Arrisco dizer que nessa narrativa a ideia de *povo distraído* assume a dimensão de uma tautologia ao ponto das personagens rebeldes terminarem todas assassinadas. E as outras, para sobreviver, procuram por outros caminhos, mesmo que ínvios. Em *A Terceira Margem* o tema recebe tratamento mais suave, mais implícito. Ela está na imagem da “cidade desbotada” (MONTEIRO, 1983, p. 66), sujeita à degradação e à invisibilidade. Com esse desbotamento traduzindo-se pela influência cartográfica daqueles que representam o conjunto da ordem institucional. A cidade desbotada torna-se, assim, célula metonímica da nação degradada, que se espraia diante da visão do geógrafo. Esse desbotamento o impressiona tanto, que ele conclui que o romance a ser

escrito – fruto de um desejado encontro com o ribeirinho Miguel – teria que estar limpo dessa imagem. Como essa utopia não sairá dos limites do querer, também o romance, no domínio da *diegese*, não passará de uma promessa.

De qualquer maneira, o tema da distração metaforizada em desbotamento, estaria fartamente inscrito na constituição da personagem Miguel dos Santos Prazeres. Não pelo que há de rebelde e transgressor nele, mas, especialmente por tudo aquilo que ele não é. Miguel é, certamente, o emblema da anti-distração. No entanto, a transcendência que o circunscreve, a sua existência em um universo à parte, espécie de *não-lugar* imemorial – para além das muralhas virtuais de uma sociedade marcada pela opressão e pelo autoritarismo – pode ser visto como um sinal de mau agouro: presente nas estruturas profundas da sociedade brasileira, o viver anestesiado ou distraído, seria um elemento constitutivo, praticamente irrevogável.

Vale ressaltar que o tema da distração identifica-se profundamente com o artifício literário do livro no livro. A inserção do escritor como uma personagem, ao relizar o ato que melhor o identifica – contar/escrever – se em narrativas como *Pessach, A Travessia*, tende a funcionar como maneira de problematizar a busca do intelectual por seu lugar no contexto de algum tipo de revolução, em narrativas como *Quatro-Olhos, A Festa* e *A Terceira Margem* a mesma estratégia discursiva passa a carregar as insígnias desse mau agouro, na medida em que a narrativa, expressa, de modo reflexivo, que também o intelectual tende a adaptar-se, embora consciente desse processo. Essa adaptação pode realizar-se através do desejo de voltar-se para si, como forma de reconstituição primária do eu (*Quatro-olhos*), como sentimento de dever cumprido, de sentir-se, de certa forma, liberado para cuidar de sua vida depois de toda a experiência de resistir (*A Festa*) ou do ambíguo reconhecimento de uma nefasta prestação de serviços à burocracia do Estado autoritário (*A Terceira Margem*).

Desse modo, seja para conhecer, seja para aprender a ter coragem, ao considerar uma série de elementos que se verificam em *Pessach, a Travessia, A Festa* e *A Terceira Margem*, concludo que aquilo que os move é, sem dúvida, mais propriamente a dramatização da história política do país, tendo como referência direta a cultura autoritária e repressiva que a circunscreve no período histórico em que esses romances são produzidos e publicados. Desse modo, elas não apenas se posicionam em relação à ordem existente, mas também se situam historicamente enquanto produtos dessa mesma ordem. Essas implicações, como observado nas análises, incluem um processo de metabolização de elementos que se organizam, narratologicamente, através de mecanismos baseados no

trabalho com a intertextualidade e a auto-consciência narrativa e ficcional – metaficção ou metaliteratura, construídos com base em diferentes estratégias ficcionais em cada um dos romances analisados.

Ao percorrer alguns estudos de referência que tratam da distopia como caráter formal e ficcional, compreendi que é próprio das narrativas distópicas tornar visíveis as dificuldades que envolvem uma coletividade, um grupo ou um indivíduo, quando sujeitos às condições extremas de uma dada ordem, política e/ou social, mediada por alguma governabilidade repressora, realizando-se essa predisposição com base em antinomias que exasperam as condições negativas.

Ao confrontar o corpus concluo que o fundamento dessas energias utópicas, presentes nas décadas de 70 e 80, igualmente, fazem-se notar nas narrativas de 60, mas ali configuram-se de modo diferenciado: os elementos distópicos afloram de maneira acessória e as energias utópicas ganham um colorido específico, constituindo-se a partir de um ideário associado e, ao mesmo tempo, em marcha paralela a outros ideários, que se colocam como horizontes de esperança, estes depositadas na potência utópica que permeia a constituição do herói guerrilheiro. Em favor desses aspectos levantados, foi necessário pensar em outro conceito que desse conta desse cenário, a neo-utopia, capaz de nomear essa configuração. A neo-utopia que procuro definir compõe-se como espaço discursivo que considera viável uma (re)formulação utópica, localizando-a em um devir, ao mesmo tempo em que percorre e reflete sobre as utopias que denega e as que abraça.

Em *Pessach, a Travessia*, romance representativo de uma condição neo-utópica, um escritor toma um caminho à margem lançando-se à tarefa de executar o desafio da militância armada, porque nesta demanda, afinal, ainda resta uma saída que se oferece mais interessante, em relação à opção de não realizá-lo e que se deixa representar pela ideia de travessia. Tal metáfora faz-se circunscrita na noção do *pessach*, em que ritualiza-se a condição dos que ainda não passaram pela “travessia” em consequência de alguma forma de opressão e, por isso, ainda não acharam sua “terra prometida”. Desse modo, no romance de Carlos Heitor Cony destaco a atitude reflexiva acerca do vazio existencial e o sentido de passagem que termina por funcionar como núcleo duro das especulações desenvolvidas. Ao cabo, a narrativa apresenta centelhas romântico-messiânicas, especialmente expressas na constituição do guerrilheiro, como representações que são do alcance de etapas máximas, por um homem que, alcançando-as, alça também a uma nova constituição, tornando-se um *homem novo*, apto ao sacrifício em prol da resistência, materializada na luta armada.

Nesse sentido, deve-se lembrar também que no corpus de narrativas pós-ditatoriais de 60, além de termos narrativas produzidas de maneira linear, em consonância com o romance clássico – e talvez pela proximidade com o neo-realismo ou romance de 30, como paradigma estético – tem-se unicamente a perspectiva narrativa do protagonista, ao contrário da fragmentação formal que sobrepõe narradores no romance de 70 e 80, sintoma da diluição de um certo tipo de papel. Nesse conjunto, o vácuo entre a vontade de poder e a produção do poder, presente no campo material, não é sublimado através da neo-utopia, a partir da presença de um herói que, sem entraves e de peito aberto, lança-se, de fato, à luta, como ocorre em *Pessach, a Travessia*. Ainda que o núcleo especulativo seja o mesmo das décadas posteriores – ir fundo no que significava ser um intelectual na conjuntura de uma sociedade, vitimada por um opróbrio, como o estado de exceção, e, dentro dessa expectativa, o que significava ser escritor – esta realidade saturada, já estava presente na narrativa dos anos 60, mas constituída segundo outra ordem de enquadramento: aquela em os intelectuais acreditavam que poderiam ainda revolucionar – ou pelo menos reformar – a cultura autoritária.

Na busca por responder às estruturas que provocam e sustentam a situação de imobilidade revolucionária do sujeito, conforme se apresenta em *A Festa* e em *A Terceira Margem*, a forma expressa pelas narrativas pós-ditatoriais de 70 e 80, aqui analisadas, assimila uma autoconsciência narrativa e ficcional congestionada – fragmentada – e que, muitas vezes, se lança a um ato crítico que, de certo modo, anula os signos do utopismo romantizado, base da neo-utopia, conforme constituída nas narrativas pós-ditatoriais de 60. Nessa perspectiva, certamente, o predomínio da fragmentação nos romances de 70 e 80 referidos, não deriva apenas das incursões da censura ou de uma resposta à crise do escritor, frente à mercadologização de seu trabalho. São também, e principalmente, resultantes do paradigma da narrativa pós-moderna, disposta a colocar em cheque todas as posições e modelos prévios.

Dessa forma, *A Festa* e *A Terceira Margem* não fogem à demanda de passar a limpo as violências cometidas pela representações policialescas do estado de exceção, mas não sem mostrar que a cultura brasileira, em seus vários estratos micrológicos ou macrológicos, ao longo de sua história, sempre foi muito conivente com a ideia de assujeitamento e muito afeita a conseguir o que almeja se valendo da violência física ou simbólica. Nesse processo, a presença do estado de exceção como cenário de fundo é a expressão ainda mais radical desse contexto. Desse modo, a leitura dos três romances proporciona algumas lições.

Primeiro, nos três casos, inegavelmente a literatura se coloca como um veículo de resistência. Apesar disso, fogem à ideia de que existem em função de sentidos a serem construídos porque, afinal, todos os sentidos que deles poderiam se projetar terminam por ser deslocados de alguma forma. Mesmo na narrativa mais inclinada à neo-utopia a presença de uma perspectiva discursiva, que prevalece sobre as outras, não impede que a narrativa fuja à construção de uma significação absoluta, pois o que está em causa não é necessariamente a vitória dessa perspectiva, mas o fato de que ela poderia se configurar numa possibilidade viável, se a História tomasse outra direção. Por conta disso, considerando o amplo diálogo mantido com a fortuna crítica, acredita-se que o maniqueísmo assinalado pelos primeiros intérpretes dessas narrativas é bem menos intenso do que se imaginava.

Segundo, a apreensão da História volta-se à problematização do poder, mesmo quando esse tema vem à tona de maneira mais genérica.

Terceiro, a inserção da temática do escritor em dilema, para além das implicações estéticas, é providencial ao se pensar que, nos anos que se seguiram ao golpe até a declaração do AI-5, há uma conturbada rede de relações de poder e resistência, que atinge vários segmentos sociais e de classe e que isso implicou o envolvimento direto ou indireto de muitos escritores com o aparato da luta armada. Nesse sentido, ainda que não se tenha a medida exata do impacto do desbaratamento da guerrilha sobre um imaginário que precisava se apoiar em algo representativo de uma esperança mais efetiva de mudança, a frustração oriunda dessa queda terminou repercutindo de alguma maneira na poética das obras.

De qualquer modo, ao se observar esses aspectos transpostos para o domínio da dramatização, ou seja, do papel que adquirem quando transformados em situações no interior de um discurso literário, penso que podem estabelecer nuances temáticas reveladores de uma situação agonística que, muitas vezes, associa-se a disposição heróica ou a confronto e de como esta possibilidade de constituição, por sua vez, relaciona-se a uma intrincada rede de antagonismos, próprios da época e, muitas vezes, inconciliáveis.

Isso fica mais patente, sobretudo, quando se pensa que os valores neo-utópicos, observados em *Pessach*, *a Travessia*, fazem parte do manancial utópico que circulou no final da década de 60 e para onde convergiu a ideia de que a luta armada constituía-se num caminho (ainda) possível à abertura de uma sociedade livre do domínio militar e mais justa do ponto de vista da distribuição dos bens materiais e imateriais.

Em *A Festa* e *A Terceira Margem*, o que temos é a angústia ou o imobilismo, respectivamente, de um escritor e de um dublê de escritor, frutos da claudicação das expectativas quanto a uma real transformação da situação política e, conseqüentemente, da sociedade. Angústia ou o imobilismo que encontram eco na instabilidade provocada pelo disparate que é, de alguma maneira, depender de toda uma estrutura que se quer contestar. Além disso, nos dois romances há, sem dúvida, a desestabilização e/ou a desintegração do sujeito, provocadas pela presença da violência e de seus efeitos, conseqüentes, ora dos mecanismos de coerção e/ou adestramento relacionados ao regime de exceção, ora das violações inerentes a uma sociedade culturalmente educada para ver o mundo a sua volta através de linhas hierárquicas, em que se procura localizar o outro sempre em um ponto abaixo do nariz de quem o observa. A problematização desses aspectos deflagra um cenário e uma atmosfera narrativa de caráter eminentemente distópico. A visibilidade narrativa dos elementos temáticos e argumentativos que frutificam a partir desses cenários concorre para que o esforço do intelectual, na sua contribuição para a resistência, seja revisto.

Em *A Festa*, vítima do desterro social, o homem do interior torna-se presa da opressão e espoliação e sucumbe frente pela violência policial ao tentar integrar-se ao espaço da metrópole. Mas a violação não se restringe ao expurgo do ex-cêntrico. Ela adota muitas faces e muitos mecanismos, mas é sempre justificada no miolo de um pensamento patriarcal, conservador, elitista e punitivo. Por outro lado, as intenções salvadoras são todas colocadas em cheque, restando a quem sobreviver apenas a possibilidade de fazer justiça com as próprias mãos, como forma de acalantar o demônio da revolta ou adequar-se, sujeitando-se a encontrar um lugar e a viver conforme o que é ditado a ferro e fogo.

Em *A Terceira Margem*, dois projetos se vislumbram, na medida em que a narrativa vai se compondo. O primeiro inclui o controle do poder estatal sobre a produção de conhecimento, visando seu uso como instrumento para legitimar decisões unívocas, que, em nenhum momento, consideram outros interesses senão os daqueles que direta e indiretamente estão ligados a um Estado centralizador. O segundo projeto, é o de uma Amazônia emancipada e livre, cujo espelho é a personagem Miguel dos Santos Prazeres, um ribeirinho mestiço e libertino. No embate com os tentáculos da governabilidade autoritária, vive como pária por opção, tornando-se um andarilho e, dessa forma, não se deixa segurar pela estrutura trabalhista de caráter feudal que grassa nos lugares mais afastados da região amazônica, não obstante a inserção do país na modernidade capitalista. E muito menos pelo Comando Cívico – espelho do estado de exceção e sua

face repressora – que chega ao espaço em que vive. Com a mesma determinação, ele escapa de ficar prisioneiro da palavra do Geógrafo, o dublê de escritor que quer transformar suas andanças em um romance.

Vejo dessa maneira que como parte do processo de desarranjo dos mitos e concepções erguidos na década de 60, o personagem-escritor das narrativas de 70 e 80 deixa de estabelecer-se como o herói da narrativa pós-ditatorial produzida no decênio anterior, deslocando-se da função primeira de intelectual e escritor, ao colocar em averbação uma outra função, a do guerrilheiro. Sem mais lugar para o heroísmo com centelhas do romantismo revolucionário, o escritor, quando transformado em protagonista das narrativas pós-ditatoriais de 70 e 80, tende a dividir com outras personagens a focalização narrativa, destacando-se, nesse processo, como aquele que organiza, que procura dar uma certa coerência às diferentes experiências.

Como já visto, alguns aspectos, avaliados pela fortuna crítica, quando confrontados entre si, permitem que se perceba que, na virada da década de 60 para a de 70, grande parte dos elementos da mitologia romântica da revolução foram parcial ou totalmente subvertidos. Superados, deslocados ou invertidos, eles chegariam às produções literárias de 80, envoltos numa memória melancólica. Considerando tal comportamento, acreditou-se ser lícito perguntar, portanto, até que ponto os antagonismos materiais impuseram-se sobre tais transformações e, em que medida, e de que modo, a estrutura narrativa do texto ficcional acomodou esses antagonismos.

Como é possível observar nas análises desenvolvidas, no âmbito estético, a solução narrativa para tais acomodações podem ser admitidas pela presença de características temáticas e formais inerentes à estrutura da narrativa distópica, em associação com artifícios ficcionais próprios da ficção pós-moderna. E a menção às avançadas sociedades tecnológicas, costumeiramente presentes nas distopias clássicas, até se faz presente em *A Terceira Margem* – na representação do projeto da cidade flutuante – mas sempre como algo localizado em um futuro distante e praticamente inatingível, tornando-se exemplum de como esses projetos são facilmente usados como ouro de tolos.

Mas para além desse paralelos, a rigor não tão importantes, o que destaco mesmo são as fortes proximidades com a distopia pós-moderna. Nos romances de Ângelo e Monteiro, na medida em que não ocorre o privilégio de uma voz sobre outra, a narrativa tende a convergir para a concretização da distopia enquanto forma ficcional, uma vez ser típico dela que o argumento desenvolvido se sustente pela capacidade de a partir do

confronto resultante da plenivalência de vozes, criarem-se as condições necessárias, sempre no âmbito dos eventos narrados, para que os valores envolvidos sejam desnudados em suas premissas fundamentais, observando-se que esses elementos podem não ser exatamente contrários, mas sempre emergem de modo coalescente. Inserida no romance político, essa estrutura emprestada da narrativa distópica, consegue alcançar os elementos mais efêmeros do trajeto histórico abarcado pela ficção. As ilações intertextuais com a História e a forte inclinação a problematizar a violência em suas muitas faces, se colocam como os principais aspectos para se pensar em um “perpétuo adiamento” de esperanças, ao mesmo tempo em que a sobrevivência ganha destaque.

Em todo caso, além do tratamento dado ao tempo, é a caracterização dos protagonistas, como escritores ou intelectuais concentrados em dar conta de um mundo, por essência distópico, que realçam essa estrutura. Nessas narrativas, o arauto de que fala Ignácio de Loyolla Brandão, citado em outro momento, parece transpor a soleira da realidade, penetrando o universo da ficção, como duplo do intelectual atuante como escritor, que funciona como um “outro-eu”, representando a alienação que o sujeito realiza de si mesmo. Assim, lembrando o aspecto do criticismo político que transborda dessas narrativas, através de um mundo poligrafado e de uma personagem que, em alguns casos, chega a absorver vários dos elementos da atorização própria dos processos de heroicização, tem-se a dizer que nesse processo, alguns códigos específicos da experiência material a ser evidenciada pela narrativa ficcional são, assim, trazidos para esse universo paralelo através do trabalho de referenciação intertextual com a história, que prolonga essa experiência na e através da ficção, embora sempre dependendo das possíveis interações do leitor.

Por último, o que pode parecer simples nonada, traduzida, no âmbito da *diegese*, através de uma atitude de resistência engessada, na verdade, se manifesta como expressão de um sufocamento, cujos elementos mais profundos somente se fazem verificáveis na ordem das antinomias que, ao mesmo tempo, resgatam e fazem oscilar, subversivamente, as energias utópicas. Desse modo, ao se considerar o trajeto da crítica à sociedade na história do romance brasileiro, vê-se que, os romances em questão deslocam-se daquela tradição do acomodamento observada por críticos, como Emanuel Ávila e Roberto Reis.

Pela maneira como se estabelece o tratamento das energias utópicas, nesses romances, o aspecto mais notável reside no fato de que eles não se limitam ao estabelecimento do impulso crítico em relação a certos aspectos da sociedade apenas em termos temáticos, mas estendem esse impulso aos fundamentos da argumentação e da

constituição de seus elementos estruturais. Nesse sentido, como há uma diferença crucial entre ser o objeto de uma crítica e ser o objeto dessa crítica e, ao mesmo o tempo seu veículo, a inserção da ego-escrita, através da performance de um protagonista-escritor posiciona-se como artifício capaz de pontuar a relação do intelectual com os fundamentos de uma crise que parece, enfim, residir na paulatina consciência de que os elementos políticos que o mantêm visível perdem força para os elementos do mercado, que passam a se impor como uma outra ordem.

No fundo, o enredamento vem da compressão entre duas lógicas que, no limite das condições políticas e culturais em que as obras em questão são produzidas, tendem a se repudiarem. E nesse enredamento, o futuro, idealizado como devir neo-utópico em *Pessach, a Travessia*, termina melancolicamente reduzido aos resíduos de um paraíso extraviado em *A Festa e A Terceira Margem*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABENSOUR, Miguel. O heroísmo e o enigma revolucionario. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura, 1992. P. 205-238.
- _____. **O Novo Espírito Utópico**. Tradução de Urias Arantes (org.); Cláudio Stieltjes et al. Campinas: UNICAMP, 1990.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. 2. ed. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2010
- ALMEIDA, Jaime. Todas as Festas, A Festa? In: SWAIN, Tânia Navarro (org.). **História no plural**. Brasília: UNB; p. 153-188.
- ALMEIDA, Maria Helena Tavares de e WEISS, Luiz. Carro-Zero e Pau-De-Arara: O Cotidiano da Oposição de Classe Média ao Regime Militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da Intimidade Contemporânea**. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; p. 319-409.
- AGUIAR, Flávio. Os Mensageiros de Jó. In:_____. **A Palavra no Purgatório: Literatura e Cultura nos Anos 70**. São Paulo: Boitempo, 1997.
- ALEIXO, Antonio Carlos. **A Travessia nas Margens: Literatura e História em Pessach, de Carlos Heitor Cony**. Araraquara, 2000. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
- ANDRÈS, Bernard. Sobre as luzes Quebequense, das Luzes às Revoluções Continentais. In: IZARRA, Laura P. Zuntini de (org.). **A Literatura na Virada do Século: Fim das Utopias?** São Paulos: Humanitas/USP, 2001, p. 15-33.
- ÂNGELO, Ivan. **A Festa**. São Paulo: Vertente, 1976.
- ÂNGELO, Ivan. O espelho dos Tapuias. **Itinerários-Revista de Literatura**, Araraquara, n. 10, p. 29-32, 1996.
- ARBEX, José & TOGLONI, Cláudio Júlio. **Mundo Pós-Moderno**. São Paulo: Scipione, 2001.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Jornal, Realismo, Alegoria: O Romance Brasileiro Recente. In:_____. **Outros Achados e Perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras 1999, p. 77-109.
- ASSIS, Denise. **Propaganda e Cinema a Serviço do Golpe – 1962/1964**. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

- AUMONT, Jacques & MARRIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- AVELAR, Idelber. **Alegorias da Derrota: A Ficção Pós-Ditatorial e o Trabalho do Luto na América Latina**. Tradução de S. Gouveia. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- ÁVILA, Henrique Manuel. **Da Urgência à Aprendizagem – Sentido da História e Romance Brasileiro dos Anos 60**. Londrina: UEL, 1997.
- BAL, Mieke. **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**. Toronto, Buffalo/London: University of Toronto Press, 1985.
- BAKER-SMITH, Dominic The Escape From the Cave: Thomas More and The Vision of Utopia. In: BAKER-SMITH, Dominic and BARFOOT, C.C. (Ed.). **Between Dream and Nature: Essays on Utopia and Dystopia**. Amsterdam: Rodopi, 1987 (studies In Literature, n.2).
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC/Brasília: UNB, 1998.
- BARBIERI, Therezinha. **Ficção Impura: Prosa Brasileira dos Anos 70, 80 e 90**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.
- BARTHES, Roland. Os Efeitos do Real. In:_____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BASTOS, Alcmeno. **A História foi Assim: O romance Político Brasileiro nos Anos 70/80**. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História. In:_____. **Obras Escolhidas I: Magia, Técnica; Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994; p. 120-136.
- _____. O Autor Como Produtor. In:_____. **Obras Escolhidas I: Magia, Técnica; Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994; p. 222-234. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo**. Tradução de José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **Documentos de cultura, documentos e barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo: Edusp/Cultrix, 1986.
- BERARDINELLI, Cleonice. Pela Mão do Narrador. In: CANIATO, Bemilde Justo e MINE, Elza (Org.). **Abrindo Caminhos: Homenagem a Aparecida Santilli**. São Paulo: USP, 2002; p. 73-81.

- BERMAN, Marshal. O fausto de Goethe: A Tragédia do Desenvolvimento. In_____. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERNADET, Jean-Claude. Cinema Novo, Anos 60-70: A Questão Religiosa. In: SOSNOWSKI, Saul e SCHWARTZ, Jorge (Orgs.). **Brasil: O Trânsito da Memória**. São Paulo: USP, 1994; p. 101-112.
- BOITO JR., Armando. **O Golpe de 1945: A Burguesia Contra o Populismo**. Ed. Brasiliense, 1982. Coleção Tudo é História.
- BOOKER, Keith. **Dystopian Literature: A Theory and Reserarch Guide**. Westport/Londres: Greenwood Press, 1994a.
- _____. **The Dystopian Inpulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism**. Westport/Londres: Greenwood Press, 1994b.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. In:_____. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 118-135.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyolla. Literatura e Resistência. In: SOSNOWSKI, Saul e SCHWARTZ, Jorge (Orgs.). **Brasil: O Trânsito da Memória**. São Paulo: EDUSP, 1994; p. 91-99.
- BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997; p. 261-288.
- BRETON, Yves. **1984: Une dystopie de La Communication**. In: www.Er.Uqam.Ca/Nobel/Mts123/Yves.Html. Acesso em 29 de Junho de 2003.
- CALLADO, Antônio. **Quarup**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. **Bar don Juan**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: MORENO, Cezar Fernández. **América Latina em Sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979; p. 343-362. (estudos, 52)
- CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In:_____. **A Educação Pela Noite e Outros Ensaio**s. São Paulo: Ática, 2000; p. 199-215.
- CASTRO, Marcelo Miranda de. **Terreiro de Umbanda: Santa Bárbara e Nagô**. Belém: M.M & Lima, 1997.
- CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875-1950**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CEIA, Carlos. **Vai Alto o Romance: O Meu Anjo Catarina, de Alexandre Pinheiro Torres**. In: www.Ciberkiosk.Pt/ArquivoCiberkiosk4/Livros/Catarina.Htm+Distopia&Hl=Pt-BR&Lr=Lang_Pt. Acesso em 23 de Abril de 2004.

CHIAPPINI, Ligia. Ficção, Cidade e Violência no Brasil Pós-64: Aspectos da História Recente Narrada Pela Ficção. In: LEENHARDT, Jacques e Pesavento, Sandra Jatahy (Orgs.). **Discurso Histórico e Narrativa Literária**. Campinas: UNICAMP, 1998; p. 201-218.

CIORAN, Emile E. **História e Utopia**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COELHO, Teixeira. **O Que é Utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COELHO, Maria do Carmo. **Elementos Míticos no Minossau**. Brasília: Regional, 1990.

CONY, Carlos Heitor. **Pessach, a Travessia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

COHN, Gabriel. A Concepção Oficial da Política Cultural nos Anos 70. In: MICELI, Sérgio (Org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984, p. 53-84.

COSSON, Rildo. **Romance Reportagem: O Gênero**. Brasília: UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

CRISTÓVÃO, Fernando. O Romance Político Brasileiro Contemporâneo. In: _____. **O Romance Político Brasileiro e Outros Ensaios**. Coimbra: Almedina/Universidade de Lisboa, 2003; p. 8-44.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O Espaço da Dor: O Regime de 64 No Romance Brasileiro**. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e Autotexto. Tradução de Clara Crabbé Rocha. In: Vários. **Poétique**. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

DAVIS, Lennard j. **Resistirse a la Novela. Novelas Para Resistirse: Ideologia y ficcion**. Traducción de Ricardo Garcia Pérez. Madrid Debate, 2002.

DENIS, Benoît. **Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre**. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.

DINES, Alberto et al (Org.) **Histórias do Poder: 100 Anos de Política no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Tradução DE Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ECO, Umberto. **Pós-Escrito a O Nome da Rosa**. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- FORSTER, Edward M. **Aspectos de Romance**. Tradução de Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.
- FICO, Carlos. **Reinventando o Otimismo: Ditadura, Propaganda e Imaginário Social No Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- FICO, Carlos. Além do Golpe: **Versões e Controvérsias Sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.
- FOKKEMA, Douwe W. **História Literária: Modernismo: e Pós-Modernismo**. Tradução de Abel Batista. Vega: Lisboa, s/d.
- FRANCO, Renato. Imagens da Revolução no Romance Pós-64. In: SEGATTO, José Antônio & BALDAN, Ude. **Sociedade e Literatura no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1999; p. 143-166.
- FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: Anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: UNICAMP, 2003; p. 355-376.
- FURTADO, Marli. **O Universo Derroído e Corrosão do Herói em Dalcídio Jurandir**. Campinas, 2004. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- GARCIA, Néson Jahr. **Sadismo, Sedução e Silêncio: Propaganda e Controle Ideológico no Brasil (1964-1980)**. São Paulo: Loyola, 1990.
- GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada: As Ilusões Armadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.
- GASPARI, Elio. **As Ilusões Armadas: A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.
- GILLES, Deleuze e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. V.2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: ed.34, 1995 (Coleção Trans).
- GINZBURG, Jaime. A Violência Constitutiva: Notas sobre Autoritarismo e Literatura no Brasil. **Letras** – Revista do Curso de Mestrado em Letras da UFSM, Santa Maria, n. 18/19, p.121-144, 2001.
- GORENDER, Jacob. **A Burguesia Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas**. São Paulo: Ática, 1999.
- GRAMSCI, Antonio. **Literatura e Vida Nacional**. Tradução e Seleção de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- GREENBLATT, Stephen. *Towens A Poetics of Culture*. In: VEESE, Harold Aram (Org.). **The New Historicism**. London: Routledge, 1989, p.9-25.
- HALL, Stuart. **Identidades Culturais na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HAIMAN, David. Um Passo Além de Bakhtin. In: **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 62, p. 29-52, Julho-Setembro, 1980.
- HARBERT, Nadine. **A Década de 70: Apogeu e Crise da Ditadura Militar**. São Paulo: Ática, 1996.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de e GONÇALVES, Marco Augusto. **Anos 70: Literatura**. Rio de Janeiro: 1979.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IZARRA, Laura P. Zuntini de. Utopias e Distopias nas Narrativas “Negras” da Grã-Bretanha. In: _____ (Org.). **A Literatura na Virada do Século: Fim das Utopias?** São Paulo, Humanitas/USP, 2001, p. 237-252.
- JAMERSON, Fredric. **As Sementes do Tempo**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.
- JÍTRIK, Noé. Destruição e Formas nas Narrações. In: MORENO, Cezar Fernández. **América Latina e Sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979; p. 217-242.
- JAHN, Manfred. **Narratology: A Guide to the Theory of Narrative**. Disponível em: www.UniKoenl.De/~Ame02/Pppn.Htm. Acesso em 19 de Abril de 2004.
- KLINKOWITZ, Jerome. *The Self-Apparent World: Fiction as Language; Language as Fiction*. Southern Illinois University Press, 1984.
- LASCH, Christopher. **O Mínimo Eu: Sobrevivência Psíquica em Tempos Difíceis**. Tradução de João Roberto Martins Filho e Ana Maria L. Ioriatti (Notas Bibliográficas). São Paulo: Brasiliense, 1990.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: UNICAMP, 1996.
- LYOTARD, Jean François. **O Pós-Moderno**. Tradução de Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- JOSEF, Bella. **O Espaço Reconquistado, uma Releitura: Linguagem e Criação no Romance Hispano-Americano**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

- LIMA, Rogério. **O Dado e o Óbvio: O Sentido do Romance na Pós-Modernidade**. Brasília: EDU/Universa, 1998.
- LUCAS, Fábio. A Crise da Cultura Literária no Brasil Pós-64. SOSNOWSKI, Saul e SCHWARTZ, Jorge (Orgs.). **Brasil: O Trânsito da Memória**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994; p. 131-139.
- LOWY, Michel. **Romantismo e Messianismo: Ensaio Sobre Lukács e Walter Benjamin**. Tradução de Myriam Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva; USP, 1990.
- _____. **A Estrela da Manhã: Surrealismo e Marxismo**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- LUCENA, Suênio Campos de. **21 Escritores Brasileiros: Uma Viagem Entre Mitos e Mortes**. São Paulo: Escrituras, 2001.
- MACHADO, Janete Gaspar. **Os Romances Brasileiros nos Anos 70: Fragmentação Social e Estética**. Florianópolis: UFSC, 1981.
- MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo: Vagabundagens Pós-Modernas**. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2001.
- MAGALHÃES Jr., R. **A Arte do Conto**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O Contexto da Obra Literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995 (Coleção Leitura e Crítica).
- MALMGREN, Karl. **Ideologia e Utopia**. Tradução de Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.
- MATIÈRE, Catheriene. Golem. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 410-420.
- MATTOSO, Glauco. **O Que é Tortura**. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1986.
- MECZIEMS, Jenny. Swift and Orwell: Utopia as Nightmare. In: BAKER-SMITH, Dominic & BARFOOT, C.C. **Between Dream and Nature: Essays on Utopia and Dystopia**. Amsterdam: Rodopi, 1987; 1987; p. 91-114 (Studies In Literature, N. 2).
- MICELI, Sérgio. Teoria e Prática da Política Cultural Oficial. In: MICELI, Sérgio (Org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984; p. 97-112.
- MOYLAN, Tom. **Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia**. Westview Press, 2000.

- MONTEIRO, Benedicto. **Verde Vagomundo**. Belém: CEJUP, 1991.
- MONTEIRO, Benedicto. **O Minossauero**. Rio de Janeiro: Novacultura, 1975.
- MONTEIRO, Benedicto. **A Terceira Margem**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- MONTEIRO, Benedicto. **Aquele Um**. Belém: CEJUP, 1995.
- MOONEY, Patrick. **The Possibility of Utopia**. In: [Http://Www.Geocities.Com/Athens/Olympus/5599/Literature/Utopia.Html](http://Www.Geocities.Com/Athens/Olympus/5599/Literature/Utopia.Html). Acesso em 12 de Novembro de 2003.
- MORUS, Tomas. **Utopia**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: LP&M, 1997.
- NASCIMENTO, Maria de Fátima do. **A Representação Alegórica da Ditadura Militar em O Minossauero, de Benedicto Monteiro: Fragmentação e Montagem**. Campinas, 2004. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- NYE, Joseph. **O Paradoxo do Poder Americano**. São Paulo: UNESP, 2003.
- OLINTO, Heydrun K. Por Onde Navegam os Estudos de Literatura? **Itinerários**, Araraquara, n. 19, p. 137-154, 2002.
- PAIANO, Enor. **Tropicalismo: Bananas ao Vento no Coração do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1996.
- PÉCAUT, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre Povo e Nação**. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1990.
- PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas Vazias: Ficção e Política nos Anos 70**. São Carlos: UFSCAR/ Mercado Aberto, 1996.
- PELLEGRINI, Tânia. **A Imagem e a Letra: Aspectos da Ficção Brasileira Contemporânea**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.
- PIERANDELLO, Luigi. **O Humorismo**. Tradução e Notas de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- PIÑÓN, Néida. O que é a República dos Sonhos. SOSNOWSKI, Saul & SCHWARTZ, Jorge (Orgs.). **Brasil: O Trânsito da Memória**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994; p. 91-99.
- POMPEU, Renato. **Quatro-Olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.
- REIS, Roberto. **Permanência do Círculo: Hierarquia no Romance Brasileiro**. Niterói: EDUFF/Brasília: INL, 1987.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

- RENAUX, Sigrid. Margate Atwood: A República de Gilead Revisitada. In: IZARRA, Laura P. Zuntini de (Org.). **A Literatura na Virada do Século: Fim das Utopias?** São Paulo: Humanitas/USP, 2001, p. 271-292.
- RIBEIRO, Hércion. **A identidade do Brasileiro: Capado, Sangrado e Festeiro.** Petrópolis: Vozes, 1994.
- RIDENTE, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira.** São Paulo, 1993.
- _____. **Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV.** Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2000.
- ROSSI, Clóvis. **Militarismo na América Latina.** São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RUFFINELLI, J. Después de la ruptura. In: PIZARRO, A. (Org.). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura.** São Paulo: Memorial/ Campinas: UNICAMP, 1995; p. 365-392.
- SANTIAGO, Silviano. O Narrador Pós-Moderno. In: _____. **Nas Maravilhas da Letra.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38-52.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença.** Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SCHOLEM, Gershom. **A Cabala e Seu Simbolismo.** Tradução de Hans Borger & J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. **O Pai de Família e Outros Estudos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. Existe Uma Estética do Terceiro Mundo? In: _____. **Que Horas São?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987; p. 127-128.
- SILVERMAN, Malcom. **Protesto e o Novo Romance Brasileiro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- STALLONI, Yves. **Os Gêneros Literários: A Comédia, o Drama, a Tragédia, o Romance, a Novela, os Contos, a Poesia.** Tradução e Notas de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- SODRÉ, Muniz. Tecnoburocracia: A Herança Autoritária no Brasil. **Tempo Brasileiro,** Rio de Janeiro, n.90, p. 21-32, Jul.- Set., 1987.
- SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação.** Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SOUZA, M. **Galvez, Imperador do Acre.** Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1978.

- SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual Romance?**. São Paulo: Achiamé, 1984.
- SUSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária: Polêmicas, Diários & Retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- SZACHY, Jerzy. **As Utopias ou a Felicidade Imaginada**. Tradução de Rubens César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- TELLES, Lygia Fagundes. **As Meninas**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.
- TODOROV, Tvetan. **Memória do Mal, Tentação do Bem: Indagações Sobre o Século XX**. Tradução de Angélica D'ávila Melo. São Paulo: Arx, 2002.
- VEIGA, J.J. **A Hora dos Ruminantes**. |Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- VERÍSSIMO, Érico. **Incidente em Antares**. Porto Alegre: Globo, 1974.
- VIVELA, Luiz. **Os Novos**. Rio de Janeiro: Gernassa, 1971.
- WAGLEY, Charles. **Uma Comunidade Amazônica: Estudo do Homem nos Trópicos**. Tradução de Clotilde da Silva Costa. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London: Methuen, 1985
- WOOD, Paul. Realismos e Realidades. In: FER, Briony, BATCHELOR, David & WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo e Surrealismo: A Arte no Entre-Guerras**. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac e Naif, 1988, p. 250-335.
- UNRUH, Vick. **Latin American Vanguards**. Berkeley/Los Angeles/ Londres: University of California Press, 1994.