



Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**UM *FLÂNEUR* ENJAULADO:  
A DIALÉTICA DO OLHAR EM *PASSAGEIRO DO FIM DO DIA***

Thayllany Ferreira Andrade

Brasília  
2020



Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**UM *FLÂNEUR* ENJAULADO:  
A DIALÉTICA DO OLHAR EM *PASSAGEIRO DO FIM DO DIA***

Thayllany Ferreira Andrade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de mestra em Literatura.

Área: Literatura e Práticas Sociais  
Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome

Brasília  
2020

FT373f      Ferreira Andrade, Thayllany  
Um flâneur enjaulado: a dialética do olhar em "Passageiro do Fim do Dia" / Thayllany Ferreira Andrade; orientador Patrícia Trindade Nakagome. -- Brasília, 2020.  
131 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2020.

1. Dissertação sobre o romance contemporâneo brasileiro "Passageiro do Fim do Dia". . 2. Leitura crítica acerca da dialética do olhar presente no romance. . 3. Discussão analítica sobre a figura do flâneur enjaulado internalizado pelo romance. . I. Trindade Nakagome, Patrícia , orient. II. Título.

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**UM *FLÂNEUR* ENJAULADO:  
A DIALÉTICA DO OLHAR EM *PASSAGEIRO DO FIM DO DIA***

Thayllany Ferreira Andrade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de mestra em Literatura.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome – UnB (Orientadora)

---

Prof. Dr. Pedro Mandagará Ribeiro – UnB

---

Prof. Dr. Pedro Henrique Isaac – IFB

---

Prof. Dr. Anderson Luis Nunes da Mata – UnB (Suplente)

Brasília  
2020

## AGRADECIMENTOS

À CAPES pela bolsa concedida para a realização da pesquisa.

À professora Patrícia Nakagome, minha orientadora, que me recebeu com tanto apreço, seriedade e doçura e fez eu me sentir respeitada e valorizada. Em um espaço tão inóspito como é a universidade, Patrícia foi um oásis de aconchego, com profissionalismo, dedicação e respeito irretocáveis. Acima de tudo, essa relação de orientação me ensinou a olhar com os ouvidos! Nunca conheci uma pessoa tão disposta a ouvir o outro, conhecer o outro, pensar com o outro! Trilhamos aqui um caminho em que nossos olhares, tão distintos e, muitas vezes, complementares, se cruzaram promovendo em mim grande aprendizagem. Hoje, eu posso dizer que sou uma pedra “dialeticamente” menos dura. E abaixo a reificação, né, Patrícia?! De coração, muito obrigada mesmo!!!

Ao professor Anderson Luis Nunes da Mata, pela atenta leitura, pelas proveitosas orientações e pelo momento de grande respeito na banca de qualificação.

Ao professor Pedro Mandagará, que, no dia da qualificação, me presenteou com uma pergunta. Eu tinha formas de emitir respostas automáticas, mas decidi ponderar sobre o questionamento. A verdade é que terminei a dissertação, mas não finalizei o processo do pensamento. Ainda hoje reflito sobre o indivíduo e, sinceramente, acredito que farei isso por mais algum tempo. Pedro... Pedro... falou pouquíssimo e já me deixou meses pensando, imagine se sentássemos para um café.

Ao professor Pedro Isaac, que, há dois anos, segurou minha mão para a execução do trabalho de conclusão de curso na graduação. Lá nasceu a flânerie de Pedro, outro Pedro. Pedros: sinônimo, para mim, de conhecimento.

À Cora, à Areta, ao Lito e ao Ricardo pelas delicadas mordidas de amor, pelas lambidas de pura ternura e pelas diabruras que consolam meus dias de luta.

Ao João Marcos, o Boca, que entrou na minha vida para alegrar, completar e cuidar. Sou muito grata pela dedicação dada à Rebeca, pelo laço de amizade que firmamos, pelas brincadeiras que tornam as dificuldades mais leves. Eu sou mais feliz quando estou perto de você.

Ao Wesley, um peculiar indivíduo que, por diversas vezes, tive muita vontade de matar, mas que, na grande maioria do tempo, sou grata por ter perto de mim.

À dona Maria José, que sempre quer dar porrada em quem entra no meu caminho tentando me estagnar – penso, inclusive, que devo estocar algumas dúzias de luvas de boxe para o ano de 2020. Agradeço pelo carinho, pelo zelo, pela reza protetora e pela sopa quentinha. Hummm!

À Rebeca Andrade, que desde de pequena se fez presente como o sol na minha vida, trazendo força, coragem, esperança e motivos pelo que lutar. Se hoje eu vivo, é porque você e minha mãe sempre estiveram comigo. Te amo, minha eterna pirralha! Você me move! Você me inspira!

Ao meu irmão Kennedy Andrade. A cada passo nessa dissertação, eu pensava... penso nele. Onde e como ele está? Sinto falta das crianças que éramos, das poucas boas coisas que sentíamos. Sinto falta porque parece que só em uma pequena brecha do passado, lá na inocência, no futebol descalço de rua, no carrinho de rolimã, no pulo no córrego, lá atrás, residia a esperança de mudar toda a nossa história, principalmente a dele. Hoje eu já não o reconheço, não o encontro. Em qual encruzilhada pegamos caminhos diferentes?

Ao Gustavo Arnt, que esteve comigo a cada passo, que sempre acreditou em mim e no meu potencial, que enxugou minhas lágrimas a cada momento de dor, que pensou, debateu e compartilhou experiências comigo, que perdeu horas e horas lendo meu trabalho com empenho, que foi meu braço resistente nos momentos de cansaço, que me ensinou um universo de coisas e que me fez sorrir e seguir. Nada é capaz de traduzir o tamanho da minha gratidão por aquele que é o meu parceiro dedicado, o meu companheiro paciente, meu melhor amigo e meu amor. Para esse agradecimento, que já não sei mais como formular a fim de mostrar grandeza, faço uso das palavras de Hegel: “no amor a coisa suprema é sobretudo a entrega do sujeito a um indivíduo [...], o abdicar de sua consciência autônoma e de seu ser-para-si-mesmo singularizado, o qual primeiramente na consciência do outro se sente impelido a ter seu próprio saber sobre si mesmo. [...] Então este outro vive apenas em mim, assim como eu apenas nele estou aí para mim; ambos são primeiramente para si mesmos nesta unidade preenchida e depositam nesta identidade sua alma e mundos inteiros”. (*Cursos de Estética* – volume II, 2000, p.297).

À dona Rosa Maria Ferreira. *Vidas Secas* é o romance da sua história – não que ela tenha lido; ela não lê. Livros não existem em muitos mundos e, ainda assim, não deixam de ser mundos – Minha mãe é a própria Baleia, é o Fabiano, é a sinhá Vitória, é o filho mais velho e também é o filho mais novo. Seu coração é o próprio Sertão que vive sempre suspenso pelo acaso; forte, resistente e seco. Vale dizer, porém, que a força também é a fraqueza, a resistência também pode vir daquele que desistiu e a secura também é a falta de vida. De forma frágil, seu tic-tac cardíaco, barulho vindo da veia mecânica que lembra o assinalar do tempo do relógio, anuncia deixar de bater há muito tempo, entretanto, muito mais por mim e pela Rebeca do que por si, sua força se recusa a parar de lutar, insistentemente se nega a desistir. O sertão, mãe, anuncia a morte, mas nunca morre! Eu te amo mais que a soma de todos os meus amores. Eu verdadeiramente te amo!

*Pois também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela.*

Mateus 16:18

## RESUMO

Esta dissertação apresenta uma leitura crítica do romance *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo (2010), a partir da hipótese central de que Pedro, o protagonista do romance, se configura esteticamente como um *flâneur* enjaulado. Como um *flâneur*, Pedro lança seu olhar para a metrópole; porém, mediado pela condição particular do chão histórico brasileiro na sociedade contemporânea, esse olhar não goza da liberdade típica daquele que flana livremente pelas ruas, mas, pelo contrário, é enclausurado – fisicamente, pela jaula de aço do ônibus em que se encontra; socialmente, pela posição de classe contraditória que ocupa. Do movimento entre visão e cegueira, entre olhar e ser olhado, emerge a ótica do romance, que lança para o leitor a missão de completar o percurso de compreensão da experiência que Pedro não é capaz de atingir.

**Palavras-chave:** *Passageiro do fim do dia*, Rubens Figueiredo, olhar, *flâneur*, romance brasileiro contemporâneo.



## ABSTRACT

This dissertation presents a critical reading of the novel *Passageiro do fim do dia*, by Rubens Figueiredo (2010), from the central hypothesis that Pedro, the protagonist of the novel, aesthetically configures himself as a caged *flâneur*. As a *flâneur*, Pedro casts his gaze at the metropolis; however, mediated by the particular condition of the Brazilian historical ground in contemporary society, this perception does not have the typical freedom of the one who freely roams the streets, but, on the contrary, is enclosed – physically, by the steel cage of the bus in which he is located; socially, by the contradictory class position that occupies. From the movement between sight and blindness, between looking and being looked at, emerges the optics of the novel, which launches for the reader the mission of completing the path of understanding of the experience that Pedro is unable to reach.

**Keywords:** *Passageiro do fim do dia*, Rubens Figueiredo, gaze, *flâneur*, contemporary Brazilian novel.

## SUMÁRIO

### **FILA DO ÔNIBUS**

ITINERÁRIO.....	11
PEDRA, PEDRO, PENSSEIRO.....	15
O NOME DA PEDRA.....	23

### **PASSAGEM DE EMBARQUE**

1. O OLHAR ENQUANTO FORMA.....	28
1.1. OLHAR, PODER E IDEOLOGIA.....	36

### **O PASSAGEIRO**

2. UM FLÂNEUR ENJAULADO: OLHAR DE DENTRO PARA FORA.....	47
2.1. PEDRO: PASSAGEIRO DO FIM DO DIA.....	61

### **EM TRÂNSITO - A MULTIDÃO: OLHAR DE FORA PARA DENTRO**

3. O EU E O OUTRO: O OLHAR QUE AMEAÇA.....	71
3.1. SELEÇÃO (ANTI)NATURAL.....	83
3.2. UM BICHO.....	91
3.3. O MUNDO DE SEUS INIMIGOS.....	113

<b>PONTO DE DESCIDA.....</b>	<b>122</b>
------------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>126</b>
--------------------------	------------

## **FILA DO ÔNIBUS: ITINERÁRIO**

Esta dissertação é um olhar para a ótica constituída em *Passageiro do fim do dia* por Rubens Figueiredo. Um romance que pretende representar a desigualdade social e desnaturalizar as relações sociais estabelecidas com base nesse sistema de sociedade chama a atenção pela sua pretensão e mais ainda pela forma por meio da qual o projeto foi concretizado. No centro da narrativa, encontra-se Pedro, o protagonista que não protagoniza nada em sua vida, embarcado num ônibus que segue do centro da cidade para a periferia, enquanto olha para o espaço como um investigador casual e involuntário do mundo, do país, da cidade, dos outros e de si.

O que Pedro olha? O que Pedro enxerga? Quem é o Pedro que olha? Quais são as condições do olhar? De que ângulo de visão Pedro avista seus objetos? Como Pedro é visto pelo outro, pelo narrador, pelo leitor? Como a ótica do autor implícito organiza e relaciona cada um desses elementos, cada ângulo de visão particular? E o que significa cada um desses aspectos da ótica? Todas essas questões animam a pesquisa empreendida por nós e apresentada neste trabalho. Nosso intuito foi acompanhar a dinâmica do olhar no romance – fundamentalmente desde a centralidade do ponto de vista de Pedro – e, a partir daí, buscar compreender de que maneiras esse olhar revela uma perspectiva crítica sobre o Brasil contemporâneo.

Essa proposta de investigação pretende somar-se à fortuna crítica de *Passageiro do fim do dia*, a fim de propiciar ao leitor uma perspectiva de leitura da obra de Figueiredo a começar de um entendimento relativamente pouco desenvolvido. Logo de início, vale destacar que este romance foi muito bem recebido pela crítica brasileira, tendo sido agraciado com o Prêmio Portugal Telecom de Literatura (2011) e com o Prêmio São Paulo de Literatura (2011), além de ter ficado em segundo lugar na categoria romance no tradicional Prêmio Jabuti (2011). Para além dessa recepção vinculada a campos tradicionais de consagração literária, o romance tem recebido bastante atenção em estudos acadêmicos desde sua publicação, sendo que, no conjunto desses trabalhos, é possível perceber o destaque para a presença imprescindível do espaço na estruturação da narrativa, o que justifica a significativa tendência da recepção marcada por estudos que compreendem o espaço e a memória como as principais categorias organizadoras da forma estética dessa obra (CARVALHO, 2014; FUX & SANTOS, 2013; MELO, 2012; TIRLONI, 2012; SOUZA, 2017).

Regina Dalcastagnè, no artigo *Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea* (2014), faz uma discussão em relação às possíveis leituras e escritas do espaço urbano. Ela discorre sobre a distinção entre ver e viver a cidade, ressaltando os percursos das personagens pobres e seus relatos de experiência. Na dissertação de mestrado *A cidade e o olhar: uma leitura de Passageiro do Fim do dia, de Rubens Figueiredo* (2015), Juliana Neves Nogueira analisa as representações da cidade, do olhar das personagens, assim como o olhar do autor para a contemporaneidade brasileira. Para isso, a autora se atenta a questões de ordem social (desigualdade, violência, caos urbano, etc.) em conjunto com as possíveis influências que esse espaço pode ter no olhar das personagens para o mundo. Já Thais de Carvalho Sabino, na dissertação *O lugar dos sujeitos dentro da dinâmica social brasileira contemporânea: Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo* (2017), procura pensar o lugar dos sujeitos dentro da dinâmica social brasileira, levando em conta as contradições do mundo globalizado e do mercado de consumo. Marcelo de Souza Pereira, por sua vez, por meio da tese de doutorado *Fingidores em cena: a metaficção em Sérgio Sant'Anna e Rubens Figueiredo* (2013), argumenta sobre o uso do discurso metaficcional, tendo em vista a parodização de romances policiais e a questão da identidade e do social.

Diante do exposto, é possível percebermos que o romance aqui em questão possui um conteúdo extremamente rico no que diz respeito à cidade, à desigualdade social, às relações de trabalho, à memória, ao relato de experiência, etc. A recepção crítica no tocante ao *Passageiro do fim do dia* tem se atentado para as questões de representação do trabalho, sob uma ótica da exploração, tendo em vista a forma e o conteúdo do romance moderno (ANDRADE & ARNT, 2016; BALBI, 2018; SILVA, 2018), de construção do discurso literário da alteridade na tradição latino-americana (TEIXEIRA, 2016), de ficção e história (VELLOSO, 2016) e de realismo e contemporaneidade (CARDOSO & DAFLON, 2015).

Portanto, a presente dissertação, com vistas a se integrar ao corpo de estudos literários citado, parte da hipótese de que Pedro é o próprio eixo estruturante da narrativa em função da dinâmica do olhar inerente à sua condição oscilante entre as classes e entre os espaços. Nossa tese é que o romance, enquanto um todo, apresenta uma ótica que permite ao leitor enxergar os traços e os dilemas do Brasil contemporâneo por meio do confronto dos ângulos de visão das personagens em relação umas com as outras, do contraste entre a perspectiva do narrador e a perspectiva de Pedro, bem como da contraposição da ótica do autor implícito em relação às perspectivas mais

restritas das instâncias narrativas inferiores (personagens secundárias, protagonista, narrador). Nesse sentido, o texto está arquitetado de modo a possibilitar ao leitor o acompanhamento do movimento do olhar tal como está formalizado no romance. Assim, a dissertação é composta por três capítulos, cada um destinado a pensar sobre a hipótese e a tese a partir de um ângulo particular: a) a relação entre olhar e ideologia; b) o olhar de fora para dentro; c) o olhar de dentro para fora.

Ainda no escopo da introdução do trabalho, apresentamos uma reflexão sobre Pedro a partir de ângulos diversos, com vistas a mapear a semântica da forma da narrativa de Figueiredo baseada na centralidade do símbolo da pedra. Pedro parece ser mais do que um nome mais ou menos aleatório, revelando-se como o pilar de um projeto estético que extrai da aridez e da dureza da pedra a mediação para a representação de um Brasil petrificado.

No capítulo 1, discutiremos o olhar a partir da compreensão de que olhar, mais do que ser a mera ação de direcionar os olhos para algo, constitui um gesto fundador da constituição do ser humano, tanto em sua dimensão individual quanto na dimensão social, ou seja, o olhar determina tanto o eu quanto o outro. Esse entendimento do olhar inicialmente sustentado por uma compreensão de base mais filosófica associa-se à especulação acerca do caráter do olhar e nos conduz, assim, ao cerne do problema, que é a constituição do olhar enquanto dispositivo estético literariamente formalizado. Desse modo, questões muitas vezes percebidas apenas como formalistas, tais como ótica e ponto de vista, ganham aqui uma nova vida, pois a técnica é compreendida como síntese entre forma e conteúdo, o que implica a compreensão de que a estrutura é dotada de sentidos e que, portanto, a discussão sobre ótica, perspectiva e ângulo de visão é, necessariamente, discussão sobre ideologia, poder e relações sociais.

No capítulo 2, o olhar será analisado em seu movimento que vai de dentro para fora, isto é, acompanharemos o modo como Pedro, a partir do seu ângulo de visão, olha o mundo e o constitui subjetivamente. As pessoas, a cidade, os objetos, os sons, os cheiros, as lembranças, os dados, as sensações, tudo isso é englobado por esse olhar de dentro para fora e só é compreendido se percebido como constituição do objeto por parte do sujeito. Neste capítulo, é central a interpretação de Pedro como um *flâneur enjaulado*.

No capítulo 3, propomos a leitura a partir do movimento inverso, ou seja, o olhar é analisado a partir do movimento que vai de fora para dentro. Para essa análise, é fundamental o entendimento de que o olhar determina não apenas o que é olhado, mas também quem olha. Sendo assim, a análise empreendida neste capítulo se propõe a pensar em como Pedro é olhado tanto por

si mesmo (ao olhar para o outro) quanto efetivamente é olhado pelo outro. Neste contexto, a economia dos olhares das demais personagens entre si, para si e para o mundo será o fio condutor da nossa abordagem.

Por fim, cabe apontar que toda a construção crítica estabelecida por esta dissertação também é reveladora do meu próprio olhar enquanto pesquisadora. A intervenção crítica, ao formular questões e apontar caminhos e possibilidades de análise e interpretação, postula um *Passageiro do fim do dia* particular, mas com a pretensão de que essa possa ser uma experiência de leitura compartilhável.

\*\*\*

**FILA DO ÔNIBUS:  
PEDRA, PEDRO, PENSEIRO**

*Pedro pedreiro penseiro esperando o trem  
Manhã parece, carece de esperar também  
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém  
Pedro pedreiro fica assim pensando [...].*

*Pedro Pedreiro, de Chico Buarque [1965]*

No meio do caminho havia uma pedra. Ao longo do caminho havia Pedro. Pedros. Pedro, igualmente pedra. Pedro, nem papa, nem imperador, nem pedreiro. Pedro livreiro. Pedro penseiro. Pedro é pedra, estático. Pedro é pó, passageiro. Passageiro de um mundo caduco, passageiro da estrada do acaba mundo, passageiro do fim do dia. Passageiro de um dos caminhos, dessa vez, urbano, disputado, restrito, quente e habitado por seres que precisam dar um passo a mais na seleção natural (natural?). É necessário sobreviver. É necessário olhar. Pensar! Pedro, personagem controverso, curioso, distraído, pobre, não paupérrimo, turista nos espaços, ambíguo, contraditório, protagonista vivo, mas destituído de ação, que, na sua condição, fala melhor quando emudece.

Esse é o protagonista de um romance contemporâneo, *Passageiro do Fim do Dia* (2010), de Rubens Figueiredo, que representa a realidade de modo crítico, não apesar de sua forma, mas justamente por causa dela. O romance formula questionamentos sobre a form(ação) dos sujeitos dentro de um processo opressivo de construção da sociedade brasileira. O enredo se desenvolve a partir do deslocamento do protagonista do centro da cidade, em que mora e trabalha, para um bairro periférico, local da moradia de sua namorada. A narrativa se revela por meio de um espaço urbano acelerado e violento, habitado por personagens que procuram formas de sobrevivência. Enquanto Pedro ouve a rádio, lê seu livro a intervalos, observa o mundo dentro e fora do ônibus, ele passa a construir, sem se dar conta, uma rede de raciocínios tendo em vista a compreensão dos processos de ordenamento social. Pedro, que exerce narrativamente o papel de focalizador do narrador, por meio de seu ângulo de visão e do seu fluxo de consciência, se torna o eixo estruturante da narrativa. A personagem se apresenta como um investigador do outro durante essa locomoção espacial e temporal. Enquanto viaja rumo ao Tirol, bairro periférico onde Rosane, sua namorada, reside, o protagonista reflete sobre a cidade, sobre os indivíduos e sobre o vínculo e o convívio

que aproximam e distanciam as pessoas. Pedro vai gestando inconscientemente um tecido social que ora lança o leitor para o estado de estranhamento no tocante à zoomorfização e à reificação das personagens, ora o conduz a refletir sobre seu próprio estado no mundo. O protagonista observa, lê, pensa, escuta, lembra, e, como consequência, sem ter plena consciência disso, começa a montar um mosaico das estruturas sociais, das relações de exploração e da violência. Em certo sentido, o que está representado aqui são as fraturas do Brasil, encarnado no osso<sup>1</sup> que dói incessantemente na perna de Pedro.

O nome grego *Pétros*, do aramaico *Cephas*, assumiu em latim a forma *Petrus*, que, por sua vez, dá origem ao nome Pedro, que significa pedra. Desde a antiguidade, as histórias bíblicas possibilitaram que o nome Pedro fosse mundialmente conhecido. Na Bíblia Sagrada (1993), no primeiro capítulo de João, versículo 42, lemos: “Jesus, fixando nele o olhar, disse: Tu és Simão, filho de João, tu serás chamado Pedro”. Jesus Cristo, após escolher Simão como um dos seus discípulos, troca seu nome e o batiza como Pedro. Essa troca de nome tem o efeito de modificar o destino de Pedro, pois seria ele o responsável por, após a crucificação de Jesus Cristo, continuar a missão de erguer a igreja: “tu és Pedro e sobre essa pedra edificarei a minha igreja” (Mt 16:18).

O Pedro bíblico trabalhava com pescaria e, após a morte de Jesus de Nazaré, viria a se tornar um pescador de homens (Mt 4:19). Por depender do mar, olhava atentamente os ventos, o sol, a posição da lua e das estrelas e, por isso, o apóstolo foi um observador sempre vigilante para conseguir seu sustento e se manter vivo frente aos perigos dos mares. Entretanto, contraditoriamente, o Pedro perspicaz apresentou dificuldade em compreender a vida fora das técnicas de sua profissão. Pedro não compreendeu muita coisa durante sua caminhada. Suas perguntas ficaram muito conhecidas pela simplicidade, assim como sua personalidade é, ainda hoje, lembrada pela essência bruta, impulsiva, contraditória, presunçosa, tímida, negligente e, em muitos momentos, egoísta.

Em muito percebemos semelhanças com o Pedro de Rubens Figueiredo, entretanto a narrativa bíblica da vida de Pedro também evidencia transformações contundentes em relação ao Pedro contemporâneo. Ambos os Pedros possuem destaque nas narrativas em que figuram. O Pedro bíblico foi um dos principais discípulos da história do cristianismo, enquanto o Pedro de

---

<sup>1</sup> De acordo com a leitura do romance que propomos, a dor no osso sentida por Pedro, decorrente da violência policial sofrida enquanto trabalhava como vendedor ambulante, será entendida como sintoma permanente das fraturas sociais nas quais estão mergulhadas as personagens de Figueiredo. O tema será discutido posteriormente com mais detalhe, ao longo da dissertação.



Figueiredo tem sua perspectiva subjetiva sublinhada pelo narrador e elevada em relação aos demais personagens. O discípulo, porém, falava e agia. Pedro questionou Jesus Cristo, pregou ideias rejeitadas pelo governo da época, operou milagres, negou Jesus três vezes, mas não se suicidou como Judas, foi escolhido para fundar a igreja e se tornou um dos principais líderes religiosos da fé cristã primitiva. O Pedro bíblico é o arquétipo da pedra fundante, da pedra fundamental. A dureza e a solidez da pedra, de outro ângulo vistas como obstáculos a serem transpostos, aqui ganham outra conotação, que é a da afirmação positiva do material duradouro, firme, capaz de sustentar o peso de muitas outras pedras, de muitos outros Pedros. Isso posto, o Pedro de Figueiredo herda o nome, mas onde estão sua voz e suas ações? O que paralisou o Pedro da contemporaneidade?

A sociedade desenvolveu diversas formas de extermínio com fins políticos e pedagógicos durante toda a história da humanidade. Com o passar dos anos, as formas de violências e subordinação ideológica foram sofrendo transformações. A barbárie também se modernizou e junto o indivíduo se tornou cada vez mais castrado e destituído da ação enquanto ferramenta de transformação. A arte não ficou alheia a esse processo: a partir de meados do século XIX, esteticamente, se acentuam a crise e o declínio do indivíduo, de modo que a arte já não encontrará mais bases suficientes para manter a forma realista hegemônica que viera se construindo desde o século XVI. O ápice do realismo no século XIX é sinal da crise anunciada como manifestação da ruína das promessas de emancipação burguesas. As promessas liberais de liberdade, autonomia, autodeterminação, escolha, vontade, autorrealização, tudo isso revelou-se um engodo e o romântico deu um passo à frente rumo ao abismo da modernidade na nova fase do capitalismo na transição do século XIX para o século XX. Esmagado, indefeso, impotente, incapaz, é assim que o homem do século XX se sente cada vez mais, encurralado, áporo, como diria Drummond.

Diante desse quadro devastador e desolador, como manter a crença numa capacidade de autodeterminação e vontade, marcas centrais do indivíduo moderno? Como articular pela via da causalidade a ação em um mundo dominado pelo capital financeiro especulativo e pelas bombas nucleares? Como manter integridade de caráter em meio às grandes guerras? Da mesma forma, o Pedro de Figueiredo parece ser apenas o pó da pedra fundante do Pedro bíblico, sem qualquer poder, nem importância, sem a grandeza de um Pedro czar ou de um Pedro imperador, apenas Pedro, apenas pedra ao longo do caminho rumo ao Tirol. O Pedro contemporâneo é aquele que estaca diante da pedra, que se reconhece como a própria pedra:

No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra.

*No meio do caminho*, de Carlos Drummond de Andrade [2009]

Em um dos caminhos havia pedras. Por mais que tenhamos a sensação de que as pedras sejam imóveis, e algumas, de fato, sejam, as pedras são pedaços que se soltaram de rochas, por meio de possíveis erosões. No famoso poema de Drummond, a pedra metaforicamente pode representar um obstáculo que o eu-lírico encontrou no seu caminho. A substituição do problema pela palavra pedra, além de fazer parte da construção formal estética e imagética, explora a riqueza semântica da palavra pedra. É importante perceber que o problema, ao ganhar as características da pedra, passa a ser compreendido como algo duro, indiferente, que interrompe a travessia do caminho por se manter fixa, sem se mover, sem se importar com as necessidades do viajante. Ela interrompe sua caminhada, a menos que você a remova. O importante de lembrar que as pedras são pedaços de rocha soltas é perceber que, na origem da dureza e da imobilidade, se encontra o contrário, ou seja, uma certa fragilidade da rocha, suscetível à fragmentação, e o movimento, que espalha os pedaços rochosos pelo espaço e os transforma em pedra. Dizer isso nos permite evitar o fatalismo no enfrentamento desses problemas aparentemente estáticos.

A memória, no poema de Drummond assim como no romance de Figueiredo, é o mecanismo de reconhecimento e atualização do presente. Por meio do olhar, das “retinas tão fatigadas”, o eu-lírico, assim como Pedro, retoma as lembranças que, marcadas pela repetição dos versos, com ordenamentos diferentes, revelam a insistência da pedra.

João Cabral de Melo Neto, em *A educação pela pedra*, dá um passo adiante em relação à própria experiência do eu com a pedra.

Uma educação pela pedra: por lições;  
para aprender da pedra, frequentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal  
(pela de dicção ela começa as aulas).  
A lição de moral, sua resistência fria  
ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
a de poética, sua carnadura concreta;  
a de economia, seu adensar-se compacto:  
lições de pedra (de fora para dentro,  
cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão  
(de dentro para fora, e pré-didática).  
No Sertão a pedra não sabe lecionar,  
e, se lecionasse, não ensinaria nada;  
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,  
uma pedra de nascença, entranha a alma.

*A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto [1965]

No poema, o universo semântico se amplia para uma didática da pedra. O ser estático, duro, frio, árido, possibilita, agora, o conhecimento. A pedra ensina o homem com seus próprios métodos, possui suas próprias lições “de fora para dentro, cartilha muda, para quem soletrá-la”. A pedra de João Cabral em nada é inanimada, ela não só ensina de fora para dentro, como também de dentro para fora. Essa é a pedra do sertão, “pré-didática”, que entranha a alma. Pedro é a pedra, ora estático, irracional e bruto, ora dinâmico, lógico e sensível; ora ensina de dentro para fora, ora aprende de fora para dentro.

Por sua vez, a canção da epígrafe apresenta a história de um Pedro penseiro que espera o sol, o aumento salarial, o carnaval, a festa, a sorte, a morte, o Norte, o trem. O trem, que traz consigo, imageticamente, a luz vinda do fim do túnel, representa a solução precisa para os problemas ou a morte que cesse abruptamente a longa espera ininterrupta. Pedro, protagonista do romance, também espera, pensa. Ao pegar o ônibus, espera somente chegar ao seu destino. Pedro nos faz pensar que é necessário esperar mais.

Penseiro, neologismo utilizado pelo compositor da música, é uma palavra adjetivada que faz parte intrinsecamente da construção formal da canção, mas que, ao mesmo tempo, explica a constituição subjetiva do protagonista do romance, uma vez que será o fluxo de pensamentos de Pedro que possibilitará a estrutura base da narrativa. A palavra é formada pelo radical “pens”, base semântica da forma verbal infinitiva “**pensar**”, aliado ao sufixo “eiro”. Gramaticalmente, pode ser

compreendida, no contexto da música, como adjetivo, qualificador do substantivo Pedro, ou, através da sua terminação, como o próprio substantivo, sendo o substancial, a essência. Diante disso, é possível perceber, sintomaticamente, Pedro, não só como um ser com a qualidade de quem pensa, mas com a essência constitutiva de um ser pensante. Pensar é a qualidade maior do pensador, tornando-se a característica fundante do próprio ser.

De acordo com o dicionário Houaiss, pensar é o “processo pelo qual a consciência apreende em um conteúdo determinado objeto; refletir; formar, combinar ideias”, ou seja, pensar é tornar mais racional um dado, seja pelo julgamento, pela dedução ou pela concepção. A faculdade de pensar está diretamente ligada aos sentidos humanos em contato com o social. Porém, pensar não necessariamente significa apropriar-se do conhecimento racionalizado. Pedro pensa, mas o seu alcance de compreensão é limitado. Pedro vendo, não enxerga; pensando, não entende e até não sente.

Não ver, não entender e até não sentir. E tudo isso sem chegar a ser um idiota e muito menos um louco aos olhos das pessoas. Um distraído, de certo modo – e até meio sem querer. O que também ajudava. Motivo de gozação para uns, de afeição para outros, ali estava uma qualidade que, quase aos trinta anos, ele podia confundir com o que era – aos olhos das pessoas. Só que não bastava. Por mais distraído que fosse, ainda era preciso buscar distrações (FIGUEIREDO, 2010, p.1).

O romance *Passageiro do fim do dia* tem sua forma centrada na figura de Pedro, que é um indivíduo de classe média baixa, pequeno comerciante, caracterizado como uma pessoa distraída e volúvel, mas que, de forma contraditória, atentamente, olha para o mundo que o cerca, marcado, como todas as demais personagens do livro, em medidas diferentes, pela impossibilidade de se compreender no mundo enquanto agente de transformação. Portanto, a ação existente na condição “distraída” faz do protagonista aquele que não vê, vendo, que não entende, entendendo e que não sente, sentindo<sup>2</sup>.

Pedro é um “herói” banal, estático, nada heroico, anestesiado, imobilizado em sua impotência diante de um mundo que o atropelou. O personagem pensa, mas não age, não fala. A forma narrativa do romance baseia-se no relato, por parte de um narrador em terceira pessoa, das

---

<sup>2</sup> A dialética do olhar de Pedro e das demais personagens será melhor explorada no capítulo 3 da dissertação.

percepções, das memórias e das experiências do protagonista, sempre mediadas pela sua interioridade subjetiva. Essa forma particular aponta para a forma geral assumida pelo romance a partir do século XX, esteticamente caracterizado pela crise do realismo, pela perda da perspectiva, pela dilatação das relações de espaço e tempo, pelo subjetivismo, pela debilidade do homem hodierno reificado frente ao estado de precariedade, falta de saída, irracionalidade e automatismo do indivíduo no mundo contemporâneo<sup>3</sup>.

Movimentando-se pela cidade preso no interior do ônibus, Pedro se coloca como um observador problemático da cidade, das pessoas, de si mesmo, do Brasil. O seu lugar enquanto indivíduo é determinado pela sua inserção social vinculada à classe média baixa e às oscilações correspondentes à sua posição de classe. O ângulo de observação do protagonista (um olhar de dentro para fora, a partir da sua perspectiva), com base na sua subjetividade, revela sua visão de mundo, seus preconceitos de classe, suas limitações cognitivas e suas incapacidades de equacionar o mundo que observa, mas que não compreende. Em função disso, é necessário um certo cuidado com o andamento da narrativa, pois o narrador em terceira pessoa, ao colar a sua perspectiva na do protagonista, assume toda a carga ideológica da personagem. Diante disso, tudo que passa na mente de Pedro diz mais sobre o próprio Pedro do que sobre as demais personagens. Isso significa que a forma como Pedro organiza o campo semântico dos seus pensamentos tem como guia suas experiências particulares enquanto indivíduo no mundo.

Em contrapartida, formalmente a narrativa também disponibiliza para o leitor um ângulo de vista que não é possível a Pedro. A personagem perde a posição de observador e é lançada para o campo da observação. A percepção crítica do leitor ganha dimensões superiores em relação ao protagonista. Dessa forma, por meio de procedimentos formais sutis, coexistem um olhar de dentro para fora, a perspectiva de Pedro, juntamente com um olhar de fora para dentro, um complexo ótico que engloba a perspectiva das demais personagens, a perspectiva do narrador, a ótica do autor implícito e, por fim, o próprio ângulo de visão do leitor. Ou seja, a personagem que ocupava um lugar privilegiado de norteador da narrativa, filtrada pela ideologia subjetiva do próprio personagem, passa a ser observada sob uma ótica ampliada de visão.

Enquanto forma, o que, na verdade, a narrativa possibilita é a ampliação do olhar enquanto estratégia de racionalização do mundo. Pedro vê Darwin, no livro que está lendo, observando o

---

<sup>3</sup> Cf. “Reflexões sobre o romance moderno”, de Anatol Rosenfeld (1969), bem como “A posição do narrador no romance contemporâneo”, de Theodor Adorno (2003).

comportamento dos insetos; o narrador vê Pedro olhando as demais personagens, as quais, por sua vez, também lançam seu olhar para o outro; o autor implícito articula todos os olhares possibilitando que o leitor, ao olhar para o que há no romance, possa direcionar seu olhar para a sociedade. Trata-se do olhar que gera o pensamento capaz de superar a anestesia do estado mórbido do ser enquanto pensante e só pensante.

Dessa forma, além da pedra no meio do caminho e da pedra didática, temos a pedra fundante. Logo, não se trata necessariamente das diferenças entre as pedras, mas, sim, do olhar lançado para elas. As pedras representam dificuldades que reorientam um novo caminho, seja a pedra que impossibilita a caminhada em uma determinada direção, conseqüentemente, exigindo que se aprenda a mover a pedra ou a pensar novas possibilidades de destino, seja a pedra que, de forma trabalhosa, ensina e é a própria contradição de existir, seja a pedra que funda um pensamento e multiplica ensinamentos. Em vista disso, todas as pedras são pedras, duras, áridas, mas todas as pedras têm algo de pedagógico, constroem, de forma a pertencer ao próprio ser. Quando o eu-lírico de Drummond enxerga a pedra, a pedra impõe o pensamento, de modo que essa pedra se transforma na pedra didática de João Cabral, que, por sua vez, abre caminho para a reflexão - o exterior encaminha para o interior - e permite a manifestação da pedra pré-didática. O movimento de fora para dentro e de dentro para fora instaura a pedra que pensa, Pedro pensante.

## FILA DO ÔNIBUS: O NOME DA PEDRA

*Alguns achavam que ele era bom, mas quase ninguém se arriscava a dizer. Para outros, ele não passava de um imbecil, e esses não perdiam uma chance de falar do assunto. Outros, ainda, balançavam a cabeça e pensavam: como alguém pode ser tão ingênuo? O curioso é que ninguém tivesse observado melhor para entender que tipo de monstro era ele – uma pessoa, pelo visto, sem nenhuma gota de crueldade no sangue./ Pois todos estavam tão acostumados a desconfiar de todos e a cobiçar o que era dos outros – todos viviam tão habituados a exercer com rigor sua fração cotidiana de poder e a desejar expandi-la um pouco mais a cada oportunidade –, a todos pareciam tão natural o desejo de sentir-se superiores a alguém, que tudo isso não era só considerado uma virtude como também já fazia parte do seu pensamento e do próprio organismo. Encharcava cada uma de suas células, tinha direito de domicílio em seus sonhos e nenhum deles seria capaz de imaginar a vida de outro modo./ Mas aconteceu de Pedro conseguir o seu emprego justamente por falta de virtudes.*

*Contos de Pedro*, de Rubens Figueiredo [2006]

Em *Passageiro do fim do dia*, Pedro é um livreiro. Oriundo da classe média baixa, órfão de pai servidor público, larga a faculdade de Direito pelo meio, arrisca-se como vendedor ambulante e instala-se como proprietário de um pequeno sebo no centro da cidade. Sua condição social o conduz a oscilar entre a classe trabalhadora e a classe proprietária, ainda que seja sobretudo pela lente ideológica dessa última que ele enxergue o mundo. O fato, porém, é que não é possível ler Pedro de forma maniqueísta. Essa personagem não se presta a simplificações apressadas nem a julgamentos morais que visem a classificá-la como boa ou ruim. Pedro, por detrás da camada de aparente simplicidade e banalidade, revela-se uma personagem complexa e exige um esforço interpretativo capaz de lidar com suas contradições enquanto tensão armada, não resolvida. Não se trata, portanto, de buscar, a partir da análise, desfazer a contradição. Pelo contrário, o romance exige do gesto crítico a capacidade de compreender e interpretar a própria antinomia. Superando-se, então, a armadilha de buscar classificar Pedro em categorias fechadas (Pedro é burguês ou proletário? Pedro é crítico ou acrítico? Pedro endossa ou rejeita a desigualdade? Etc., etc.), nós somos lançados a um terreno que nos possibilita explorar os significados desse lugar mal resolvido da inserção econômica, social e ideológica da personagem. Em suma, não se trata de sentar Pedro

no banco dos réus para acusá-lo ou defendê-lo, trata-se, isso sim, de buscar entender quem é esse sujeito (tão objeto) individual (tão típico) contemporâneo (tão arcaico).

Pedro é Pedro, identidade consigo mesmo; mas Pedro é, ao mesmo tempo, menos do que Pedro e mais do que Pedro, diferença. A constituição contraditória e multifacetada desse sujeito encontra suas raízes não apenas nos Pedros históricos e ficcionais mencionados acima, mas também no interior da própria obra de Rubens Figueiredo. A partir dessas constatações iniciais, é possível perceber que Pedro representa algo que está para além da dimensão individual particular. Essa pista nos conduz à suspeita de que Pedro, na obra de Rubens Figueiredo, pode ser lido em chave dupla: tanto como indivíduo, quanto como personagem alegórica<sup>4</sup>. A dimensão alegórica de Pedro como personagem é reforçada pela intrigante recorrência do nome Pedro, de personagens Pedro nas narrativas de Figueiredo. É nesse sentido que propomos a leitura do Pedro de *Passageiro do fim do dia* (2010) como uma síntese alegórica dos Pedros do livro *Contos de Pedro* (2006). Entendemos síntese aqui na acepção filosófica de matriz dialética, ou seja, síntese como superação que conserva o que foi superado. Na verdade, dando um passo além na apropriação dessa compreensão dialética, com base na concepção estética de Adorno, sustentamos a leitura da relação entre os Pedros como uma constelação. Isso implica dizer que a imagem do Pedro no romance irá surgir pouco a pouco como um mosaico que tanto reflete quanto refrata os Pedros dos contos. Em outras palavras, não está sendo sugerido aqui que Pedro, do *Passageiro do Fim do dia*, seja a junção ou a soma dos demais Pedros, do *Contos de Pedro*, mas que o Pedro do romance é melhor compreendido quando interpretado à luz dos Pedros anteriores.

O que une os Pedros do livro de contos ao Pedro do romance? A conexão imediata entre todas essas personagens é o nome: Pedro. Todos os Pedros partem do nome e retornam ao nome, o nome da pedra, nome que, como foi demonstrado acima, é representativo da pedra em uma gama de significados que ultrapassa a dureza, embora sem jamais abandoná-la. Nas manifestações estéticas das pedras, vimos acima que todas nos conduzem ao estado de reflexão, ou seja, a pedra

---

<sup>4</sup> Observe-se que, na literatura medieval, o recurso a personagens alegóricas foi uma das principais técnicas de representação da realidade. Nesse sentido, a composição das personagens buscava apontar para o geral, em detrimento do particular, e o emprego de nomes não individualizados era uma das principais técnicas de composição das alegorias. Uma das obras mais importantes e significativas desse período, o drama *A convocação de Todomundo* coloca em cena personagens alegóricas como “Todomundo”, “Amizade”, “Fortuna”, “Morte”, “Beleza”, etc. Para essa discussão, consulte-se “Drama medieval inglês”, de Raymond Williams (2010).



impõe o pensamento. A luta entre o Pedro sujeito e a pedra objeto impõe a reflexão. Quando o sujeito se bate contra a pedra-objeto, a pedra se lança para o interior do sujeito. Pedro, diante de cada pedra, internaliza a pedra. O objeto é internalizado no sujeito. Acontece, porém, que esse encontro não se dá num vácuo espaço-temporal, pelo contrário, a relação de cada Pedro com cada pedra é inextricavelmente situada no espaço-tempo da história humana. No caso particular da obra de Figueiredo, esse espaço-tempo histórico é o da sociedade brasileira contemporânea, mas não se trata de uma representação direta, aliás, o que nos interessa aqui é exatamente a formalização estética dessa matéria social.

Assim, percebemos que o espaço literário de Figueiredo costuma ser desenhado com os traços e as cores do inferno. O livro *Contos de Pedro* representa em nove narrativas Pedros aparentemente muito distintos entre si, porém unidos por esse nome que é mais do que um nome, é uma marca, um estigma. Assim como ocorre em *Passageiro do fim do dia*, os nove contos representam, cada um ao seu modo, um Pedro “descido na inferneira”<sup>5</sup>, como que nos lembrando incessantemente de que o inferno se localiza precisamente aqui e agora, num cotidiano desprovido de sentido, de finalidade, incompreensível aos olhos de quem se encontra preso a ele como um condenado às penas infernais. “Nel mezzo del camin de nuestra vita”<sup>6</sup> – aí se encontra Dante ao iniciar a jornada que o conduzirá do Inferno ao Paraíso. “No meio do caminho havia uma pedra” – este é o espanto do eu-lírico de Drummond diante da pedra. No caso de Figueiredo, o que temos é a fusão dos dois caminhos – no meio do caminho havia Pedro, ao longo do caminho havia Pedro, em cada círculo do inferno há um Pedro. “Abandonai toda esperança, vós que entráis”, essas são as palavras que recepcionam cada um dos condenados ao inferno. O aviso, na verdade, revela, sem que os condenados o percebam, o fundamento da verdadeira condenação: não há saída. A qualidade específica da pena imposta aos condenados em cada círculo é sustentada pelo denominador comum a todos os castigos, que é justamente o fato de que a pena é eterna, incessantemente renovada, o que torna todos os dias iguais uns aos outros, de modo que cada segundo passa a ser sentido com o peso do sofrimento eterno que carrega. Abandonar a esperança implica abandonar a possibilidade de que amanhã seja realmente um dia diferente de hoje. A prisão a um presente eterno de sofrimento e dor é a chave da condenação, o osso que dói sem parar. Essa

---

<sup>5</sup> Cf. *Grande Sertão: Veredas* (2006), de Guimarães Rosa.

<sup>6</sup> Cf. *A Divina Comédia* (1976), de Dante Alighieri.

é a situação dos muitos Pedros de Figueiredo, acorrentados a um mundo que não lhes apresenta qualquer saída e os ameaça com a pena da repetição cotidianamente renovada.

A situação de aporia dos Pedros parece ser, portanto, como que um denominador comum entre as narrativas. Essa é a pedra diante da qual eles se encontram e contra a qual se bate o seu pensamento, o qual, no entanto, mesmo nos Pedros mais empenhados no pensar, como o Pedro do romance ou o Pedro de “A última palavra”, sempre é um pensamento fragmentário, incapaz de realizar conexões muito profundas, desprovido de potência crítica. Em todos os casos, trata-se de um pensamento que parece não ser capaz de ir muito além da intuição e da sensibilidade, ou melhor, um pensamento que luta com a intuição e a sensibilidade, como que num desejo por validar a própria possibilidade da sensibilidade em um mundo em que não é mais possível sequer sentir. A condição subjetiva do Pedro do romance referente a “Não ver, não entender e até não sentir” (FIGUEIREDO, 2010, p. 7) revela-se, na verdade, como a condição objetiva das personagens de Figueiredo em geral. O mundo dos Pedros é o mundo das pedras.

Nesse universo ficcional povoado por Pedros, com toda a simbologia inscrita no nome e na vida das personagens, é possível observar, no caso dos contos, uma espécie de gradação de caracteres, distribuídos numa paleta de cores bastante complexa, que se organiza por meio de uma escala social que abarca desde o mais rico e sofisticado ao mais miserável e rude.

“O dente de ouro” – Pedro faxineiro/porteiro

“De forno a forno” – Pedro estudante

“Uma questão de lógica” – Pedro aposentado (por invalidez)

“O nome que falta” – Pedro faxineiro (de restaurante)

“A última palavra” – Pedro servidor público/escritor (rico)

“Ouro, olho, ovo” – Pedro garimpeiro/guia turístico

“Onde as montanhas dançam” – Pedro músico

“Alegrias da carne” – não há referência explícita ao nome Pedro, mas depreende-se que seja o tio da menina - supõe-se que seja pedófilo

“Céu negro” – Pedro pedreiro

*Passageiro do fim do dia* - Pedro estudante; desempregado; ambulante; livreiro

Pedro... garimpeiro, pedreiro, faxineiro, porteiro, inválido, estudante, músico, escritor, servidor público. Pedro... miserável, ingênuo, violentado, assassinado, apaixonado, desejan- te,

rancoroso, corrupto, violento, pedófilo, invejoso, arrivista, desesperado, perdido, encurralado, cínico, incompreendido. Sob o nome da pedra, cada Pedro revela uma face distinta. Pedro é múltiplo, personagem de múltiplas faces, de caráter variado. O *Pedro de Passageiro do fim do dia* carrega em sua constituição subjetiva a marca dessa multiplicidade, o uno que compreende o múltiplo. Entendemos que, no romance, em função de sua condição social oscilante, o olhar estereoscópico de Pedro é capaz de abarcar pontos de vista múltiplos, permitindo que a visão transite do pobre ao proprietário, do centro à periferia, do violentado ao violento.

Conjugar em uma única imagem olhares a partir de ângulos de visão distintos, esse é o feito de Rubens Figueiredo em *Passageiro do fim do dia*, por meio da construção dessa personagem tão intrigante e fugidia que é Pedro.

## 1. PASSAGEM DE EMBARQUE: O OLHAR ENQUANTO FORMA

*Pedro, ao contrário de Júlio, falava pouco e baixo. Em compensação olhava — olhava muito —, olhava sem parar. Olhava uma vez e olhava de novo. Rosane tinha a impressão de que ele estava fazendo uma lista na cabeça, tentava arrumar numa ordem as coisas que via, mas não ficava satisfeito. Pedro queria alguma coisa, sem saber o que era. Procurava, sem saber o que estava procurando. Era diferente e Rosane não se lembrava de ter visto uma pessoa assim. Foi ficando curiosa, queria saber o que era aquilo.*

Rubens Figueiredo, *Passageiro do Fim do Dia* [2010]

Olhar é dirigir os olhos para algo, é observar atentamente ou mirar com desdém, é infiltrar-se em um espaço-tempo. A mobilidade do olhar epistêmico acompanha os aspectos externos à subjetividade de quem olha e, ao mesmo tempo, acessa a interioridade do eu. Quem olha faz isso de alguma forma e essa forma é determinada pelo que é intrínseco ao observador. Diante disso, o olhar absorve e espelha valores de ordem histórica, política, cultural e ideológica. Esse olhar é a ponte entre o interior e o exterior, por meio dele o ser alimenta as dimensões da imaginação, da memória e do juízo crítico.

A conexão entre o olhar e as outras faculdades humanas é responsável pela constituição da psicologia das personagens, de modo que o eu subjetivo é formado por meio do necessário encontro entre o interior e o exterior do sujeito. Dessa forma, o universo objetivo e todas as suas contradições são absorvidas pela consciência observadora, a qual é, portanto, determinada pela composição ideológica social. Por consequência, o objeto observado é, na verdade, um espectro do próprio observador, é um encontro do eu consigo por meio do outro.

Na obra de Figueiredo, o olhar ora penetra o espaço, ora penetra a interioridade, tendo esse movimento de forma concomitante. O olhar vem do autor-implícito, do narrador, do protagonista, das demais personagens, do leitor e, nessa rede de olhares, o observador prontamente se torna o objeto do olhar, tendo cada um, na sua singularidade, uma visão particular do outro ou de si. Essa visão particular é dependente da consciência moral que articula os filtros utilizados para

compreender o mundo. O olhar, portanto, não é desinteressado, ao contrário, é ávido, seletor e árbitro por intermédio de critérios morais e culturais, acomodados pela memória.

Essa rede de olhares é arquitetada pelo autor-implícito, categoria formal aqui trabalhada a partir da concepção de Wayne Booth (1980), segundo o qual “o sentido que temos do autor-implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todas as personagens. Inclui, em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo” (1980, p.91), ou seja, o autor-implícito é a chave de conexão entre o escritor e a obra, com base, principalmente, no conjunto de normas e escolhas feitas no ato da criação. No romance, é possível percebermos uma série de perspectivas por meio das quais, enquanto leitores, temos acesso a partes diferentes do todo da narrativa. Ora temos a perspectiva de Pedro, ora temos a perspectiva de Rosane, e assim por diante, filtradas sempre pela consciência de Pedro, todas acessadas por meio do ponto de vista do narrador. Com isso, essa soma de lentes, cada uma ligada a uma consciência específica, é determinante na estruturação da forma e do conteúdo. O autor-implícito, portanto, possui a ótica mais ampliada em relação aos demais, seu olhar transcende o que é inacessível às personagens, se tornando, assim, o agente responsável pelo acabamento do todo da obra, portanto “o autor-implícito escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real – ele é a soma das opções deste homem” (1980, p.92).

A dramatização é executada pelo autor-implícito com vista a permitir que o narrador possa simular a consciência controladora do enredo. Pedro pensa e seleciona, por meio da memória e da observação, as imagens de reflexões sobre os objetos exteriores a sua mente, entretanto, o narrador também pensa controlar aquilo que decide narrar e como deseja narrar. Essa disposição dos espaços, do tempo, das personagens, do narrador, do fluxo de consciência, do lugar da ação, etc. possui fins estéticos que revelam, cada um ao seu modo, as formas de organização social diretamente ligadas às relações de classe. Organizar o texto dessa e não daquela maneira implica forma e conteúdo que, por sua vez, com a estruturação linguística, tomam parte no sistema ideológico. Essa complexa arquitetura do autor-implícito ambiciona estabelecer uma conexão política com o leitor, que, no que lhe diz respeito, retorna o olhar analítico para o romance experienciando e testando a obra como um todo.

Assim, o autor-implícito estabelece um confronto entre o que está posto a partir do ponto de vista do narrador somado aos olhares de Pedro, Rosane e demais personagens e as lacunas

deixadas para o leitor preencher por meio do seu olhar. Diante disso, não é o narrador unicamente o principal responsável a levar o leitor a compreender o todo da obra, há, pois, um complexo conjunto de perspectivas que possibilita a reelaboração do mundo pela ótica do leitor. Compete, portanto, ao leitor perceber, enquanto forma-conteúdo, o que esses olhares alcançam e dizem e o que, enquanto forma-conteúdo, lhes faltam olhar e dizer.

O narrador em terceira pessoa de Figueiredo, por sua vez, possui o olhar restrito, comparado ao autor-implícito, e excedente em relação às personagens. Cabe lembrar que o narrador do romance cola sua perspectiva na do protagonista. Isso significa que constantemente o narrador abre mão da sua onisciência, com fins formais que permitem a penetração do leitor no inconsciente da personagem, limitando, assim, o ângulo de visão do próprio narrador ao ângulo de visão da personagem.

Em *Passageiro do fim do dia*, o narrador se apresenta discretamente por via da consciência de Pedro, entretanto dá saltos narrativos que o descolam do protagonista e permitem superar o seu juízo crítico. Essa estratégia de narrativa restringe a ação e salienta os conflitos subjetivos das personagens. Em vista disso, o leitor tem acesso ao conteúdo de valores que são intrínsecos às personagens e, conseqüentemente, essa técnica narrativa implica desencadear efeitos formais, que, por sua vez, são também efeitos semânticos. Observemos o seguinte trecho do livro, exemplar do ponto de vista da estrutura narrativa comum a todo o romance:

Na calçada, junto à fila, um homem com um olho coberto por um curativo vendia sacos de amendoim, pacotes de biscoito e aparelhos de barbear feitos de plástico. Os produtos, amarrados em fileiras e em cachos, ficavam todos presos a um gancho de ferro cromado, do tipo usado para pendurar peças de carne em frigoríficos. O vendedor, de testa suada, mantinha-o erguido quase acima da cabeça com a mão esquerda, pois ali, no meio da calçada, não havia onde prender o gancho. Enquanto trocava palavras afobadas com um ou outro passageiro da fila interessado em comprar biscoito, o ambulante arregalava de tal jeito o olho que Pedro, por algum motivo, achou que o assunto de que estava falando não podia ser apenas o biscoito. Não podia ser só a conta do troco.

Nisso, dentro do seu ouvido uma voz de mulher anunciou no rádio a cotação do dólar, do euro, do ouro e do barril de petróleo. Mencionou a taxa de juros do Banco Central e os índices da bolsa de valores de Nova York, de Tóquio e de São Paulo, em minúcias que chegavam aos centésimos. A mulher pareceu alegre – cada fração era preciosa e tilintava em seus dentes.

Mais atento à voz do que aos números, Pedro tentou imaginar a idade da locutora, seu rosto, se ela teria mesmo dólares em casa e que ações da bolsa teria comprado e vendido naquele dia, naquela tarde, talvez por meio de um telefonema logo

depois de comer a sobremesa do almoço e escovar os dentes. Horas depois, encerrado o expediente na rádio, ela se deixaria levar no carro silencioso do namorado, um homem divorciado e com uma risca grisalha no cabelo. Iriam juntos a um restaurante, a uma boate para dançar, iriam rir e beber um pouco mais naquela noite de sexta-feira. Ou quem sabe tomariam drogas especiais, em drágeas coloridas que um amigo do homem tinha trazido do exterior. Não foi uma sucessão de imagens o que Pedro viu em pensamento. Foi um quadro só, que acendeu e logo depois apagou. As drágeas, os tubos de petróleo no fundo do mar, as cifras acesas em fileiras de dígitos numa série de monitores luminosos suspensos. E os dentes do homem e da mulher surgiram todos, lado a lado, de uma só vez e num mesmo plano. Tudo era tão automático que nem havia tempo de se distribuir numa ordem. (FIGUEIREDO, 2010, p. 16-17)

O primeiro elemento a se destacar na leitura do trecho acima é a perspectiva narrativa. Aqui claramente percebemos o narrador em terceira pessoa aproximando sua perspectiva à de Pedro. Esse procedimento estabelece uma tensão entre duas perspectivas, a do narrador e a de Pedro. Essa tensão se deve ao movimento de aproximação e distanciamento da visão do narrador em relação ao horizonte de visão de Pedro. O fato é que a perspectiva de Pedro funciona como um filtro para a voz do narrador, o qual perde as prerrogativas de um narrador onisciente e assume um papel semelhante ao de um editor ou apresentador de sensações, lembranças, pensamentos, especulações, raciocínios e divagações de Pedro. A consequência dessa forma é a quebra da hierarquização dos acontecimentos por parte do narrador, uma vez que sua voz traz à tona do discurso narrativo um fluxo mais ou menos aleatório de percepções e pensamentos.

O trecho citado acima apresenta uma série composta por quatro segmentos narrativos: 1) a observação do vendedor ambulante; 2) a audição da notícia sobre o mercado financeiro; 3) a especulação sobre a vida da locutora; 4) o comentário do narrador sobre o quadro de imagens mentais de Pedro.

O primeiro segmento é aberto com uma declaração que parece ser constituída exclusivamente pela voz do narrador, porém o verbo que organiza todo o período nos dá uma pista que põe essa impressão sob suspeita – o emprego do verbo no pretérito imperfeito [“vendia”] aponta para um ato dilatado no tempo que, não sendo a reiteração frequente do ato, significa na verdade o presente estendido. Aqui, o imperfeito funciona, portanto, como uma ponte entre o caráter pretérito da narrativa, uma vez que os acontecimentos estão situados no passado, e o caráter presente de um narrar que relata o que observa, quase como uma locução esportiva radiofônica ou televisiva, em que o passado via de regra é enunciado como presente. Sendo assim, o “vendia”

aproxima-se da forma verbal no presente [“vende”] e sugere a narração de algo que está acontecendo no aqui e agora do observador, que atua como focalizador da ação. Ocorre que quem observa e quem narra são instâncias diferentes – quem observa é Pedro, quem narra é a voz em terceira pessoa; Pedro observa em um tempo presente, o narrador relata o tempo passado. Daí vem a tensão narrativa já mencionada por nós: o observar no tempo presente funciona como focalização do narrar no tempo passado.

Como caminho de investigação para o desenvolvimento dessa análise, cabe verificar as implicações semânticas e ideológicas desse procedimento. A narração em forma de fluxo de consciência, desenvolvida já no final do século XIX, foi durante todo o século XX um enorme recurso técnico para a representação da percepção subjetiva da visão fragmentária das personagens<sup>7</sup>. A grande questão aqui no *Passageiro do fim do dia* é: por que não permitir que Pedro narre? O que bloqueia o discurso narrativo de Pedro? Por que o conjunto da sua experiência não pode ser narrado por ele mesmo, ainda que em fluxo de consciência?

A resposta para esse problema está indicada já na primeira frase do romance: “Não ver, não entender e até não sentir”. Pedro não narra porque lhe falta todo o arsenal para se constituir como narrar. Note-se que ele é um observador que não tem acesso claro ao objeto, o qual permanece indevassável a ele, que se vê constantemente obrigado a especular, supor, criar hipóteses: “Pedro, por algum motivo, achou que o assunto de que estavam falando não podia ser apenas o biscoito” – esse *achou* é uma marca típica desse processo especulativo do observador que não sabe, apenas supõe<sup>8</sup>. A sua conexão com os outros indivíduos é sempre um mistério, sempre frágil e de difícil ou impossível compreensão. Desse modo, não há espaço aqui para um narrador onisciente que tudo seleciona, organiza e articula a fim de atribuir sentido lógico para toda uma trajetória individual. O que está em jogo aqui é justamente a sensação subjetiva do absurdo de uma existência destituída de sentido, a experiência da desumanização, a opressão vivenciada por cada pessoa que

---

<sup>7</sup> Conforme argumenta Anatol Rosenfeld (1969), a arte moderna [século XX] é caracterizada formalmente por aquilo que ele chama de *desrealização*, pelo que entende o afastamento da arte em relação à busca pela representação mimética da realidade empírica. No que diz respeito ao romance, a negação do realismo [em sentido lato] se caracteriza formalmente por um conjunto de aspectos que inclui, numa relação intrínseca, a perda da perspectiva e a relativização de espaço e tempo: “Mas sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu”. (ROSENFELD, 1969, p. 97).

<sup>8</sup> Cf. “Narradores especuladores”, de Cássio Tavares (2013).



se sente esmagada por um mundo que lhe é hostil em cada detalhe e que, em absoluto, foge do seu controle. Sendo esse indivíduo cujas capacidades de sentir, ver e entender encontram-se embotadas, Pedro manifesta em sua constituição subjetiva e em seu olhar a forma fraturada de um sujeito assujeitado.

Ao longo de todo o romance, o que vemos é o protagonista num difícil processo de receber incessantemente estímulos de toda ordem, de todo lugar, desde os sons dentro do ônibus aos transeuntes na rua ou uma placa publicitária, mas sem jamais conseguir organizar todo esse imenso volume de assimilações, que gestam lembranças, dores, sonhos, hipóteses, etc. O olhar de Pedro investiga o objeto sempre de modo insuficiente para chegar a uma explicação congruente desse mundo no qual vive. E esse mundo é justamente o mundo em que os sentidos não estão disponíveis por meio da articulação de causa e efeito, um mundo em que, na verdade, os sentidos parecem, mais do que ocultos, inexistentes – ainda que, por detrás dessa aparência, a dialética consiga enxergar sentido.

No horizonte de visão do protagonista, portanto, não estão acessíveis nem a lógica nem o sentido da realidade na qual se insere. Neste mundo, Pedro é *passageiro*, ou seja, é conduzido, ainda que tenha a impressão ilusória de que é ele quem decide os rumos que irá tomar; é aquele que está parado, ainda que esteja em movimento. Em tais circunstâncias, a capacidade de agência individual encontra-se reduzida ao espaço de movimentação de alguém encarcerado. A crise do indivíduo<sup>9</sup> na modernidade, especialmente na modernidade tardia em país periférico, ressalta o dado de que não é mais viável o projeto burguês do sujeito autodeterminado, marcado pela racionalidade instrumental, pela possibilidade de projetar fins e, por meio da ação, determinar os meios para alcançá-los.

Na cena que estamos analisando, a transição brusca da observação do vendedor ambulante para o simultâneo anúncio das informações do mercado financeiro enquanto Pedro escuta seu rádio de pilha em pé na fila esperando o ônibus compõe uma imagem formada por peças de mosaico. A primeira peça é o vendedor, a segunda é o anúncio e a terceira é a especulação sobre a vida da locutora do rádio. Essa imagem compósita é estruturada pelo horizonte de visão do narrador, pois é ele quem passa de uma peça para outra, porém ao mesmo tempo é fruto do movimento perceptivo de Pedro. O narrador tenta, então, fazer o que Pedro não consegue, que é organizar esse material.

---

<sup>9</sup> A esse respeito, consulte-se especialmente o trabalho de Max Horkheimer (2002) acerca da ascensão e do declínio históricos do indivíduo.

Contudo, a organização feita pelo narrador não se desvincula suficientemente da forma de percepção de Pedro, haja vista que o movimento subjetivo da personagem é que guia a focalização do narrador. Sendo assim, embora tenhamos um ângulo de visão mais vasto no horizonte do narrador, que permite ao leitor enxergar mais do que Pedro enxerga, não se trata de uma articulação minuciosa, coesa e coerente, uma organização que esteja propriamente sob domínio do narrador. Na verdade, sendo o narrador uma instância criada pelo autor assim como as demais personagens, também o movimento do discurso narrativo passa a ser peça de um todo maior, isto é, as idas e vindas “editoriais” do narrador devem ser entendidas no plano mais vasto da dimensão retórica de toda a narrativa, ou seja, as tentativas mais ou menos frustradas ou exitosas do narrador de organizar e atribuir sentido aos acontecimentos também fazem parte do mosaico imagético que está sendo construído no horizonte do romance como totalidade.

Como parte dessa montagem, o anúncio referente ao mercado financeiro faz a percepção de Pedro se deslocar da particularidade concreta da observação imediata do vendedor ambulante para a abstração universalizante dos índices da bolsa de valores pelo mundo, da cotação de moedas internacionais, do preço do barril de petróleo. Não está no horizonte de Pedro, no entanto, o entendimento da relação entre as oscilações da bolsa de valores e a posição econômica do vendedor ambulante. Qual indivíduo comum, em sua vida cotidiana, é capaz de estabelecer com precisão esse tipo de relação?

Com dificuldade de organizar suas percepções no nível do entendimento, "mais atento à voz do que aos números", sequer conseguindo relacionar a atividade do ambulante aos abstratos e quase surreais movimentos do mercado financeiro, Pedro transita para a especulação acerca da vida da locutora que ele sequer conhece e, nessa especulação, carrega consigo o narrador. O futuro do pretérito [“teria”, “deixaria”, “iriam”, “tomariam”], aliado a marcas discursivas de hipótese e incerteza [“talvez”, “quem sabe”], responde discursivamente pelo exercício especulativo de Pedro, que, não podendo conhecer ou entender, se desloca para o imaginar: “Pedro tentou imaginar a idade da locutora, seu rosto, se ela teria mesmo dólares em casa e que ações da bolsa teria comprado (...)”.

Todo esse percurso especulativo de Pedro, que tem início com a visão do ambulante e termina com o esforço imaginativo acerca da vida da locutora, recebe uma amarração no final, mas não por parte da personagem e, sim, por parte do narrador, o qual interrompe o fluxo imaginativo de Pedro para tentar prestar esclarecimentos ao narratário: “Não foi uma sucessão de imagens o

que o Pedro viu em pensamento. Foi um quadro só, que acendeu e logo depois apagou (...) *Tudo era tão automático que nem havia tempo de se distribuir numa ordem.*” (FIGUEIREDO, 2010, p.17, destaque nosso). Como se nota, o comentário do narrador não se presta a esclarecer o que estava obscuro para Pedro, ou seja, o narrador não toma para si a tarefa de conectar os fios que estão soltos no horizonte de visão da personagem, restringindo-se a explicar que a personagem é incapaz de ordenar tudo que percebe, com destaque para a relação estabelecida entre o automatismo da percepção e a impossibilidade de compreensão dos objetos captados. Um autômato entre autômatos, este é Pedro. No tópico seguinte, buscaremos demonstrar de que modo a representação do automatismo e do embotamento da visão de Pedro se articulam ao todo do romance, com o propósito retórico de, no horizonte do autor-implícito, problematizar a naturalização dos mecanismos que promovem o esvaziamento do humano no mundo contemporâneo.

Sendo assim, considerando todo o exposto, dada a representatividade da cena acima analisada em relação à composição formal de todo o romance de Figueiredo, conclui-se que a forma de narrar em *Passageiro do fim do dia* procura representar os impasses e os desafios históricos de um sujeito cindido e fraturado, desesperançado, que sente o peso do mundo sobre seus ombros e sabe cada vez menos o que fazer com suas duas mãos, a partir do que veem seus olhos.

## 1.1.PASSAGEM DE EMBARQUE: OLHAR, PODER E IDEOLOGIA

*Quem e o que pode dismantelar a ideologia? Somente uma prática política nascida dos explorados e dominados e dirigidas por eles próprios. Para essa prática política é de grande importância o que chamamos de crítica da ideologia, que consiste em preencher as lacunas e os silêncios do pensamento e discurso ideológico, obrigando-os a dizer tudo que não está dito, pois dessa maneira a lógica da ideologia se desfaz e se desmancha, deixando ver o que estava escondido e assegurava a exploração econômica, a desigualdade social a dominação política e a exclusão cultural.*

*O que é ideologia, de Marilena Chauí [2008]*

Conforme adiantamos acima, no presente estudo a perspectiva é compreendida para além da sua dimensão puramente formal (inclusive porque não se sustenta a ideia de que existe algo como “forma pura”). Essa compreensão traz consigo um leque de possibilidades analíticas e interpretativas, principalmente naquilo que diz respeito ao problema que está em jogo nesta dissertação, que é o olhar em sua forma estética.

O ponto de partida dessa discussão sustenta-se em uma tomada de posição teórica que, embora já seja consideravelmente antiga no campo dos estudos literários, parece ainda não ter reverberado o suficiente. Remeto à importante distinção sugerida por Maria Lúcia Dal Farra (1978) entre ótica e ponto de vista. De acordo com a autora, os estudos sobre o ponto de vista geralmente restringem-se à análise do ponto de vista do narrador, descuidando-se do fato de que o próprio ângulo de visão do narrador faz parte de um conjunto maior, orquestrado pelo autor-implícito para compor o todo da narrativa - apenas o todo revela a ótica. O ponto de vista, portanto, é parte da ótica, mas não é toda a ótica.

Os olhos que dominam os horizontes de lado a lado e que os regulam à sua vontade são inevitavelmente os do autor-implícito, espécie de Jano que conserva presentes no seu olhar o passado e o futuro. A ele cabe a “ótica” do romance, um conjunto de pontos possíveis de observação que, regulados, conferem à lente determinada tessitura. O jogo de pontos de vista que ele põe em prática na abordagem do universo são instrumentos que asseguram a executabilidade da sua avaliação. (...)

Assim, a ótica do universo nascerá do confronto entre a luz e a sombra, entre o ponto de vista do narrador - que pode percorrer toda a hierarquia das visões, desde a onisciência até o foco mais restrito - e os pontos de cegueira do narrador - os diferentes proveitos que o autor-implícito puder tirar daquilo que é vedado à sua máscara. A esse conjunto de focos chama-se “ótica”, o lugar de origem da emissão geradora do universo romanesco. (DAL FARRA, 1978, p. 23-24)

O conceito de *ótica*, portanto, possibilita que a análise ultrapasse a perspectiva do narrador e a perceba em relação a outros pontos de vista. De acordo com essa concepção, as múltiplas relações travadas entre autor-implícito, narrador e personagens possibilitarão construtos ideológicos distintos, com destaque para o fato importante de que não haverá necessariamente concordância entre os pontos de vista dessas diferentes instâncias narrativas. Ressalte-se que, no estudo de Dal Farra, o conceito de ideologia é empregado em sua acepção tradicional como “falsa consciência”. Esse entendimento abre campo, dentre outras coisas, para que, do confronto entre as instâncias narrativas, a análise seja capaz de revelar a dimensão ideológica do ângulo de visão do autor-implícito, do narrador e das personagens.

Essa concepção teórica pode ser associada às formulações de Mikhail Bakhtin (1992) acerca das relações entre autor, narrador e personagem, uma vez que o conceito bakhtiniano de *exotopia* favorece a compreensão do nexos entre ponto de vista e ideologia. Segundo Bakhtin, a posição espacial do sujeito no mundo é necessariamente uma posição axiológica, ideológica<sup>10</sup>. Além disso, essa posição constitui um ângulo de visão que é simultaneamente um ângulo de cegueira, ou seja, ainda que veja muito, o meu ângulo de visão é sempre limitado por aquilo que escapa ao ponto de vista, o que inclui o próprio eu, que depende sempre do outro para alcançar aquilo que Bakhtin chama de acabamento. O outro tem um ângulo de visão privilegiado sobre o eu, uma vez que assume um lugar (olhar) no mundo externo a mim, vê o que eu não sou capaz de ver. Ao transportar essa concepção filosófica para o terreno da estética, em especial para o campo do romance, Bakhtin favorece o entendimento do autor-personagem, do narrador e das personagens enquanto ideólogos, ou seja, enquanto transmissores de visões de mundo.

---

<sup>10</sup> É importante a ressalva de que, em Bakhtin, o conceito de ideologia geralmente assume uma conotação positiva, isto é, tende mais para o significado de “visão de mundo” do que para a tradicional conotação marxista de ideologia como “falsa consciência”. Para os fins da crítica literária formulada por meio desta dissertação, é importante poder transitar entre essas duas acepções, pois o olhar constitui e é constituído tanto pela ideologia enquanto “visão de mundo” quanto pela ideologia enquanto “falsa consciência”.

Marilena Chauí (2008) sustenta que a ideologia oculta a realidade de modo a assegurar as formas de dominação. Dessa forma, esse ideário histórico, social e político de mascaramento se institui como uma brutal violência que assume significados distintos histórica e culturalmente, bem como distintos são as suas funções e os seus propósitos. Podemos considerar, no que diz respeito ao *Passageiro do fim do dia*, que a violência atua em dois grandes níveis a) no nível físico, enquanto agressão física contra os indivíduos; e b) no nível da estrutura social ideológica, enquanto paradigma de organização da sociedade e das relações sociais como um todo<sup>11</sup>. Em nossas reflexões, procuraremos demonstrar como esses dois níveis se constituem no romance e, sobretudo, como estão indissociavelmente relacionados.

Conforme já apontamos, o romance narra, num primeiro plano, o deslocamento de ônibus que Pedro faz num fim de tarde de sexta-feira indo do centro da cidade para o bairro do Tirol, na periferia. Para além desse primeiro plano, no entanto, acompanhamos o fluxo de pensamentos de Pedro, que é mediado pelo olhar e determinado pelo seu ângulo de visão. Em meio aos dois planos narrativos, um elemento se destaca pelo seu papel de mediação: a dor no osso. Essa dor é decorrente da fratura causada pelas agressões sofridas durante uma abordagem policial do tipo “rapa”, na época em que trabalhava como vendedor ambulante de livros usados. Sendo o osso que dói todos os dias uma ponte entre o passado e o presente, ele igualmente permite a conexão entre os dois níveis de violência acima mencionados.

A cena da violência policial (re)aparece várias vezes durante o romance, em registros de memória mais ou menos fragmentados, mais ou menos nítidos conforme as associações que vão sendo feitas no fluxo de consciência do protagonista. O trecho em que o episódio aparece com mais nitidez e clareza surge logo no início da narrativa, enquanto Pedro está lendo um livro sobre Charles Darwin dentro do ônibus. Em meio às reflexões que tenta fazer acerca da luta entre a vespa e a aranha no âmbito da teoria da seleção natural, por uma constelação de pensamento, o protagonista esboça uma comparação entre a luta pela sobrevivência representada no livro e a sua experiência traumática enquanto vítima da violência – violência policial, num primeiro nível; violência social, num nível mais abrangente. Acompanhemos trechos do episódio:

---

<sup>11</sup> Slavoj Žižek (2014) opera uma distinção entre *violência subjetiva* e *violência objetiva*. Para ele, a violência subjetiva é a violência física direta operada por um agente subjetivo particular. Já a violência objetiva é compreendida como violência sistêmica do capitalismo, ou seja, uma violência que não se pode atribuir a um indivíduo concreto e particular, mas é inerente à realidade objetiva da produção e das relações sociais capitalistas.

Duas ferroadas, dois golpes certos no tórax da aranha – a grande habilidade da vespa. Não era a mesma coisa, nem de longe. Não havia a mínima chance de comparação. Mesmo assim, a memória não levava isso em conta e bastou somar a palavra *tórax* à expressão *duas ferroadas* para Pedro se ver de novo naquele dia, na hora em que se levantava da calçada – ali onde havia caído por causa da vidraça da vitrine que explodiu nas suas costas.

(...)

Ainda teve tempo de entender que, em volta, voavam pedras arrancadas da calçada. Ainda percebeu que do alto caíam uns arcos de ferro retirados dos canteiros de plantas e reconheceu o cheiro ardido de pólvora logo depois de um rojão a uns cinco metros dali. Ainda teve tempo de ver que o policial de máscara e capacete, sobre o cavalo, havia erguido o grande escudo de plástico transparente no braço dobrado para se proteger das pedradas. Logo depois outro impacto, contra o peito, que atirou Pedro para o alto, para trás e depois para o chão.

A calçada, as portas de aço das lojas, os galhos das árvores, as janelas dos prédios, a faixa comprida de céu no alto – tudo em conjunto girou em torno de Pedro, e girou mais uma vez. A rua inteira se transformou numa bola de vidro que rolou e Pedro estava preso dentro da bola. Por um momento, não soube se estava deitado sentado ou agachado, perdeu o domínio até do movimento dos olhos, que batiam e rebatiam em tudo. O alerta, a dor propriamente dita, só veio quando o cavalo – o mesmo cavalo, com os dentes à mostra e a gengiva roxa, brilhante – arremeteu num curto galope contra as pessoas revoltadas e, de passagem, pisoteou a parte de baixo da perna de Pedro. A ponta do casco entrou fundo no tornozelo e continuou a descer, a apertar, enquanto o cavalo procurava o apoio do chão, da pedra, apenas para tomar impulso e seguir adiante.

Várias pessoas que, a exemplo de Pedro, vieram vender mercadorias na calçada tinham conseguido recolher uma parte de seus pertences, quando a polícia investiu na outra ponta da rua. Tiveram tempo de sair do caminho e agora se encostavam às paredes e às portas das lojas. Abraçadas a trouxas amarradas às pressas ou a sacolas grandes fechadas com zíper, misturavam-se a outras pessoas que estavam ali apenas de passagem quando a confusão teve início. Outros, adiante, na esquina, atiravam pedras contra os guardas e também lançavam frascos de vidro cheios de pregos enferrujados e até pequenas bombas feitas de garrafinhas cheias de gasolina, que já estavam preparadas e escondidas à espera do confronto. Muitas delas não explodiam.

(...)

Deitado no chão, ainda tonto, ainda com o tórax do cavalo aceso e vermelho na memória, diante dos olhos, Pedro tentou enxergar seu pé, mas não conseguiu. O ombro parecia estar deslocado, o osso mordía o tendão ao menor movimento da cabeça ou do tronco. Mesmo assim, Pedro avistou na calçada um fino risco de sangue que avançava muito devagar, se afastava. E decidiu que se tratava do seu próprio sangue. (FIGUEIREDO, 2010, p. 27-29)

A citação nos permite enxergar o modo como a violência é internalizada no romance enquanto elemento que alimenta a ideologia e por ela é alimentada. Diante da brutalidade da ação

policial, com a profusão de detalhes transmitidos pela visão da personagem, há uma tendência a relegar o ponto de partida para um segundo plano e focar na sequência de ações violentas e em suas consequências. No entanto, gostaríamos de destacar a relação entre a luta pela sobrevivência entre a vespa e a aranha e a repressão policial contra os ambulantes.

Do ponto de vista da organização narrativa, a representação da luta de vida ou morte entre vespa e aranha, enquanto alegoria da vida social, funciona como moldura que circunscreve a batalha entre a polícia e os trabalhadores ambulantes. Tal moldura serve para atribuir, pela via da semelhança, o mesmo caráter de luta pela sobrevivência aos dois episódios. Desse modo, o primeiro episódio, que explicitamente ilustra a teoria da seleção natural de Charles Darwin, funciona como chave semântica para o segundo episódio, ou seja, a batalha entre polícia e trabalhadores - ainda que à revelia [“Não era a mesma coisa, nem de longe. Não havia a mínima chance de comparação.”] - é integrada, no horizonte de visão de Pedro, à lógica do darwinismo. No entanto, como veremos, o darwinismo não é a chave explicativa para a violência no horizonte de visão do romance enquanto totalidade, uma vez que a forma da narrativa sugere que a violência é uma construção social e histórica, ainda que a ideologia busque apagar esses rastros e atribuir um caráter “natural” à barbárie construída pela humanidade contra a humanidade. Walter Benjamin chama a atenção para os riscos do direito natural em sua relação ideológica com o darwinismo:

Estas concepções talvez tenham adquirido vida nova mais tarde graças à biologia de Darwin, a qual, de um modo inteiramente dogmático, e a par da seleção natural, considera tão somente a violência como meio originário e o único adequado para todos os fins vitais. A filosofia popular darwinista mostrou muitas vezes o quanto é pequeno o passo que leva deste dogma da história natural para o ainda mais grosseiro dogma da filosofia do direito; a saber, que toda a violência que é adequada a fins quase exclusivamente naturais também já é, por isso, conforme ao direito. (BENJAMIN, 2011, p. 125)

Havendo concluído da leitura do livro sobre Darwin que são os mais adaptados que sobrevivem, Pedro, ainda que involuntariamente, atribui à batalha violenta entre policiais e trabalhadores ambulantes um caráter de adaptabilidade evolutiva. Se o trabalhador quer sobreviver, precisa se adaptar - esse é o mérito da ideologia enquanto ideologia. Claude Lefort (1979), no ensaio “Esboço de uma gênese da ideologia nas sociedades modernas”, chama a nossa



atenção para a ideologia contemporânea no que concerne aos seus discursos prescritivos, morais, éticos e pedagógicos com a finalidade de ditar a ordem no mundo. Em vista disso, a ideologia toma o caráter da *ideologia da competência*, segundo a qual reinam no mundo do capital os mais competentes (adaptados). É este o mandamento social que estrutura o mundo do trabalho e esta é a ordem que ecoa por todo o romance com força de lei. A adaptabilidade revela-se, portanto, como princípio social incorporado esteticamente como princípio estruturante da ação das personagens trabalhadoras [quase todas são] no âmbito do romance. Sendo assim, a adaptabilidade é a primeira face da violência ideológica em *Passageiro do fim do dia*.

Ao representar a luta dos trabalhadores contra a polícia como uma atualização da luta da vespa e da aranha, o romance situa a polícia como o tirano [a vespa] e os trabalhadores como a vítima [a aranha]. Essa relação, por sua vez, aponta para o caráter de adaptação mal resolvida dos trabalhadores ambulantes. Tais trabalhadores são justamente aqueles que atuam à margem da lei, à margem do circuito chancelado oficialmente pelo Estado e pelo mercado como a via autorizada de circulação de mercadorias. A atividade do ambulante ilegal é combatida na sociedade capitalista por se colocar fora da esfera do recolhimento dos tributos, por promover a circulação de mercadorias a preços menores do que os praticados pelo comércio legalizado, por estimular a venda e o consumo de produtos-pirata, os quais representam uma afronta à propriedade privada, à patente, à marca registrada – mas sobretudo porque sua mera existência fora da lei representa uma ameaça ao direito instituído, sendo, portanto, interpretada como uma violência potencial. Conforme nos explica Walter Benjamin, o Estado arroga para si o monopólio da violência justamente porque ela, nas mãos dos indivíduos, representa uma ameaça ao direito.

(...) o interesse do direito em monopolizar a violência com relação aos indivíduos não se explicaria pela intenção de garantir os fins de direito mas, isso sim, pela intenção de garantir o próprio direito; de que a violência, quando não se encontra nas mãos do direito estabelecido, qualquer que seja este, o ameaça perigosamente, não em razão dos fins que ela quer alcançar, mas por sua mera existência fora do direito. (BENJAMIN, 2011, p. 127)

A existência fora da lei é uma existência ameaçadora para o direito instituído. Mas esses trabalhadores-fora-da-lei estão bastante distantes da figura já meio mítica do fora-da-lei, o grande

bandido<sup>12</sup>. O que fazem, então, esses trabalhadores à margem da esfera legal do mundo do trabalho? De que modo esse lugar à margem se relaciona com as duas dimensões da violência a que nos referimos acima?

O ponto de partida para responder a essas questões é o entendimento de que os trabalhadores informais fazem parte de um contingente populacional estruturalmente alocado à margem do mercado de trabalho. Esse grupo divide-se em uma escala que vai dos desempregados eventuais, que entram e saem de empregos formais frequentemente, aos desempregados estruturais, os quais se encontram permanentemente excluídos do mundo do trabalho<sup>13</sup>. Diante desse quadro, nosso argumento é que o desemprego estrutural consiste em uma forma brutal de violência econômica e social contra a população.

A violência econômica estrutural desdobra-se em concretizações de violência objetiva em forma de privação dos mínimos vitais, tais como alimentos, água e moradia – se, num sentido amplo, entendemos violência como as forças deliberadas que atentam contra o indivíduo e pode causar dano, letal ou não, psíquico ou físico, é inegável que a ordem social é violenta. Com a ideologia fazendo bem o seu papel de naturalizar essa forma de estruturação da sociedade, o direito positivado ganha ares de legitimidade e esconde a sua origem na violência. A partir daí, o Estado passará a gerenciar o emprego da violência, da qual ele detém o monopólio juridicamente, com vistas a garantir a reprodução do poder instituído.

O infame de uma tal instituição [a polícia] – que é sentido por poucos apenas porque as competências dessa instituição raramente autorizam as intervenções mais brutais, enquanto permitem agir de maneira ainda mais cega nos domínios os mais vulneráveis e sobre indivíduos sensatos, contra os quais o Estado não é protegido por nenhuma lei – reside no fato de que nela está suspensa a separação

---

<sup>12</sup> Não pode passar despercebida, no entanto, a conexão existente entre todos os fora-da-lei no que diz respeito ao significado de seu lugar à margem do direito instituído. Como nos lembra Benjamin: “Na figura do grande criminoso entra em cena, confrontando o direito, essa violência que ameaça instaurar um novo direito – ameaça que, embora impotente, faz, nos casos significativos, estremecer o povo, ainda hoje em dia como nas épocas arcaicas.” (BENJAMIN, 2011, p. 131)

<sup>13</sup> Em *O ano em que sonhamos perigosamente* (2012), Slavoj Žižek propõe uma atualização da crítica da economia política desenvolvida por Marx ao sugerir que, na nova fase do capitalismo, o desemprego estrutural está para além da clássica concepção de exército industrial de reserva, passando a ocupar um lugar determinante não na periferia, mas, sim, no centro da dinâmica de acumulação de capital. Com essa interpretação, Žižek pretende traçar um quadro explicativo para a relação entre o capital, a violência na sociedade contemporânea e as lutas da classe trabalhadora pelo mundo.

entre a violência que instaura o direito e a violência que o mantém. Da primeira exige-se sua comprovação pela vitória, da segunda, a restrição de não se propor novos fins. A violência da polícia está isenta de ambas as condições. Ela é instauradora do direito – com efeito, sua função característica, sem dúvida, não é a promulgação de leis, mas a emissão de decretos de todo tipo, que ela afirma com pretensão de direito – e é mantenedora do direito, uma vez que se coloca à disposição de tais fins. (BENJAMIN, 2011, p. 135)

Essa função de gerenciamento da violência monopolizada pelo Estado é desempenhada pela polícia, instituição que, segundo Benjamin, possui o duplo caráter de empregar a violência como *mantenedora do direito e instauradora do direito*. Giorgio Agamben (2015), por sua vez, argumenta que a fusão entre a ideia de soberania e a imagem da polícia proporcionou a trágica e contraditória aliança entre direito e violência: “a entrada da soberania na figura da polícia, portanto, não tem nada de tranquilizador. É prova disso o fato [...] de que o extermínio dos judeus foi desde o início concebido exclusivamente como uma operação de polícia” (AGAMBEN, 2015, p.51). Dessa forma, a função administrativa de execução do direito passa a ser fundamentalmente mediada por uma perigosa violência consentida e regularizada pelo Estado através da instituição da polícia soberana, a qual representa a concretude material da indistinção entre violência e direito e faz das armas a marca de ordem do carrasco contra o outro convertido em criminoso. O poder soberano da polícia, que consiste em sua prerrogativa de decisão sobre a instauração do estado de exceção<sup>14</sup>, pode converter, a qualquer momento, o outro em criminoso e, portanto, em alvo, de modo que a prerrogativa do direito se converte em garantia de violência. É assim que Pedro, em uma fração de segundos, transita da condição de trabalhador para a de criminoso e, portanto, adversário da força policial.

Na cena que estamos analisando, Pedro é surpreendido pela ação policial de repressão aos trabalhadores ambulantes. Ele estava ali na rua com uma modesta banquinha vendendo livros usados – em outra passagem do romance ficamos sabendo que o episódio do “rapa” aconteceu pouco tempo depois de ele ter iniciado a atividade de livreiro ambulante informal – ao lado de tantos outros trabalhadores informais quando, sem sequer se dar conta previamente da situação, se vê envolvido num turbilhão de violência. Observe-se na descrição da cena que não há margem de ação para Pedro, ele simplesmente é conduzido pelo fluxo da violência policial e da batalha que

---

<sup>14</sup> Para uma discussão mais elaborada da noção de “estado de exceção”, consultar *Estado de Exceção*, de Giorgio Agamben, 2004.

se instala no local com a reação dos trabalhadores, os quais, aparentemente, já tinham mais experiência com esse tipo de ação policial e inclusive já estavam previamente preparados para reagir em caso de confronto, o que se depreende do fato de disporem de artefatos como garrafas de vidro com pregos e pequenas bombas caseiras.

As imagens construídas para representar a violência à qual Pedro é submetido são simbólicas e apontam para o processo social que engendra essa violência: trata-se da imagem da bola de vidro e do pisoteio do cavalo. A imagem da bola de vidro nos apresenta Pedro completamente envolvido pelos ataques violentos, pelo confronto, de um modo tal que ele se encontra numa posição de paciente em relação à ação em curso. Preso à bola de vidro (é assim que o evento é captado pelo olhar de Pedro), ele é levado, arrastado, empurrado, não tem controle sobre nada que está acontecendo e o máximo que consegue é ter a percepção de fragmentos do evento vivido. Incapaz de articular tudo e entender exatamente o que se passa, Pedro só consegue sentir e o que sente é a dor lancinante do casco do cavalo perfurando sua perna. Essa é a segunda imagem fundamental. Pedro está caído, sem defesa, sem compreensão, sem ação, sem reação; em posição diametralmente oposta, o policial e o cavalo, erguidos, imponentes, poderosos, em modo de ataque. A polícia de pé, o trabalhador caído, o trabalhador violentado pela ação policial. Esta é a síntese da imagem. É ainda mais significativo que Pedro seja ferido pelo cavalo, que o casco entre fundo em sua carne [“A ponta do casco entrou fundo no tornozelo e continuou a descer, a apertar, enquanto o cavalo procurava o apoio do chão, da pedra, apenas para tomar impulso e seguir adiante.”], considerando-se a já mencionada relação estabelecida entre o episódio da vespa e da aranha e a batalha entre trabalhadores e polícia. O cavalo simboliza o poder instituído, o poder dos vencedores, o tirano. Pedro simboliza o homem caído, o vencido, a vítima. Merece destaque o detalhe de que o cavalo pisa, fere e segue adiante, como que num gesto de obediência ao fluxo natural da vida – mas essa aparência de naturalidade é, na verdade, a manifestação da essência histórica da violência. Mas sobre o cavalo há um policial, que o comanda. Esse poder não é natural, é histórico.

Como dito, a dor causada pela violência policial passará a acompanhar Pedro sem cessar. Ao longo de toda a narrativa, frequentemente o protagonista sente o osso fraturado doendo, como que a rememorar pela dor a violência sofrida. Mas a personagem, contudo, não consegue compreender plenamente o significado do que passou. O máximo de que é capaz é, com a ajuda de seu amigo advogado, conseguir uma indenização, com a qual abre um pequeno sebo no centro

da cidade. No fim das contas, a violência sofrida resultou na possibilidade de deslocamento da condição de trabalhador ambulante informal para a de pequeno comerciante. Essa transição, no entanto, não é facultada a todos – Pedro foi capaz desse deslocamento social pela via da associação entre acaso e favor. Em função da sua origem na classe média baixa, por ter frequentado, ainda que problematicamente, alguns espaços de privilégio, ocupa um lugar social diversificado em relação à massa de trabalhadores e por isso nunca se sente um igual. Os outros trabalhadores continuarão sua jornada de alvo contínuo da violência e mesmo Pedro não estará livre da ameaça, uma vez que ele não chegou a se deslocar para a classe dominante, apenas teve uma ligeira, embora significativa, melhora em sua condição social. Seu lugar no ônibus, ainda que com olhar estrangeiro, indica a permanência no campo das vítimas, não do tirano.

A constante dor no osso, no entanto, significa ainda mais. Pedro, sendo incapaz de entender o que lhe aconteceu, torna-se também incapaz de narrar e se limita a sentir. Será essa experiência de dor que guiará o seu modo de olhar o mundo. A impossibilidade de narrar é a grande marca do romance moderno e, neste romance em particular, transforma-se em um componente estrutural da organização narrativa. O narrador de *Passageiro do fim do dia* parece, então, tomar para si a tarefa de contar o que Pedro não pode contar. No entanto, também para o narrador não está disponível essa possibilidade, uma vez que não está disponível a ele a capacidade de ordenar, distinguir, conectar os acontecimentos, superar a ideologia que embebeda o olhar das personagens e lhes atribuir um caráter de inteligibilidade.

Walter Benjamin (1994; 1994A) atribui essa progressiva crise da capacidade de narrar ao declínio da possibilidade da experiência autêntica. Com a modernidade, o indivíduo tornou-se um ser cada vez mais apartado do outro, as relações sociais se reificaram e observou-se um processo de ensimesmamento do eu. “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (BENJAMIN, 1994, p. 115). O desenvolvimento da técnica não cumpriu as promessas de emancipação do homem e reverteu-se contra a humanidade em forma de ameaça e violência. Como observa Benjamin, “a violência que mantém o direito é uma violência que ameaça” (BENJAMIN, 2011, p. 133). A pobreza de experiência é a vitória da reificação sobre a humanidade, que passa a se limitar ao vazio e às limitações da vivência. Enquanto a experiência aponta para a vida compartilhada em comunidade, ou seja, para uma forma de organização social em que a coletividade é possível e funda os sentidos do estar no mundo, a vivência constitui a pobreza da experiência pela via do isolamento do

indivíduo, que não se reconhece no outro e para quem o mundo é incontornavelmente hostil e inóspito. Essa é a condição do indivíduo moderno, esse é o fundamento do próprio romance enquanto gênero: “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994A, p. 201). Como olhar e enxergar o outro nesse estado de cisão e isolamento no mundo?

Em *Passageiro do fim do dia*, o trauma da violência associa-se ao isolamento do indivíduo, para quem o mundo aparece cada vez mais opaco, e esteticamente converte-se em estrutura interna na forma do mutismo do protagonista, que se revela incapaz de apreender os sentidos do que acontece a si e aos outros e que carrega consigo, como *experiência de choque*, a dor no osso, símbolo da violência física e subjetiva, da qual foi vítima no contexto particular da ação policial contra os trabalhadores, e da violência ideológica, da qual é vítima em decorrência do seu lugar no conjunto da sociedade capitalista.

Assim, esperamos ter demonstrado que o romance de Rubens Figueiredo internaliza a violência não apenas como tema, mas como forma. A violência, portanto, será um fator determinante na construção do olhar do narrador, de Pedro e das demais personagens. Dessa forma, o olhar se tornará o filtro que fará com que a violência ideológica se torne uma violência na própria forma narrativa. Pedro, a pedra que se desprende como uma bola de vidro no meio da calçada, materializa o completo descontrole por via do olhar: “tudo em conjunto girou em torno de Pedro, e girou mais uma vez [...] Por um momento, não soube se estava deitado, sentado ou agachado, perdeu o domínio até do movimento dos olhos, que batiam e rebatiam em tudo” (FIGUEIREDO, 2010, p. 28). *No meio do caminho tinha uma pedra* e essa pedra foi pisoteada pelo grande cavalo ruivo, que provocou sua total imobilização. Pedro vê o policial e o cavalo, mas Pedro é visto?

## 2. O PASSAGEIRO UM FLÂNEUR ENJAULADO: OLHAR DE DENTRO PARA FORA

*Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes do seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar - a cabeça, o rosto, e sua expressão -, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa.*

*Estética da criação verbal*, de Mikhail Bakhtin [2003]

Mikhail Bakhtin (1992) desenvolve um conceito chamado *excedente de visão estética*, que nos leva a pensar sobre a complexidade que é cada indivíduo possuir um excedente de visão particular em relação ao outro. Tal excedente é determinado pela experiência individual de cada ser, uma vez que cada indivíduo ocupa um lugar social, cultural, político e geográfico específico ligado a um conjunto de circunstâncias intrínsecas a sua posição no mundo, fazendo do *eu* sempre diferente do *outro*.

A narrativa de Figueiredo se configura a partir de um personagem que busca o *outro*. O excedente de visão de Pedro se diferencia do excedente de visão dos demais personagens, assim como do narrador, do autor-implícito e do próprio leitor. Essa distância concreta entre tais instâncias (personagens, narrador, autor-implícito, leitor) possibilita um ganho de compreensão após o efeito de amplitude de cada ponto de vista. Pedro observa os personagens que estão no seu campo visual, o narrador observa Pedro sob um excedente de visão particular ao narrador em um plano de ótica orquestrado pelo autor-implícito, que por sua vez é visto pelo leitor, com o horizonte privilegiado em relação a todos os outros da obra. Cada excedente de visão possui uma limitação que vai sendo suprimida a partir da ampliação de ótica analítica do *eu e de todos os outros* pelo leitor.

Pedro é nossa primeira instância de acesso ao *outro* por via do olhar. Sua percepção gerada no íntimo pressupõe o seu lugar no mundo. Enquanto partia rumo ao Tirol, além de o protagonista especular sobre a vida daqueles que estavam à sua volta, também lia com certa atenção o livro sobre as experiências investigativas de Darwin no Brasil. “Ficou bem claro para Pedro [...] como até o passeio, até o lazer do cientista supunha o seu trabalho ininterrupto: o mundo tinha de se dobrar, tinha de tomar a forma da sua atenção. E quanto mais atenção, mais mundo existia para ele: mais mundo pertencia a ele” (FIGUEIREDO, 2010, p. 24). Darwin foi um grande pesquisador naturalista que, por via da observação metódica, desenvolveu significativas teorias sobre a evolução das espécies.

Talvez o livro não se referisse ao fato, mas Pedro sabia que um século e meio antes Darwin tinha passado por aquela mesma cidade onde ele vivia. Tinha percorrido aquele litoral com seu olhar observador. Tinha, sem dúvida, escolhido e apanhado umas borboletas, uns insetos, umas plantas, e tinha levado embora — tudo num catálogo bem ordenado e espetado dentro de caixas, talvez com tampas de vidro, com nomes e sobrenomes em latim. (FIGUEIREDO, 2010, p. 21-22).

Esse olhar de Darwin possui um caráter criador, sistemático e com princípios metodológicos que visam a um determinado conhecimento científico. O olhar de Pedro, por sua vez, se mostra como a procura do *outro*, apoiando-se na metodologia interpretativa que recusa a descrição superficial e que propicia uma subjetiva aprendizagem: “No Sertão a pedra não sabe lecionar, e se lecionasse, não ensinaria nada; lá não se aprende a pedra: lá a pedra, uma pedra de nascença, entranha a alma” (NETO, 1965). Não se trata, portanto, da construção de um catálogo de humanóides, mas de uma busca incansável por uma consciência mais humana. O protagonista varre a cidade com o olhar, observa o tempo, o espaço, as pessoas, a rádio, o livro, o trânsito. Renato Ortiz compreende que “o homem que se desloca no meio da multidão o faz impulsionado por sua curiosidade intelectual, ele deliberadamente toma a decisão de conhecer, de escolher os caminhos, para apreender, como uma máquina fotográfica, os pequenos detalhes da vida cotidiana” (2000, p. 20). Diante disso, olhar, em uma grande medida, é conhecer. Pedro, portanto, ao centrar sua análise na cidade, se constitui como um intérprete que, por via do olhar, buscará decodificar o mundo: “Uma educação pela pedra: por lições; para aprender da pedra, frequentá-la” (NETO, 1965). Observemos:



O ônibus parou, abriu a porta de trás, o motorista esperou que o homem saísse [...] Pedro estava de costas para aquela parte do ônibus. *Virou a cabeça, mas não pôde ver muito bem o que havia lá fora.* Já havia começado a escurecer, só que o dia não queria ficar escuro: prédios acanhados de dois andares, janelas e portas encolhidas, grades pretas de ferro, tudo reto e construído bem perto da rua. Quase não havia calçada – as janelas do ônibus passavam muito próximo das janelinhas de alumínio, com vidro canelado para não se enxergar o que havia lá dentro. Faixas de pano pendiam meio frouxas, letras pintadas à mão indicavam: Cabeleireiro, Aula de inglês, Explicadora, Conserto de TV, DVD, Elétrica e Hidráulica. Isso ele ainda leu, ainda viu, enquanto o ônibus fechou a porta e deu a partida, sacudindo-se e afastando-se do ponto e do canto da rua, onde o asfalto era ainda mais desnivelado do que o resto (FIGUEIREDO, 2010, p. 147-148, destaque nosso).

No trecho acima, assim como acontece em parte significativa do romance, percebemos a presença imprescindível do espaço citadino. O enredo se desenvolve a partir do deslocamento do protagonista do centro da cidade para a periferia. Mesmo escurecendo, a personagem se esforça para ver a organização da cidade em edificações amontoadas que tomam a superfície da calçada. O ônibus estava ali, na avenida, competindo com as lojas pela extensão urbana, um combate muito bem determinado, mas isso não impedia que, em cada parada, alguém descesse e entrasse nessa luta por espaço. Pedro se apresenta como um investigador do outro em seu ambiente durante essa locomoção espacial e temporal. O protagonista, por meio do seu excedente de visão, invade a zona do *outro*, acessa o que há disponível e segue a flunar, não sem rumo, nem ocioso, mas tal qual um *flâneur*<sup>15</sup>, um caso específico: um *flâneur enjaulado*<sup>16</sup>, que ao ter contato com a multidão a experimenta.

---

<sup>15</sup> “O *flâneur* tem sua origem na Paris do início do século XIX, quando, entre 1800 e 1850, construíram-se cerca de 30 galerias que proporcionavam espaços fechados para caminhar e olhar, gastar tempo e folgar, como vemos no exemplo muito citado do *flâneur* que mostrou sua indiferença ao ritmo da vida moderna, levando uma tartaruga para passear. Essa tensão entre olhar e vagabundear apontam para uma série de outras tensões. Por um lado, o *flâneur* é um preguiçoso ou o desperdiçador; por outro, é o observador ou o detetive [...] a pessoa que, como disse Benjamin, ‘faz pesquisas botânicas no asfalto’. O *flâneur* busca uma imersão nas sensações da cidade, ‘banhar-se na multidão’, perceber-se nas sensações, sucumbir ao arrasto de desejos aleatórios e aos prazeres da escopofilia [...] o *flâneur* registra mentalmente as impressões, durante a caminhada ou em um lugar sossegado, quando volta da rua. Talvez anote suas impressões numa caderneta, tal como um detetive que ainda desconhece o caso que terá de resolver, mas que, por princípio, julga que tudo é ou poderia ser significativo” (FEATHERSTONE, 2000, p.192).

<sup>16</sup> O termo “jaula” foi retirado da expressão “jaula de aço”, uma tradução aproximativa do termo que Weber explora no seu estudo *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* (2004), utilizada por Michael Löwy, em seu livro *A Jaula de Aço: Max Weber e o Marxismo Weberiano* (2014). A tradução literal do termo em

Esse emblemático arquétipo aparecerá no século XIX, na França, um tipo literário ligado à imagem das ruas de Paris. O *flâneur* será uma figura interessada na experiência urbana moderna, um observador desenfreado da multidão, que faz do olhar a ponte entre o *eu* e o *outro*. Por vias que levam a contradições, Pedro se configura como um ***flâneur enjaulado***. Não se pode pensar a construção dessa personagem sem antes pensar o chão histórico em que o romance está fixado. O *flâneur* de Figueiredo encontra-se no espaço-tempo Brasil na contemporaneidade e é constituído pelas interferências do mundo do capitalismo tardio. À vista disso, a *flânerie* que parte da experiência brasileira rejeita comparações retilíneas com as outras faces do *flâneur* oriundo de países de capitalismo avançado. Não é pelas ruas de Paris, nem muito menos com um tempo vasto para peregrinações, que Pedro enfrentará, após o trabalho, de ônibus, a dura jornada pelas vias transtornadas da cidade que o levarão à periferia. Com efeito, a imobilidade física do protagonista – preso ao limite espacial do ônibus – não o impede de flunar, contudo é através do resgate da memória e por intermédio de suas reflexões que ele buscará, mediante a rede do pensamento segmentado, tecer entre aquilo que vê, sente e pensa uma coerência. Perceber-se no mundo entorpecido e identificar o *outro* traça a essência dolorosa do *flâneur* fragmentado pelas jaulas da vida na metrópole brasileira.

Nesse sentido, a palavra *enjaulado* sugere a anulação do que é ser *flâneur*, entretanto é a partir dessa antítese que se fará a explicação crítica da forma estética do protagonista, que, por sua vez, internaliza a dinâmica e as contradições sociais que constituem o chão histórico da obra de arte, sobretudo considerando-se o lugar do trabalhador urbano no Brasil contemporâneo. Entendemos, portanto, que o romance de Rubens Figueiredo projeta-se como uma tentativa de operar uma síntese estética dos dilemas da sociedade brasileira no século XXI. Assim, o trabalhador brasileiro, cindido entre os apelos universalizantes da forma mercadoria globalizada e a experiência local da consciência dilacerada do atraso (CANDIDO, 2006 B), enseja esteticamente a figura do ***flâneur enjaulado***, oxímoro que remete à mediação do universal pelo local.

---

alemão *Stahlhartes Gehäuse* para o português seria “habitação de aço”, mas a expressão “jaula de aço” se popularizou entre os estudos das ciências sociais. Ela é uma alegoria do que é a essência do sistema capitalista, na sua natureza totalitária que determina ferreamente (dureza do aço) a vida de todos os indivíduos. Portanto, de acordo com Weber, todos os sujeitos têm o destino determinado pela lógica do capitalismo, tornando-se prisioneiro de um sistema econômico que prevê uma escravidão sem mestre, perdendo, assim, a liberdade (jaula de aço).

O protagonista do romance é um jovem com aproximadamente 30 anos, que ganha a vida com a venda de livros usados, um autônomo precário. Após ter sido pisoteado por um cavalo em uma repressão policial contra aos trabalhadores ambulantes, Pedro deixa de vender livros usados na calçada e, com o dinheiro conquistado no processo judicial pela violência sofrida, por meio da interferência do seu amigo advogado, Júlio, abre um sebo. O protagonista não possui carro, não tem casa, mora com a mãe, que vive da aposentadoria deixada pelo falecido pai, funcionário da justiça, e abandonou a faculdade gratuita de direito, mas, ainda assim, se encontra em uma situação privilegiada em relação aos demais personagens pobres do romance.

O caminho econômico que Pedro decide seguir presumivelmente leva à recusa da venda da sua força de trabalho à exploração do capitalista. Pedro não é um trabalhador assalariado e busca recursos econômicos na venda de livros usados, que já não fazem parte do mercado tradicional de produção, circulação e consumo. Seu trabalho se constitui como um mercado paralelo, que não gera lucros para as empresas capitalistas, de uma mercadoria que já cumpriu primordialmente, na perspectiva da mais-valia, com seu objetivo de venda e consumo, mas que ingressará em uma espécie de segundo escalão do circuito de aquisição e venda. O trabalho de Pedro, o sebo – repositório de mercadorias gastas e degradadas<sup>17</sup>, mas disponíveis para uma nova etapa de comercialização –, pode ser percebido no romance como uma alegoria da força de trabalho que não mais atende ao sistema, uma vez que é obstinadamente apresentada como uma mercadoria degenerada, deteriorada e, quando desnecessária, deposta e realocada.

A mãe da personagem trabalhou fora por um breve período; como o salário era baixo, o marido não a incentivava e o filho nascera, ela optou por largar o emprego e cuidar da família. A expectativa da mãe era que o filho se tornasse advogado, visando a um salto na qualidade de vida, porém Pedro abandona a faculdade após seis anos matriculado, não por falta de esforço, ele até tentou diversas vezes, mas era distraído, sentia-se burro e atrapalhado, “sua atenção morria sem fôlego no amontoado de palavras estranhas, alheias” (FIGUEIREDO, 2010, p.44). Pedro é uma personagem que transita entre espaços da ordem e da desordem<sup>18</sup>, formando-se como um indivíduo problemático que se encontra concomitantemente em acordo e em desacordo com o mundo.

---

<sup>17</sup> Consultar *O privilégio da servidão*, Ricardo Antunes, 2018.

<sup>18</sup> “Ordem e desordem, portanto, extremamente relativas, se comunicam por caminhos inumeráveis [...] se articulam portanto solidamente; o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido, quando os extremos se tocam e a labilidade geral dos personagens é justificada pelo escorregão” (CANDIDO, 1970, p.35-37).

Esse conjunto de significativas informações, que faz parte da construção da personagem e do mundo fictício ao qual ela pertence, representa, na totalidade da obra, conjunturas ressignificadas da realidade empírica externa ao romance. Pedro e as demais personagens encontram-se presos a uma cadeia impiedosa de valores religiosos, morais, político-sociais e econômicos que escoltam suas ações e pensamentos nesse espaço-tempo da narrativa. A construção estrutural e sua lógica de composição caminham articuladas para uma estrutura coerente do funcionamento da personagem Pedro no seu espaço físico e psicológico. Compreender a trajetória social do protagonista (origem, estudos, emprego, etc.) nos permitirá perceber de forma mais consciente o filtro ideológico pelo qual ele observa o mundo e possibilitará a decodificação do princípio estrutural da ficção.

Como já visto, neste romance, o narrador é responsável por selecionar, comentar e apresentar a matéria narrada. Ele atua, então, como mediador entre o mundo narrado e o destinatário da narrativa. Isso, contudo, será feito por meio de um movimento de aproximação e distanciamento em relação às personagens, sobretudo Pedro que atua como principal filtro de visão para a construção da perspectiva montada pelo narrador. Nosso narrador em terceira pessoa faz um jogo dialético que, por meio do modo escolhido de narrar e da organização da representação da realidade selecionada, faz do personagem o reflexo particular e universal da realidade na experiência estética: “a personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 1976, p.54). Nós, leitores, estamos atentos a esse fluxo de ações, mas, com grande frequência, é o narrador que está observando Pedro, mediando esses pensamentos e organizando a narrativa:

O que Pedro na maior parte do tempo não sabia, ou não conseguia lembrar, era que ele mesmo estava ali, junto com os outros. Fazia os movimentos corretos, ocupava o espaço adequado ao local e à hora, e até se demorava observando e guardando detalhes – para ele acidentais, interessantes. Porém sua atenção tinha mais força do que qualidade. Enxergava bem, mas olhava como que de longe, ou como que através de um furo na parede. Sem ser visto, Pedro mesmo não se via. Não conseguia imaginar que aspecto teria – as costas, o braço, a nuca – aos olhos daquelas pessoas (FIGUEIREDO, 2010, p. 11).

Pedro, mesmo sem perceber, durante toda a narrativa, está sempre junto com os outros. O narrador, incisivamente, destaca a posição e as ações exatas do protagonista que correspondem ao espaço e o tempo vivido pelas personagens no romance. A distração de Pedro, ocupado em observar e guardar os detalhes, é convertida em atenção com pouca qualidade. Isso porque a

personagem enxerga bem e capta as imagens com a força da curiosidade, mas, ao olhar para algo, o faz com passividade, com temor de se comprometer com o olhado. Sérgio Cardoso (1988) faz uma plausível diferenciação entre ver e olhar. Para o autor, o ver é ação apática, “em geral, conota no vidente uma certa discrição e passividade ou, ao menos, alguma reserva. Nele um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava” (1988, p.354). Diferentemente, o olhar se entrega à tarefa de se envolver no descontínuo, “ele remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo nesta ação a espessura da sua interioridade. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de ‘ver de novo’ (ou ver o novo), como intento de ‘olhar bem’” (1988, p.354). Pedro enxerga bem, mas olha com distanciamento, “como que através de um furo na parede” (2010, p. 11). Olhar é tomar parte do olhado, é ver o *outro* a partir de si e se ver no *outro*. Com total discrição, o protagonista observa atentamente a superfície do mundo que o cerca e, sem perceber, começará a olhar os sujeitos até se perceber na profunda relação entre o *eu* e o *outro*, tema que será melhor discutido no capítulo seguinte.

O trecho acima evidencia o posicionamento do narrador em relação ao protagonista. Ao mesmo tempo em que Pedro é apresentado próximo e participante do coletivo, ele não se reconhece na multidão. Esse é o aspecto limitante do excedente de visão. Vemos o *outro*, mas não somos capazes de nos ver sem que haja algum tipo de mediação. Entretanto, para além das limitações do campo ótico, esse processo de reconhecimento de si e do *outro* se mostra ainda mais prejudicado no que diz respeito às ferramentas psíquicas que auxiliam na decodificação das informações captadas por via do excedente de visão.

Os sentidos humanos, para além dos aspectos biológicos, são mecanismos necessários para a interação da humanidade com o mundo. Por meio do sistema sensorial, o ser humano recebe informações sensitivas do meio em que vive e processa os dados a partir de um filtro cultural em que está inserido. Isso significa que o excedente de visão está subordinado necessariamente ao mecanismo ideológico de leitura das informações recebidas.

Dessa forma, para estabelecermos minimamente uma análise entre o que Pedro vê (como vê) e pensa, é necessário identificar o seu lugar no mundo e as concepções socioculturais que determinam sua percepção de ver e viver em sociedade. Dito isso, o protagonista vivencia os conflitos intrínsecos ao sistema econômico vigente, que, por sua vez, rege a produção, a distribuição e o consumo de serviços e mercadorias, aspectos esses que alienaram e reestruturaram

novas formas de vida. A reificação, entendida como a “ transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas” (BOTTMORE, 1988, p. 316), é resultado dos processos vindos do capitalismo e que afetam de forma significativa o excedente de visão. A reificação, portanto, é uma forma particular de alienação, compreendida pelo processo de coisificação das relações sociais, que altera profundamente a relação entre o *eu* e o *outro*.

À vista disso, é pertinente compreendermos que a história do Brasil do século XX em diante é marcada pelo lento e contraditório processo que a historiografia e a sociologia têm apontado como a conjugação de capitalismo tardio e sociabilidade moderna (MELLO & NOVAIS, 1998). A ruptura com a ordem escravocrata e o movimento gradual e contraditório de transição para a ordem burguesa marcaram as primeiras décadas da história brasileira dos anos 1900. Contudo, apenas na segunda metade do século, com a aceleração da industrialização e a consolidação da urbanização, é que vão se fazer sentir claramente os sintomas do impacto da sociabilidade moderna no meio urbano brasileiro. O Brasil possui como eixo estruturante e formador as relações de trabalho que, no decurso histórico, sofreram e promoveram mudanças significativas na constituição do homem, do espaço, do tempo, juntamente com transformações sociais, políticas e econômicas. A dominação política e a exploração econômica transfiguraram a sociedade dominada pelos valores capitalista, ao passo que a classe pobre almejava uma via que garantisse a superação da miséria e o acesso aos “padrões de consumo e o estilo de vida modernos” (MELLO & NOVAIS, 1998, p.625). Esses aspectos, portanto, afetam de forma direta e indireta a produção da vida da população, não só no aspecto social, mas, também, na produção artística, deixando notórias marcas na constituição do indivíduo (suas relações sociais, temporais e espaciais) e da estética. É esse o contexto do chão histórico contemporâneo no Brasil, em que a barbárie forma a percepção estética.

Pedro subiu no ônibus e se demorou diante da trocadora, à procura de moedas na carteira para facilitar o troco. Quando passou na roleta percebeu que, no rádio, a voz da locutora foi substituída pelo anúncio de um seguro de automóveis oferecido por um banco. A vinheta sonora começou com uma longa e estridente freada, um som quase musical. Daí passou para um estrondo metálico, logo acompanhado por um estilhaçar de vidros. E culminou em três acordes graves de um teclado eletrônico que imitava uma orquestra. A sequência de sons, perfeitamente lógica e previsível, empurrou para dentro da cabeça de Pedro uma pergunta: *Será que os pneus desse ônibus também guincham desse jeito numa freada?*

Duas moedas escaparam da sua mão, caíram no piso de aço [...] quando Pedro se abaixou para pegar com a ponta dos dedos as moedas no chão e viu, ao nível dos olhos, os pés dos passageiros metidos em sapatos e em sandálias - passou de repente pela sua cabeça, e com toda a vivacidade, aquela memória, a antiga sensação, a cena muitas vezes repetidas em pensamento: enquanto Pedro olhava, atento, seu livro ser pisado e chutado várias vezes pela rua, a larga vidraça de uma loja explodiu inteira bem em cima dele. Num jato, caquinhos de vidro se derramaram sobre suas costas. (FIGUEIREDO, 2010, p. 17-18).

A partir do trecho selecionado e da compreensão de Pedro como um *flâneur* enjaulado, nos interessa evidenciar a dimensão contraditória da condição de Pedro, que se encontra preso no interior do ônibus, grande símbolo das classes subalternas brasileiras, do trabalhador urbano, ao mesmo tempo em que flana por meio de sua memória casada com as percepções externas, com as impressões de leitura, com as informações da rádio e com as observações fragmentadas entrecortadas pelo discurso do narrador. O protagonista entra no ônibus para conseguir chegar ao seu destino; enquanto paga o valor da passagem, escuta atentamente o que se passa na rádio e, ao ver os pés dos passageiros, volta à cena do seu acidente. Em um curto tempo, a personagem vivencia o presente, projeta imagens sobre as informações recebidas da rádio e retorna ao passado: “A rua conduz o flâneur a um tempo desaparecido” (BENJAMIN, 1989, p.185).

Essa contradição estruturada pela *flânerie* contida, circunscrita ao espaço físico do ônibus, aponta para outra contradição estruturante, que é a inserção social de Pedro, que tem o dedo do pé na classe proprietária, mas o resto do corpo todo na classe trabalhadora, isto é, enquanto dono do sebo vincula-se à esfera do capital na condição de proprietário, mas tal vínculo é tão frágil que chega a ser praticamente impossível caracterizar Pedro como um capitalista. Isso porque sua condição de proprietário parece ser pouco mais do que a condição de vendedor ambulante elevada à segunda potência:

O negócio com livros usados tinha sido sugestão do Júlio, um amigo - um colega de faculdade muito estudioso. Ele e Pedro entraram no curso no mesmo ano e, quando Pedro abandonou as aulas de uma vez por todas, Júlio já estava formado e trabalhava numa firma de advocacia bastante próspera, onde havia estagiado graças à indicação de um parente.

[...] Pedro não tinha ternos. Por economia, só vestia roupas compradas na calçada, em feirinha de rua em camelôs. Eram sinais que Rosane logo identificava e entendia prontamente [...]. Por outro lado, notou que Júlio e Pedro se tratavam como iguais - e até mais que iguais. Isso não era comum, sobretudo em pessoas

que à primeira vista traziam marcas tão diferentes e mesmo opostas. Assim, logo de saída ela ficou curiosa. (FIGUEIREDO, 2010, p. 45-46).

Como dono de sebo, Pedro remete à figura do pré-capitalista, o capitalista mercantilista, para quem era o comércio o motor do capital. Esse caráter de pré-capitalista aponta para a inserção enviesada do Brasil na modernidade, a qual se deu justamente pelo caminho da exploração mercantilista. Por outro lado, seu enraizamento na classe trabalhadora, para a qual oscila a começar do ponto de partida, que é a classe média baixa, ocorre em função das impossibilidades de manutenção da condição inicial de filho de funcionário público. Não prosperando enquanto profissional liberal – lembremos que Pedro não consegue se firmar na faculdade gratuita de Direito –, Pedro busca na venda de livros, enquanto ambulante, uma estratégia de ganhar dinheiro. Isso é mais um forte índice da condição de membro da classe média baixa, descendente de uma das personagens mais típicas do romance brasileiro: o homem livre pobre. Conforme já demonstrou a crítica, a grande marca do homem livre pobre é o seu caráter pendular<sup>19</sup>, ou seja, o fato de oscilar incessantemente entre a esfera dos proprietários e a esfera dos trabalhadores mais explorados. Nesse aspecto, Pedro ao mesmo tempo se aproxima e se distancia do *flâneur* típico:

Vimos como o *flâneur* se define a partir de um duplo desenraizamento, de sua condição estamental e de seu local de moradia. Qualidades que o associam a um outro personagem: o boêmio. Diz um desses escritores citados ao longo do livro “Entendo por boêmios esta classe de indivíduos que não se encontram em nenhum lugar e que se encontram em todos os lugares. Que não possuem um estado único mas exercem cinquenta profissões; que a maioria deles levanta-se de manhã sem saber onde irão jantar à noite; ricos hoje, famintos amanhã” (Benjamin, 1986, p.558). O boêmio caracteriza-se por sua mobilidade, vive entre as classes sociais, não pertence a nenhuma delas, e não se fixa permanentemente em nenhum lugar (erroneamente acreditava-se que ele era oriundo da Boêmia e seu nomadismo um traço herdado dos ciganos). Entretanto, ser boêmio não é uma condição, mas uma eleição pessoal, uma maneira de se colocar à margem da sociedade contrapondo-se aos valores dominantes (ORTIZ, 2000, p.23).

Sendo já um *flâneur* contraditório, Pedro não chega a ser um boêmio, uma vez que partilha do desenraizamento social (filtrado pela experiência do capitalismo contemporâneo no Brasil),

---

<sup>19</sup> GIL, Fernando. O caráter pendular do herói brasileiro. *Literatura e Sociedade*, v. 13, São Paulo, p. 132-151, 2010.



mas não goza do mesmo nível de liberdade e decisão. Pedro é passageiro, é conduzido, é arrastado pelo ônibus e pela jaula de aço que ele representa. Ao mesmo tempo, contudo, ele não é arrastado do mesmo modo que os demais passageiros do ônibus, em relação aos quais ele próprio insiste em marcar as diferenças e distâncias. De todo modo, Pedro parte da posição intermediária de herdeiro de funcionário público, decai para vendedor ambulante, sobe para pequeno proprietário de uma livraria de livros usados. Nessa trajetória, Pedro passa pelas diversas posições sociais, sendo que nenhuma parece ser definitiva, uma vez que é movimentada pela condição dúbia herdada do homem livre pobre:

Aquela vez em que o cavalo o pisoteou foi sua última tentativa de vender livros na calçada. Tinham dito a ele que era fácil, muita gente estava entrando nos negócios por esse caminho – disseram e repetiram, os negócios, o dinheiro, e ele mesmo viu na televisão a entrevista de um sociólogo que falou sobre o espírito empreendedor represado naqueles vendedores de calçada. Parecia fácil, parecia certo, até bonito – ou então Pedro não prestou atenção às ressalvas. (FIGUEIREDO, 2010, p. 42)

Como se vê, Pedro ingressa na esfera do comércio movido pela ideologia liberal do empreendedor que se faz a si mesmo, mas isso vai na contramão do modo como o capitalismo se assentou no Brasil. Mais uma vez, estamos diante da tradição literária que deu forma a essa contradição estrutural da formação do Brasil, que é a oposição entre a ideologia liberal e as relações produtivas e sociais fundamentadas no atraso<sup>20</sup> (como a escravidão, o favor, o compadrio, etc.). Conforme evidenciamos, Júlio, Pedro e Rosane estabelecem relações entre si de modo a explicitar o complexo social de que fazem parte, cada um ocupando uma posição marcante na estrutura de classes: Júlio na parte de cima, como o advogado bem-sucedido; Pedro no meio, como pequeno proprietário oscilante entre a esfera superior e a inferior; Rosane embaixo, como típica representante do proletariado urbano.

Sendo assim, é todo esse movimento complexo de relações sociais que será representado pelo romance. Num primeiro plano, por meio da perspectiva fragmentada de Pedro; num segundo plano, pela seleção e montagem operada pelo narrador. É, portanto, a partir do jogo de

---

<sup>20</sup> Cf. SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar” e “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2000.

aproximação e distanciamento entre as perspectivas do narrador e das personagens que se constrói a ótica do romance, o qual, por meio de sua forma, busca representar a inserção problemática do país na contemporaneidade.

A personagem, sem dúvida, é um trabalhador pobre, entretanto ele ocupa um lugar “privilegiado” em contraste com as outras personagens. Pedro vivencia o mundo do proletariado diariamente, contudo mora no centro da cidade, tem acesso à classe média, possui seu negócio autônomo, ingressou na faculdade de Direito, tem como sócio e amigo um advogado. O protagonista tem um pé em cada polo, sua relação amorosa com Rosane funciona como um mecanismo estrutural que propicia a oscilação de Pedro entre as classes sociais. Ao namorar Rosane, Pedro estranha sua aparência raquítica, seu cheiro, percebe-a como a mulher mais pobre que já conhecera. Esse olhar exótico só é possível pelo acesso que Pedro também possui na classe proprietária. Observemos o trecho a seguir:

Na sombra da fila sobre a calçada, sua silhueta moveu o braço. Pedro mudou o rádio minúsculo de lugar, na tentativa de captar melhor a estação. Como os outros, estava cansado. Não tinha carregado caixotes de frangos congelados para a caçamba de um caminhão nem havia esfregado corredores e escadas de um prédio de quinze andares de cima até embaixo como alguns outros ali, mas tinha ficado muito tempo em pé no trabalho. O sangue parecia descer com um grande peso pelas pernas até o fundo dos pés. Os dedos endurecidos chegavam a latejar, apertados uns contra os outros, dentro do bico do tênis. (FIGUEIREDO, 2010, p. 11)

O que identifica os seres humanos no fragmento acima é exatamente a sua função dentro do sistema de trabalho. A reificação faz com que as relações entre os seres humanos adquiram a lógica das relações entre mercadorias, ou seja, o esvaziamento do humano rumo à identificação com a coisa ou com a função no sistema de trabalho. O esforço de Pedro e do narrador é no sentido de estabelecer conexões para superar essa limitação de visão e conseguir enxergar o outro enquanto ser humano. Contraditoriamente, porém, o que marca Pedro é justamente “não ver, não entender e até não sentir” (FIGUEIREDO, 2010, p.7). Isso parece ser mais que uma idiosincrasia individual, parece ser um símbolo da constituição subjetiva do homem contemporâneo reificado. Esse *flâneur* enjaulado é um *flâneur* que tenta enxergar, mas que, preso a sua condição de coisa<sup>21</sup>, aprisionado

---

<sup>21</sup> “O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais

pelo seu caráter de mercadoria e simbolicamente preso dentro de outra mercadoria que o conduz pelo mundo das mercadorias, não vê, não entende e não sente. Sendo assim, não é Pedro individualmente que propiciará ao leitor o excedente de visão para contrapor a reificação. Esse será o efeito da obra como um todo.

A aproximação e o distanciamento do narrador em relação às personagens produzem um efeito nas ideias e nos aspectos estéticos. Pedro carrega o papel significativo de refletor das ideias, configurando-se como eixo organizador da percepção, contudo o narrador também se posiciona manipulando o filtro ideológico da obra. Pedro pensa, lembra, mas a apresentação disso tudo é feita pelo narrador, que ora narra os contornos dos acontecimentos – movimentos da sociedade representada no macrocosmo do romance –, ora narra o interior da subjetividade da personagem. Ou seja, as palavras do narrador predominam, sua intrusão forma e participa da ficção. O protagonista contempla, por meio da memória e da experiência, diversas situações que aparentemente não possuem continuidade nem logicidade, todavia o narrador amplia a ótica de decodificação, objetivando levar o leitor à compreensão sobre a sociedade que Pedro não alcança, isto é o jogo de desnaturalizar o naturalizado. O que parece para Pedro lembrança e enigma ganha amplitude de crítica social na voz sem rosto do narrador.

Ocorre que já esse procedimento sugere a forma da memória, a qual poderia ser concebida como a síntese entre a luta de vida e morte entre lembrança e esquecimento. A memória se revela como essencialmente constituída pelo exercício ativo da imaginação, por meio da seleção, da combinação, do preenchimento de vazios, do estabelecimento retrospectivo [e muitas vezes anacrônico] de relações de causalidade, de projeções do presente por sobre o passado, de atribuição de significados e, igualmente importante, da contradição fundante da memória, que é o esquecimento, o conjunto de fragmentos, episódios, significados, sensações que não se quer ou não se pode lembrar, o recalcado, o reprimido, o indizível, o não passível de ser rememorado.

Conforme sustenta Tzvetan Todorov (1969), o narrar está para o lembrar assim como o silenciar está para o esquecer. No entanto, o lembrar e o esquecer, o narrar e o silenciar, enquanto dimensões constitutivas da memória, estão para além da esfera individual, haja vista que a

---

mercadorias cria. Com a *valorização* do mundo das coisas aumenta em proporção direta a *desvalorização* do mundo dos homens. O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma *mercadoria*, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral” (MARX, 2004, p. 80).

memória individual se relaciona, em grande medida, com a memória coletiva<sup>22</sup>: o *eu* se constitui diante do *outro* e essa relação determina que o individual e o particular só se estabelecem no coletivo, no universal. A edição operada pelo narrador, portanto, enquanto representante do autor-implícito, assume a forma de uma memória que não se deixa ver como um mero abrir e fechar de arquivos que vão revelar a vida de Pedro e das personagens que o cerca.

O romance é constituído por ricas sequências de cenas encaixadas que resultam da tensa e complexa junção entre estímulos sensoriais, esforço cognitivo e memória da personagem. Assistimos ao mundo da ficção mediante os olhos e os pensamentos de Pedro, contudo essa fluência de processos cognitivos, organizadas e transmitidas pelo narrador, nos incentiva a ver além do que ele mesmo consegue ver. A *flanerie* contraditória de Pedro é o meio a partir do qual se revela seu olhar:

O observador - diz Baudelaire - é um príncipe que, por toda parte, faz uso do seu incógnito.' Desse modo, se o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente." (BENJAMIN, 1989, p.38).

O tornar-se detetive de Pedro, contudo, apresenta uma nuance em relação ao *flâneur* paradigmático, uma vez que não se manifesta a partir da ociosidade, nem concreta nem aparente. Sua posição social, porém, lhe confere a possibilidade de lançar um olhar distanciado, perscrutando os mais diversos aspectos do mundo que se lhe apresenta como estrangeiro. O protagonista se constitui como um investigador permeável, enriquecido de impressões do mundo, que investiga o tempo, o espaço e o homem urbano, mas seu olhar está sempre moldado por seu lugar deslocado (do centro para a periferia), de modo que o olhar de turista parece ser o fio condutor da experiência de *flanerie* enjaulada de Pedro.

---

<sup>22</sup> Halbwachs, em *A memória coletiva*, afirma que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco certa quantidade de pessoas que não se confundem” (1990, p. 26).

## 2.1. O PASSAGEIRO PEDRO – PASSAGEIRO DO FIM DO DIA

*Um sol quase colado à sua testa e também à testa de todos os outros, que se mantinham em ordem numa fila, à espera do ônibus no ponto final.*

*Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo [2010]*

O tempo pode ser percebido de diversas formas. O título do romance, por exemplo, situa um indivíduo, Pedro, sujeito adjetivado como passageiro, em um dado tempo: fim do dia. O fim do dia é concebido pela ausência da luz do sol, um registro natural, mas que, socialmente, indica um tempo cultural, político e econômico. À vista disso, o ontem, o hoje e o amanhã, tal como o período da manhã, da tarde e da noite, pertencem a uma rotação cíclica, contínua e mecânica de procedimentos sistematizados, individuais e coletivos constituintes da sociedade. Passageiro, por sua vez, é um ser transitório, itinerante em um tempo-espaço, que se desloca sem controlar o percurso e, até mesmo, o destino. A narrativa, portanto, materializa, por meio de um recorte temporal, a figura de uma personagem que transita através dos espaços sociais e psicológicos:

Pedro, talvez por conta da música engasgada nas orelhas, demorou a perceber que um ônibus se aproximava por trás, pela rua rente à calçada [...] Por um momento, a sombra alta e retangular do ônibus cobriu a sombra da fila na calçada. Mas o ônibus, em vez de parar, passou direto, deixou a fila para trás e foi estacionar no ponto seguinte, vinte cinco metros adiante.

Era um ônibus de outra linha. O motorista desligou o motor, ergueu o corpo, saltou por cima do capô e desceu os três degraus da porta aos pulos, com toda a força. Cada pulo fez balançar a carroceria inteira. Depois, afobado, o motorista contornou o ônibus pela frente. Escondido das pessoas que aguardavam em várias filas na calçada, urinou a céu aberto - de costas para a rua, o corpo virado para a roda, quase encostado ao pneu dianteiro. Com a chegada do ônibus que não servia para ele, Pedro percebeu como sua fila vibrou de uma ponta à outra, numa corrente de impaciência. Algumas cabeças viraram para trás, em busca do ônibus atrasado. Desconhecidos trocaram resmungos. Corpos mudaram o pé de apoio, calcando com rancor os buracos da calçada.

Mas até aí nada do que estava acontecendo chegava a ser novidade. [...] Às vezes, sem perceber, chegava [Pedro] a brincar mentalmente, testava como a reação deles eram previsíveis. E por esse caminho misturava-se àquela gente, unia-se a alguns e, a partir deles, aproximava-se de todos. Mesmo assim, mesmo próximo, estava bastante claro que não podia ver as pessoas na fila como seres propriamente iguais a ele.

A razão, Pedro ignorava. Nem se esforçava em procurar uma razão, pois para ele se tratava de um sentimento vago demais, quase em forma de segredo. Apesar

disso, Pedro era obrigado a reconhecer que o impulso de partirem todos juntos na mesma direção e o afã de pontualidade, ou pelo menos de constância, não bastava para fabricar um sangue comum. Aquelas pessoas pertenciam, quem sabe, a um ramo afastado da família. Mais que isso, já deviam constituir uma espécie nova e em evolução: alguns indivíduos resistiram por mais tempo; outros fraquejaram, ficaram para trás.

De onde estava, isolado por uma barreira que não era capaz de localizar, Pedro começava a enxergar em todos ali uma variedade de gente superior. Começava a pensar que ele mesmo, ou algo no seu sangue, tinha ficado para trás, em alguma curva errada nas gerações.

E pronto: ali estava um bom exemplo do que acontecia com Pedro. Ele sabia disso. De devaneio em devaneio, de desvio em desvio, seus pensamentos se precipitavam para longe, se desgarravam uns dos outros e no fim, em geral, acabavam se pulverizando sem deixar qualquer traço do que tinha sido, do que tinha acumulado. Às vezes, no entanto, ali mesmo na fila do ônibus, no meio daquelas pessoas, suas ideias perdidas voltavam atrás, de todas as direções, convergiam de um salto e Pedro, surpreso e até assustado, dava de cara com a pergunta: *Por que eles permitem que eu fique aqui? Por que não me expulsam, como é do seu direito?* (FIGUEIREDO, 2010, p. 9-10).

Com base no recorte acima, nos dois primeiros parágrafos, o narrador, segundo seu excedente de visão, faz um pequeno registro do espaço - o protagonista está ouvindo a rádio, em pé, na fila, enquanto o ônibus se aproxima. Detalhes sobre o comportamento do motorista do ônibus também são revelados pelo narrador, que, nos parágrafos seguintes, deixa sua perspectiva ampliada de lado e cola a narrativa ao excedente de visão de Pedro. A partir daí, o enredo passa a ser resultado da subjetividade do protagonista em contato com o seu espaço citadino. Nos parágrafos iniciais, como foi possível observar no recorte selecionado, o narrador evidencia que as personagens possuem limitações visuais - ele narra o que, naquele momento, somente pode ser visto por ele enquanto narrador. Quando a personagem desprende sua atenção da música e passa a perceber os acontecimentos a sua volta, o narrador substitui suas impressões pelas do protagonista e começa, portanto, a *flânerie* de Pedro.

Ali, no amontoado de filas à espera dos ônibus, os movimentos corporais, as expressões e os gestos das pessoas passaram a ser alvos fáceis. Pedro observa sem nenhum estranhamento a aflição de quem espera angustiado o retorno para casa, os resmungos irritados, os corpos cansados procurando apoio na calçada quebrada e, como em um jogo, brinca de testar as reações previsíveis daquelas pessoas. Por via do olhar, o protagonista percebe estar conectado ao *outro*, entretanto compreende claramente haver significativas diferenças entre ele e os demais: “estava bastante

claro que não podia ver as pessoas na fila como seres propriamente iguais a ele” (FIGUEIREDO, 2010, p.9). O excedente de visão de Pedro possibilita que ele reconheça o *outro* como parte importante de si e, ao mesmo tempo, o faz perceber a sua singularidade enquanto *eu*, diferente de todos os *outros*: “quando me compenetro dos sofrimentos do outro, eu os vivencio precisamente como sofrimentos *dele*, na categoria do *outro*, e minha reação a ele não é um grito de dor e sim uma palavra de consolo e um ato de ajuda” (BAKHTIN, 1992, p. 24). O protagonista, portanto, não pode ser nada além dele mesmo, mas vivencia enquanto observador a experiência do *outro* no plano da existência.

A diferença estabelecida por Pedro entre os indivíduos, tomando o seu *eu* como conjectura, sugere que esse *flâneur* coloca-se à margem de si, vivenciando o seu próprio *eu* a partir do encontro com o *outro*. Entretanto, não ver, mesmo olhando; não entender, mesmo racionalizando; não sentir, mesmo questionando, são contradições fundantes da dialética do olhar de Pedro. “Não ver, não entender e até não sentir” (FIGUEIREDO, 2010, p.7), lembraremos que essas são as primeiras palavras do romance referente ao protagonista. Para que Pedro consiga sentir, experienciar por via dos sentidos o mundo, é necessário que, primeiramente, consiga ver o que está ao seu alcance e entender os dados apreendidos pela consciência, ou seja, reter por via da inteligência o objeto visto. O que marca a personagem, porém, é a não compreensão: “A razão, Pedro ignorava. Nem se esforçava em procurar uma razão, pois para ele se tornava um sentimento vago demais, quase em forma de segredo” (FIGUEIREDO, 2010, p.9).

Na busca por racionalização, o protagonista identifica bloqueios de ordem ideológica, no qual, mesmo ocupando o mesmo espaço, Pedro e as demais personagens não poderiam possuir um “sangue comum”. O processo de identificação e de reconhecimento do *eu* e do *outro* é quebrado pelas leis científicas e evolutivas de Darwin que perpassam todo o romance: “alguns indivíduos resistiram por mais tempo; outros fraquejaram, ficaram para trás” (FIGUEIREDO, 2010, p.9). O *outro* passa a ser identificado por Pedro como a evolução, uma “espécie nova” que ele não alcançou. Esse sentimento rompe com essa forma de conhecimento e gera um violento estranhamento e distanciamento que enclausuram o ser: “de onde estava, isolado por uma barreira que não era capaz de localizar, Pedro começava a enxergar em todos ali uma variedade de gente superior. Começava a pensar que ele mesmo, ou algo no seu sangue, tinha ficado para trás, em alguma curva errada nas gerações” (FIGUEIREDO, 2010, p. 9). Serão os sentimentos de surpresa

e surto que acompanharão o questionamento político de Pedro sobre o seu pertencimento a um determinado espaço físico e social.

Na cena acima, há uma tensão existente entre a identificação do *outro* e a recusa do *eu* enquanto semelhante. Trata-se, portanto, muito mais de distanciamento e estranhamento do que de encontro. O reconhecimento do *eu* aqui se dá, sobretudo, como desconhecimento do *outro*. É justamente a falta de identificação do *eu* no *outro* o que marca a distância entre Pedro e as demais personagens na fila ou no ônibus. Pedro não se reconhece nelas. Ou, de outro modo, enxergar essas pessoas só serve para Pedro perceber a si mesmo como *outro* em relação ao *outro*. O que importa é o que os separa, não o que os une. A distância de classe se sobrepõe à humanidade. É assim que a reificação se instala nessa relação entre o *eu* e o *outro*.

O que está entre os personagens, diferenciando e distanciando-os, é o que, ao nosso ver, precisa ser objeto de análise da crítica literária. Bakhtin discorre sobre o encontro do *eu* com o *outro*, mas as barreiras desenvolvidas socialmente, que bloqueiam esse reconhecimento, que naturalizam a violência e que interrompem o ver, o entender e o sentir, precisam ser compreendidas para além do romance no que tange a fazer crítica com vistas à transformação. Com base nisso, a figura do *flâneur*, um explorador urbano que surgiu entre 1800 e 1850, em Paris, juntamente com as galerias - um andarilho interpretado ora como um ocioso e perdulário, ora como um investigador, “a pessoa suspeita que está sempre olhando, observando e classificando” (FEATHERSTONE, 2000, p. 192) - é a forma-conteúdo de um indivíduo que, para Benjamin (1989), conheceu o seu fim com o triunfo do capitalismo de consumo. Entretanto nossos esforços estão sendo centrados na tentativa de explicar que esse tipo literário é possível na literatura contemporânea brasileira, mas com ressalvas que mudam sua organicidade axiológica que estão intrinsecamente ligadas à composição social do Brasil. Pedro é um *flâneur* que não se satisfaz apenas com a descrição do que vê, na medida em que vê, mas busca incessantemente, por via do olhar, ver, entender e sentir, por mais que sua contradição fundante seja *não ver, não entender e até não sentir*. Apresentamos, contudo, o protagonista de Figueiredo como uma versão brasileira do *flâneur* parisiense de Baudelaire, porém, com suas particularidades, um *flâneur* enjaulado:

E o movimento do ônibus, por caminhos tão bem marcados, as pistas abertas entre o casario pobre e sem fim – desde a fila no ponto final, em companhia de passageiros que ele já conhecia de vista – para não falar do esforço do motorista em conduzir o veículo, que se somava ao esforço do próprio motor barulhento e maltratado para carregar aquela gente, aquele peso, até o fim da linha – tudo isso



sublinhava e confirmava toda semana o mesmo impulso. Assim, através das sextas-feiras, as semanas corriam sem parar, uma a uma, para dentro de outras semanas (FIGUEIREDO, 2010, p.146).

No romance, percebemos um *flâneur* que transita pela cidade observando-a de dentro de um ônibus. A ampliação incontrolável das periferias e a multiplicação dos automóveis aliadas à rotina do trabalhador cooperam para que as horas sejam consumidas “em trânsito”, de modo que “a crônica de suas vidas está intimamente associada à vida que se leva nos meios de transporte” (MONTERO, 2008, p. 192). No transporte coletivo, os indivíduos indiferentes se tocam, a confusão no trânsito ganha espaço, a cidade está sem significações e, para suportar tudo isso, há um distanciamento psicológico do protagonista com a multidão, “o *flâneur* desenvolve, portanto, sua sensibilidade estética nas oscilações entre envolvimento e distanciamento, entre imersão emocional e descontrole, e momentos de registro e análise cuidadosos da ‘colheita aleatória’ de impressões da rua” (FEATHERSTONE, 2000, p. 192).

Por meio de técnicas narrativas como dramatização da consciência, narrativas encaixadas e deslocamentos temporais, o narrador apresenta a personagem como um observador da metrópole brasileira. Portanto, Pedro se encontra num espaço temporariamente fixo, o do ônibus, entretanto, o protagonista também flana por entre os espaços que aparecem através da janela do ônibus e vão embora. É por meio do olhar que Pedro busca sair de si e desvendar o mundo, ao mesmo tempo em que, nesse processo, voltar a si significa acessar parte do homem: “a *flânerie* é pois uma atividade intelectual” (ORTIZ, 2000, p.22) que visa um complexo conhecimento sobre a própria humanidade.

O tempo é substancial e indispensável para a violenta onda moderna que consome toda a dimensão territorial: “havia alguns meses que toda sexta-feira, à mesma hora, Pedro ia para aquele ponto final, tomava seu lugar na fila” (FIGUEIREDO, 2010, p.9). No mundo de Pedro não há espaço para flunar, o tempo é uma riqueza luxuosa violentada, caçada e consumida pelos ideais modernos projetados pelo capitalismo. O *flâneur* enjaulado perde a liberdade de transitar pelas ruas impacientes: “o atraso, por maior que fosse, ainda era só mais um atraso. Fazia parte da rotina e, dentro da rotina, havia sempre lugar para nervosismo, para irritação” (FIGUEIREDO, 2010, p.13).

Tendo isso em vista, observa-se que Pedro, ao longo de praticamente toda a sequência narrativa de primeiro plano, encontra-se “enjaulado” no interior do ônibus que o conduz do centro da cidade, de onde parte depois de sair do trabalho, até a periferia, onde mora Rosane. A *flânerie* de Pedro, então, se revela o avesso daquela tradicional, das personagens que vivem a modernidade nos centros do capitalismo. A observação vai se dar não por meio de uma caminhada a esmo pelas ruas da cidade, mas por meio do enclausuramento num ônibus. A composição narrativa do protagonista, portanto, se configura esteticamente como um *flâneur à brasileira*, uma vez que se encontra preso à condição de trabalhador urbano em país periférico.

Compreende-se, pois, que a estética por trás da formação do *flâneur à brasileira* tem suas raízes fincadas no processo de formação do país. A construção do Brasil se dá, principalmente, por meio da violenta miscigenação, das relações de trabalho, tendo a escravidão como aspecto dominante – marca perpétua na sociedade brasileira –, da violência simbólica<sup>23</sup>, da exploração de terras e dos massacres provenientes pela busca da concentração do poder econômico, marcando esteticamente a trajetória do que seria o povo brasileiro e sua forma de existir. Assim, quando propomos pensar, com vistas à compreensão, a constituição do protagonista em uma obra literária, não se trata de reduzir a uma mera comparação entre personagens, no caso, brasileiros e estrangeiros. Na verdade, o estudo do *Passageiro do fim do dia* feito por essa dissertação procura articular, enquanto estratégia analítica, a construção do romance com a construção do próprio país, uma vez que, por meio do processo de redução estrutural, a obra literária possui uma função social e um valor estético, visto que o elemento social, externo à criação artística, condiciona a estrutura literária, atuando como princípio matriz quando internalizado organicamente à forma artística (CANDIDO, 2006, p. 25).

Seria possível, assim, pensarmos em grandes figuras literárias que representaram a situação do indivíduo moderno em sua vivência cotidiana da cidade, tais como “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, e a recorrente figura do *flâneur* presente em inúmeros poemas de Charles Baudelaire. Essa aproximação, bastante produtiva e feita com cuidados, exige que não se percam de vista os filtros impostos pela realidade brasileira e também pela posição ocupada por Pedro na

---

<sup>23</sup> “Essa é uma herança que se mantém viva e determinante na formação da sociedade brasileira, como um modelo de organização social violenta não superado e de diversas maneiras mantido intacto em zonas onde o Estado se ausentou e nas quais vigoram os padrões da ilegalidade e do arbítrio. Um modelo que resiste, paradoxalmente, ao advento da democracia e que, nas últimas décadas, vem contribuindo decisivamente na ampliação de zonas de exclusão, nas quais a desigualdade e a violência determinam sua condição de não cidade e de não lugar” (ENDO, 2005, p.27).

estrutura de classes sociais, posto que “a estrutura de classes se refere à estrutura de relações sociais que define um conjunto de posições ocupadas por indivíduos ou famílias e que determina seus interesses de classe” (SANTOS, 1998, p. 6).

A figura do *flâneur* parisiense é construída pelo prazer inebriante em observar incansavelmente os indivíduos da frenética cidade em suas diárias atividades. Desse fascínio pela cidade e pela multidão, decorre a chamada “literatura panorâmica” (BENJAMIN, 1989, p.33). Essa visão do mundo é particular do observador, que dispensa explicações sobre os acontecimentos, mas vive a mostrar cada lugar que vê. Na cidade, a contradição de “unidade na multiplicidade, tensão na indiferença, sentir-se sozinho em meio a seus semelhantes” agarra o *flâneur* em seu “espaço sagrado de suas perambulações” (MASSAGLI, 2016, p. 56) e o leva a perceber que o homem contemporâneo é constantemente anulado pela multidão. Ou seja, “a rua é a morada do coletivo” (MASSAGLI, 2016), p. 60) formada pela repressão da subjetividade do indivíduo. Observemos:

Pedro ouviu tudo isso enquanto o ônibus andava e freava, em arrancadas curtas, bruscas. O freio às vezes guinchava por baixo do chão. Todos se sacudiam para frente e para trás. O motor cortava os pensamentos com roncões irritados. Um ônibus passou lentamente em sentido contrário. Através das janelas, os rostos tanto de quem estava sentado como dos que viajavam em pé olharam para os passageiros do ônibus de Pedro. Havia neles uma curiosidade, uma atenção excessiva. Pareciam procurar alguma coisa e, através dos vidros, devassavam a aflição das pessoas e, ao mesmo tempo, despejavam dentro delas sua própria aflição (FIGUEIREDO, 2010, p.50).

Mesmo tendo que lidar com os limites de visão, consequência da condição de estar dentro do ônibus em movimento, o narrador descreve o encontro dos olhares entre os passageiros. Os rostos se enfrentaram e, por via do olhar, estabeleceu-se uma relação de reciprocidade em que os diferentes mundos subjetivos se refletiram e se identificaram em um só: “através dos vidros, devassavam a aflição das pessoas e, ao mesmo tempo, despejavam dentro delas sua própria aflição (FIGUEIREDO, 2010, p.50). Georg Simmel (1973) argumenta que a vida subjetiva é resguardada pelo psíquico contra a devassidão exorbitante da vida metropolitana: “o tipo metropolitano do homem – que, naturalmente, existe em mil variantes individuais – desenvolve um órgão que o protege das correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa, as quais, do contrário, o desenraizariam” (SIMMEL, 1973, p.13). Entretanto, mesmo desenvolvendo essa

proteção do subjetivo, a “inter-relação ‘eu-outro’ não pode ser concretamente irreversível” (BAKHTIN, 1992, p.22), ou seja, todos os olhares, cada um na sua individualidade, estabeleceram em um universo único e coletivo de identificação e vivência a contemplação do *outro* em função de *si*. O privado e o público, o subjetivo e o coletivo, a dialética espacial, portanto, revelam as peculiaridades do nosso *flâneur* à brasileira:

Esta dimensão, estrutural à sociedade capitalista moderna, tornou-se hoje um padrão difundido em todos os lugares. Ele torna a *flânerie* intelectual um ato improdutivo e sem sentido. Este porém é um traço que transcende *Paris capital do século XIX*, trata-se de uma faceta de um mundo globalizado no qual o *flâneur* viaja de avião e tem os seus passos mediados pela técnica e pelo mercado. Ele já não é mais um observador da cidade, pois a própria ideia de cidade como um todo integrado se desfez. Ao deslocar-se pelo espaço da modernidade-mundo ele monta um quebra-cabeças constituídos de partes de Paris, camadas do Rio de Janeiro, fatias de Nova York. Sua cidade imaginária não corresponde a nenhuma materialidade integrada, suas partes estão disjuntas, espalhadas pelo globo terrestre (ORTIZ, 2000, p. 26).

Featherstone observa que “o declínio percebido do *flâneur* pode ser remontado à reconstrução de Paris nas décadas de 1850-1860, quando [...] contaram-se avenidas através da velha cidade, ao mesmo tempo em que se desenvolviam as lojas de departamentos e as ferrovias” (FEATHERSTONE, 2000, p. 193). Em vista disso, o espaço livre para o flunar em Paris é substituído pela velocidade, pelo movimento desenfreado, pela rotina, pela multidão fugaz, pela formatação das ações humanas em função da economia. No século XXI, na metrópole brasileira, Pedro parece representar uma *flânerie* imóvel, previamente ajustada aos limites espaciais impostos pela organização social. Sua atividade de observação da cidade é enjaulada pelo ônibus, de modo que a duplicidade física de estar ao mesmo tempo parado e em movimento revela-se como indício da duplicidade contraditória da observação (im)possível da cidade a partir do ponto de vista de um *flâneur* enjaulado: “fazia os movimentos corretos, ocupava o espaço adequado ao local e à hora, e até se demorava observando e guardando detalhes” (FIGUEIREDO, 2010, p.11). Ele, após um dia de trabalho, rumo à casa da namorada, de ônibus, se esconde na multiplicidade dos rostos, representado pela experiência contemporânea, em choque com a fragmentação social e espacial.

Pedro, sem ter consciência plena de suas observações frente ao turbilhão de choques na multidão, ao alternar a leitura do livro sobre Charles Darwin com as observações dentro e fora do

ônibus e com a rádio que ouvia, estabelece inconscientemente um paralelo entre as informações e se posiciona contra o quadro social brasileiro: “o *flâneur* se entrega ao jogo dos fluxos precognitivos de impressões, associações e lembranças meio informes” (FEATHERSTONE, 2000, p. 192). O encaixe de cenas na narrativa, aparentemente aleatório, propicia uma visão panorâmica interna e externa ao protagonista. O leitor transita entre diferentes espaços, desde o mais íntimo à perspectiva subjetiva de Pedro, até o espaço público do ônibus e da cidade percorrida pelo transporte coletivo: “no momento em que o ônibus partiu, Pedro voltou o rosto para a janela aberta ao seu lado. Quase pôs o nariz para fora, enquanto o ônibus dobrava a primeira esquina e a segunda esquina” (FIGUEIREDO, 2010, p. 19).

Enquanto o *flâneur* do século XIX transita sensível à multidão nas entranhas da cidade, entre os numerosos caminhos, escolhe seguir o que mais o seduz, se perdendo e se encontrando no turbilhão de rostos, o *flâneur* enjaulado de Figueiredo está condenado ao trabalho, à sociedade capitalista, sendo levado a renegar sua ociosidade em troca da permanência na multidão de indivíduos trabalhadores. A crítica aqui se instaura a partir da concepção que “o *flâneur* se contrapõe a esta tendência dominante” (ORTIZ, 2000, p. 25). Pedro flana através de duas dimensões: 1) por meio da contemplação física das ruas e da multidão; e 2) transversalmente pelo resgate de observações guardadas em sua memória. Toda a sua perspectiva passa pelo filtro ideológico da organização do trabalho no Brasil. Embora igualmente não escape à mercadoria e à reificação, diferentemente da grande parte das personagens do romance que vendem sua força de trabalho se tornando mercadoria dentro desse processo de produção do capital, Pedro é um trabalhador autônomo precário, dono de um pequeno sebo, mas que já fora ambulante, ou seja, trabalhador “destituído de ativos de capital ou qualificações; atividade reproduzida nos interstícios do mercado de produtos e serviços” (SANTOS, 2016, p.91). Diante disso, a jaula do *flâneur* à brasileira é a exploração imposta pelo sistema capitalista, que oprime todas as formas de trabalho, em função de a “economia do dinheiro dominar a metrópole” (SIMMEL, 1973, p.14). O protagonista encontra-se, assim, aparentemente preso à sua condição de observador imobilizado no interior do ônibus, buscando organizar no íntimo de sua subjetividade as impressões que recebe do exterior e dos influxos da memória. Cabe ao leitor, a partir da percepção do conjunto retórico narrativo estabelecido pelo jogo de distanciamento e aproximação entre narrador e protagonista, reunir os fragmentos da realidade captados e forjados pela observação do *flâneur* enjaulado e editados pelo narrador e, assim, estabelecer uma interpretação do Brasil contemporâneo que está

contida no romance, mas que também a transcende. É preciso olhar, é preciso pensar, é preciso reconhecer a relação entre o *eu* e o *outro* e, só então, promover a transformação social.

## **EM TRÂNSITO – A MULTIDÃO: O OLHAR DE FORA PARA DENTRO**

Neste capítulo, daremos continuidade à reflexão sobre a forma do olhar em *Passageiro do fim do dia*, a fim de demonstrar que ele se formaliza por meio do movimento que vai de dentro para fora (tal qual demonstrado no capítulo anterior), mas igualmente no movimento que vai de fora para dentro. O ponto de referência do dentro e do fora é sempre o sujeito, que, no caso particular deste romance, se trata de Pedro, o protagonista. A hipótese explorada neste capítulo é que, em *Passageiro do fim do dia*, o olhar de fora para dentro – o olhar do outro – se manifesta sob o signo da ameaça para o eu.

\*\*\*

### **3. EM TRÂNSITO - A MULTIDÃO: O EU E O OUTRO – O OLHAR QUE AMEAÇA**

*Ora, Naelzinho, ela retrucou, então não sabes? É um homem mau que aparece para as crianças que não querem ir para a cama e joga punhados de areia em seus olhos até que estes saltem das órbitas, cobertos de sangue; então ele os guarda em um saco e os leva para a Lua, onde seus filhos os comem; é lá que eles moram, em um ninho, têm bico adunco de coruja e o usam para arrancar os olhos das crianças travessas.*

E.T.A. Hoffmann, *O homem de Areia* [2004]

*Pedro começava a ver a si mesmo no reflexo do vidro: sua imagem surgia mais nítida à medida que escurecia lá fora, assim como as imagens dos outros passageiros. Pedro procurou os olhos deles no reflexo das janelas. Mal se enxergavam os olhos debaixo das testas pesadas, talvez de tanto cansaço.*

Rubens Figueiredo, *Passageiro do Fim do Dia* [2010]

No célebre conto de E.T.A. Hoffman, “O homem da areia”, coloca-se com centralidade a relação entre o olhar e a ameaça. “Mestre, mestre, deixai o meu Natanael ficar com seus olhos...

Oh! Deixai-o com os olhos" (HOFFMANN, 2004, p. 45). A delirante súplica do pai de Natanael pela permanência dos olhos do filho deixa um questionamento: o que fez com que essa criança tivesse tanto medo de ficar sem seus olhos a ponto de se tornar um louco suicida na idade adulta? Freud (2010), em seu estudo intitulado como “O inquietante” [*Das Unheimlich*]<sup>24</sup>, revela que, mesmo o jovem rapaz tendo idade suficiente para se distanciar das ideias que assombravam sua mente sobre um possível roubador de olhos, o medo vindo do trauma experienciado enquanto criança firmou-se e, como consequência disso, toda a vida de Natanael passa a ser mediada pelo filtro subjetivo construído a partir do abalo psíquico sofrido. O conto de Hoffmann mostra que todas as experiências vivenciadas pelo protagonista no campo da vida real sofrem uma significativa deformação quando passa pelo filtro subjetivo que o leva a viver tudo no universo manipulado pelo seu imaginativo. Freud, portanto, mostra que a ideia de perder ou ferir os olhos é uma aterrorizante inquietação infantil que pode ser conservada até a fase adulta, isso porque o ato de cegar está diretamente ligado com a castração do indivíduo: “mais que qualquer outra lesão física, temem a lesão ocular” (FREUD, 2010, p. 346).

A ideia que consome Natanael de ter seus próprios olhos roubados está diretamente entrelaçada com a morte do pai, com o rompimento da sua amizade com o melhor amigo Lotario, com a separação da amada Clara, com a dolorosa desilusão com Olímpia e com o rompimento da sua própria experiência de vida, o suicídio. Durante a narrativa, o contato com a imagem traumática reprimida ativa o complexo de castração que efetivamente rompe com as experiências afetivas do protagonista, o que potencializa ainda mais o trauma até ser impossível viver. Assim como acontece com Natanael (por vias analíticas diferentes) em que o **ver** se torna algo fundante na própria construção do eu, Pedro ganha o título de *flâneur*, mas já na condição de castração, *flâneur* enjaulado.

Mal havia levantado – e alguns caquinhos de vidro ainda rolavam dos seus ombros e das suas costas –, quando o tórax de ferro de um cavalo surgiu de surpresa, apareceu do nada, bem na sua cara. O pelo ruivo, curto, o brilho do suor, o calor e o pelo quase fumegante no peito do animal, a pele esticada pela pressão dos músculos por dentro – o coração do cavalo quase palpável. O tórax apareceu de repente a um palmo dos olhos de Pedro e ocupou quase todo o seu campo de

---

<sup>24</sup> O termo *Das Unheimlich* é de difícil tradução e o seu sentido é objeto de discussão pelo próprio Freud no seu ensaio. Em língua portuguesa, o conceito foi traduzido como “o estranho”, “o inquietante” e, mais recentemente, “o infamiliar”. Nesta dissertação, optamos pela tradução como “o infamiliar”, por ser mais abrangente. Eventualmente, empregamos o termo em alemão, quando pareceu mais apropriado.



visão, no instante que ele começava a se virar para fugir. [...] Deitado no chão, ainda tonto, ainda com o tórax do cavalo aceso e vermelho na memória, diante dos olhos, Pedro tentou enxergar seu pé, mas não conseguiu. (FIGUEIREDO, 2010, p. 28).

Embora não seja autoevidente, a violência atua no romance como uma mediação generalizada no campo de praticamente todas as relações sociais manifestadas por Pedro e pelas demais personagens. No centro da obra, encontra-se o episódio de violência policial contra Pedro, determinante para toda sua experiência a partir daí e, fundamentalmente, para a constituição do olhar e do olhado. Como pano de fundo da narrativa, pairando como uma ameaça, aparecem os relatos da manifestação que está ocorrendo na periferia. O processo violento de constituição dos bairros periféricos, incluindo a luta armada entre o Tirol, bairro em que Rosane habita, e a Várzea, bairro vizinho. Além disso, ainda há os processos de violência objetiva: o desemprego, as humilhações, a discriminação de classe, as formas de acumulação do capital, o brincar de ser violento nos jogos digitais. Portanto, a violência molda a economia do olhar no romance e se torna elemento chave para o entendimento de *Passageiro do fim do dia*.

Ainda explorando os estudos de Freud, o conceito de *Unheimliche* diz respeito a uma experiência reconhecida por quem a vive, mas que lhe causa um estranhamento familiar, resultando, assim, em sensações traumáticas, ou seja, “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). Dada a definição, o *Unheimliche* de Pedro é justamente a violência sofrida enquanto vendia seus livros na calçada que, como consequência, resultou na castração do pensamento de ter ação de livre escolha na sociedade do capital: “Aquela vez em que o cavalo o pisoteou foi sua última tentativa de vender livros na calçada. Tinham dito a ele que era fácil, muita gente estava entrando nos negócios por esse caminho. [...] Parecia fácil, parecia certo, até bonito – ou Pedro não prestou atenção às ressalvas” (FIGUEIREDO, 2010, p. 42).

A narrativa de Figueiredo se inicia quando Pedro já havia passado pelo choque com o cavalo, entretanto essa cena é fundamental, pois ela condiciona enquanto trauma toda a visão de mundo de Pedro. Isso acontece porque ao tomar uma decisão de vida, seguir os conselhos do sociólogo que aparece na televisão para elogiar o espírito empreendedor dos vendedores de calçada, Pedro é brutalmente imobilizado e, portanto, seu desejo é violentamente castrado. Ao olhar a cidade, ao ler o livro e ao pensar nas recordações, essa cena é incansavelmente retomada

pelo psíquico do protagonista, pois ele tenta estabelecer, mesmo que fragilmente, conexões entre o acontecido e a lógica que rege o mundo ao seu redor.

Pedro viu diante dos seus olhos um tórax de ferro, ruivo fumegante, estilhaçar seu ombro e quase arrancar sua perna como consequência de estar ali, na calçada, vendendo livros usados. A ação policial imobilizou por completo o comportamento da personagem a ponto de ela não conseguir fugir, mas seus olhos ainda tinham algum alcance, eles viam o cavalo vermelho, a marca do seu sangue na calçada e o pensamento de que outros olhos experienciavam a violência por ele vivida:

Então era assim, pensou Pedro. Pronto, aí estava, era verdade, *aconteceu comigo*. Era assim que as pessoas se acidentavam ou eram agredidas e se feriam gravemente no meio da rua. Ficavam estiradas na calçada, diante dos olhos dos outros, numa cena memorável, que vai ser contada e recontada. Assim, como ele mesmo tinha visto tantas vezes – de longe, de passagem, com alguma indiferença, com desconfiança, até. Às vezes com certo desprezo: *isso, esse erro, não vai acontecer comigo*” (FIGUEIREDO, 2010, p. 30, destaques do autor).

Se tivermos obtido êxito nos capítulos precedentes, deve ter ficado claro que o foco narrativo do romance é fundamentalmente filtrado pela perspectiva subjetiva de Pedro (ainda que frequentemente o ultrapasse, numa aproximação da onisciência seletiva múltipla). A consequência do emprego desse recurso técnico é que o leitor passa a acompanhar o universo representado desde o ângulo de visão de Pedro. Ocorre, porém, que, como não se trata de uma narrativa em primeira pessoa e o narrador funda sua onisciência na seleção de múltiplas consciências, o leitor tem a possibilidade de acompanhar os deslocamentos de perspectiva e, por meio desse movimento, perceber o olhar das outras personagens. Contudo, dada a centralidade da perspectiva de Pedro, mesmo esses deslocamentos são subordinados ao ângulo de visão do protagonista, de modo que o narrador só se permite narrar o olhar do *outro* na medida em que seja evocado pelo fluxo de pensamento de Pedro. Esse movimento complexo culmina, então, na subordinação do olhar do *outro* ao olhar de Pedro, mas isso é ainda mais significativo do que já se anuncia nesse ponto, uma vez que essa subordinação (é isso que buscamos demonstrar) não se constitui de modo passivo - na verdade, o olhar do *outro* sempre constitui o olhar do *eu*, tanto na dimensão afirmativa quanto na dimensão negativa. A presença do *outro* no *eu*, quando cristalizada em forma ideológica, não

se deixa perceber pelo próprio *eu*, que enxerga apenas a identidade do *eu* consigo próprio, apagando a presença do *outro*, que passa a ser visto apenas como *outro*, um *outro* absoluto, separado, dissociado e, portanto, estranho. A visão do *outro* como estranho conduz o *eu* a percebê-lo constantemente como uma ameaça, como um risco à existência do *eu* em sua autoidentidade.

Em *Passageiro do fim do dia*, o olhar de fora para dentro revela-se, então, como o olhar do estranho [e aqui a ambiguidade do sintagma preposicional é importante, uma vez que diz respeito tanto à acepção de estranho como agente, quanto à acepção de estranho como paciente], percebido como ameaça por ser *outro* em relação ao *eu*. Estamos diante, portanto, de uma oposição central que articula uma série de outras oposições: eu x outro; dentro x fora; centro x periferia; segurança x ameaça. Essa série de oposições, por sua vez, perpassa toda a narrativa sendo mediada por um elemento simbólico aparentemente secundário, mas que, uma vez identificado, evidencia seu papel estruturante no conjunto de oposições: o fogo.

No romance, o fogo aparece com uma frequência que, com as leituras e releituras, nos chamou a atenção a ponto de destacarmos todas as suas ocorrências no texto. A investigação dessas ocorrências evidenciou sua articulação ao signo da ameaça. Em praticamente todas as vezes que surge a imagem do fogo, ele é associado a sentimentos de risco, perigo, insegurança, medo, violência – em suma, ameaça. De modo absolutamente significativo, praticamente no meio do romance, surge uma imagem de pensamento que promove a unificação de todo o conjunto de oposições derivadas da oposição *eu* x *outro*, uma imagem que unifica o fogo, o olhar, o outro, o estranho e a ameaça:

Onde Pedro morava e sempre havia morado, e também onde Júlio morava e lá onde trabalhava, no centro da cidade, por exemplo, não havia essas fogueiras. Ninguém, muito menos crianças, acendia fogo assim à toa na rua, para ficar olhando – chamas altas, alaranjadas – um olho sempre aceso e aberto, e voltado para eles, um olho que cresce no meio do caminho, no meio da rua, um olho que quer e exige ser olhado de frente. (FIGUEIREDO, 2010, p. 91)

Quando essa imagem de pensamento surge, Pedro está em meio a um conjunto de reflexões acerca da relação dos moradores da periferia com o fogo. No contexto da organização da narrativa, esse conjunto de reflexões sobre o fogo que vai desembocar no fragmento citado acima é desencadeado pelo comentário de um dos passageiros [um *outro*] do ônibus em que Pedro se

encontra, o qual narra que, na praça da Bigorna, para onde o ônibus está se dirigindo, ocorrera uma manifestação na qual ergueram uma barricada de pneus, lixo e um carro virado e a incendiaram; ateado o fogo, deram início a um confronto com os bombeiros que tentavam apagar o fogo lançando contra estes paus e pedras. O episódio teria deixado a bigorna chamuscada e todos poderiam ver as marcas de fuligem quando lá chegassem. Essa narrativa do passageiro, enquanto olhar do *outro*, desencadeia em Pedro a percepção de que, tal como ele, vários outros passageiros não sabiam onde era a praça da Bigorna, o que, por sua vez, o leva a se lembrar de que, ao longo de suas constantes idas à casa de Rosa, já se dera conta de que havia entre os moradores do Tirol a tendência ou a regra de não ultrapassar determinados limites espaciais, o que seria também uma forma de se considerarem estranhos aos lugares não-cruzados e às pessoas que ali habitam. Esse gesto de afirmação do estranho como estranho teria, então, o propósito de garantir e confirmar o seu próprio lugar, ainda que isso custasse reduzir o seu próprio horizonte. A afirmação do *outro* como estranho se dá como via para a afirmação do *eu* como *eu*, de modo que a manutenção do *eu* parece demandar a manutenção da distância e da fronteira que garante a distância.

A reflexão sobre o respeito aos limites físicos como afirmação do próprio lugar pela via da demarcação do território é o que conduz Pedro à lembrança da insólita presença de fogueiras no Tirol – “Toda noite de sexta-feira e sábado, no Tirol, Pedro via fogueiras em algumas esquinas” (FIGUEIREDO, 2010, p. 89). Pedro especula sobre possíveis significados das fogueiras: brincadeira, sinais entre traficantes e compradores de drogas, culto ancestral. Num primeiro momento, ele pensa que o fogo, em qualquer lugar, seria um bom sinal, uma vez que, fosse qual fosse seu significado, “as fogueiras escavavam à força, no escuro, um lugar próprio, crivam uma dimensão que era só sua, única, onde tinham a primazia, onde falavam mais alto” (FIGUEIREDO, 2010, p. 90). As fogueiras seriam positivas, portanto, por representarem a afirmação de um lugar próprio, um espaço único. A articulação com a pretensão de afirmação do eu delimitando o seu próprio território e a fronteira com o território do outro torna-se manifesta agora. No entanto, por outro lado, Pedro vai dar seguimento às suas reflexões até concluir que “o fogo era uma coisa que não devia estar ali, não pertencia a este mundo (...), o mundo da cidade” (FIGUEIREDO, 2010, p. 91). O fogo é interpretado como um corpo estranho na cidade, um resquício de outro tempo, um elemento arcaico no tempo presente. É como se o arcaico buscasse se sobrepor ao moderno, como se o fogo, em sua pretensão de afirmação do seu lugar, buscasse afirmar o primitivo por sobre o civilizado. O fogo representa, para os moradores da periferia, pensa Pedro, a possibilidade de

controlar algo, ainda que dentro de limites estreitos. A sugestão de esclarecimento advinda da manipulação do fogo indica um arcaísmo que aponta para o progresso, mas que encontra já na raiz o seu entrave. Como demonstram Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, a afirmação do humano pela via da dominação da natureza converteu-se em dominação do homem pelo homem: “não é o malogro do progresso, mas exatamente o progresso bem-sucedido que é culpado de seu próprio oposto. A maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 41). O fogo representa, ao mesmo tempo, o progresso e a regressão; a afirmação e a dissolução do *eu*. A dimensão negativa converte-se, então, em sintoma de ameaça e, portanto, deve ser vista como busca pela preservação do *eu* autoidêntico. No espaço de Pedro, de Júlio e dos seus, no centro da cidade, não há espaço para o fogo e, por isso, ele será fundamentalmente interpretado como o símbolo do outro-que-ameaça.

Esse símbolo do outro-que-ameaça, como vimos no primeiro fragmento citado, manifesta-se na metáfora do fogo que é olho e que encara quem o olha, “que quer e exige ser olhado de frente”. Se o olho é o fogo e o fogo é ameaça, o olho é ameaça. Desse modo, intentamos explicitar o percurso de expressões do olhar do *outro* como elemento de contraste, de confronto, de medo, de risco e de ameaça ao longo do romance. Para isso, além do fogo, destacaremos dois aspectos para analisar: a) a percepção do olhar do *outro* por Pedro; b) a exposição da perspectiva do *outro* pelo narrador. Ressalte-se que ambos os aspectos se encontram, no romance, indissociavelmente articulados e que é justamente nessa unidade que se demonstram-se formalmente.

O parágrafo de abertura do romance apresenta já de saída um desafio para o leitor, que é muito facilmente levado a assumir os traços característicos de Pedro como uma essência.

*Não ver, não entender e até não sentir. E tudo isso sem chegar a ser um idiota e muito menos um louco aos olhos das pessoas. Um distraído, de certo modo – e até meio sem querer. O que também ajudava. Motivo de gozação para uns, de afeição para outros, ali estava uma qualidade que, quase aos trinta anos, ele já podia confundir com o que era – aos olhos das pessoas. Só que não bastava. Por mais distraído que fosse, ainda era preciso buscar mais distrações.* (FIGUEIREDO, 2010, p. 7, grifo nosso)

A negação de ver, entender e sentir, tal como sugerimos no capítulo 2, aparece na constituição de Pedro como negação do humano. A interdição dos sentidos e do pensamento se põe como uma usurpação de elementos constitutivos de nossa humanidade. No horizonte social de Pedro, essa negação, no entanto, é positivada em termos de distração e se converte no que ele é... aos olhos das pessoas. O que Pedro é, ele é para o *outro*. O olhar do *outro* irá certificar que ele é o que pensa ser e ele será na medida em que puder se enquadrar no olhar afirmativo do *outro*. Caso contrário, ele se converte no não-desejável, no proscrito, no idiota, no louco. Daí a importância de a negação da humanidade ser transformada em elemento positivo, daí o *não ver, não entender e até não sentir* ser convertido em *distração*. Desde o primeiro momento, portanto, percebemos o caráter de ameaça do *outro* para o *eu*. O que o gesto subjetivo de Pedro revela é que o *outro* o ameaça com a não-validação do que ele é – se o *outro* o perceber como algo que ele não deve ser, então sua existência está ameaçada. Sendo assim, o caminho para garantir a segurança é conformar o ser ao olhar pré-determinado pelo *outro* e ser o que se é *aos olhos das pessoas*, ou seja, o limite de afirmação do *eu* é o limite da manutenção da identidade do *eu* com o *outro*, uma vez que esse *outro* ameaça o *eu* com sua aniquilação caso se revele como não-idêntico, como diferente, como *outro* para o *outro*.

Essa relação do *eu* com o *outro*, na sociedade contemporânea, parece subverter o paradigma da relação do *eu* com o *outro* instituída pela modernidade. Na concepção de Hegel (2014, p. 142-150), o *outro* se apresenta como ameaça para o *eu* e essa ameaça se converte numa luta de vida e morte, que é superada na medida em que o *eu* reconhece no *outro* a identidade e a diferença. Nessa relação, o negativo desempenha um papel formador e não pode ser eliminado, sob pena da eliminação do próprio positivo. Isso porque, no paradigma moderno formulado por Hegel, a não-identidade é constitutiva da identidade, uma vez que a diferença não existe como diferença pura (o *eu* de um lado absolutamente separado do *outro*, de outro lado), mas o que existe é o *eu* no *outro* e o *outro* no *eu* – não se trata, portanto, do mero movimento de uma coisa a outra, mas da própria constituição do *eu* no *outro* e do *outro* no *eu*. A negação é constitutiva da afirmação, o positivo é constitutivo do negativo. Para Hegel, a contradição, enquanto unidade dos opostos, é justamente o princípio criador, uma força viva, que só se mantém pela simultânea inclusão e exclusão dos termos postos em contradição. Na medida em que negar o *outro* é negar a si mesmo, negar o *outro* é autonegação e, portanto, auto aniquilação. Hegel encontra a solução na conciliação do *eu* com o

*outro* não na medida da superação da contradição, mas na sua manutenção enquanto unidade de opostos.

Em relação à sociedade contemporânea, pensadores como Theodor Adorno, Max Horkheimer e Byung-Chul Han, têm convergido (em que pese as importantes diferenças de fundamento e de consequência) em apontar, como paradigma da constituição da sociabilidade no contexto do capitalismo tardio, a contraditória individualização pela via da totalidade da identidade, o excesso de igual, o exagero de positividade, como diz Han (2017, p. 16).

A ditadura do idêntico tem como fundamento justamente a supressão do não-idêntico, a proscrição do negativo, a afirmação do *eu* por meio da negação absoluta do *outro*. Dessa forma, o paradigma moderno da constituição do *eu* pela via da relação dialética com o *outro* dá lugar à exclusão do *outro* e manutenção do *outro* apenas como outro-fora-do-eu. Nesse contexto, não há espaço para o negativo no positivo, para a diferença na identidade, de modo que se institui o paradigma da afirmação do *eu* como mesmo, difundindo aquilo que Adorno e Horkheimer chamaram de princípio da fungibilidade universal (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 103). Nesse paradigma, a diferença surge não mais como termo de uma relação dialética, mas como aparência ilusória da identidade universal, ou seja, por sob a capa de diferença, sobretudo afirmada no nível da afirmação da identidade pela via do consumo de bens cada vez mais particularizados, feitos sob medida para cada indivíduo, habita a máquina de fabricação do mesmo, do idêntico<sup>25</sup>.

As consequências da ditadura do idêntico, da massificação do positivo, são muitas e, para o nosso propósito argumentativo, gostaríamos de destacar ao menos três: a) a hegemonia da ideologia do capital humano, em forma de constituição de sujeitos de rendimento; b) a manifestação fantasmagórica do *outro* enquanto *outro* no contexto de seu desaparecimento; c) o medo e a violência como sintomas positivados da supressão do negativo.

Para Byung-Chul Han, a massificação do positivo representa a substituição do paradigma moderno da sociedade disciplinária (baseada na interdição, na repressão, no não-poder e no dever)

---

<sup>25</sup> “Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa. Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu level, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo. Reduzidos a um simples material estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais dos de propaganda) em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis./O esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 102).

pela sociedade do rendimento (baseada na positividade, no poder, nos projetos, na iniciativa, na autogestão). Na sociedade disciplinária própria à modernidade, que institui o paradigma imunológico da relação do *eu* com o *outro*, o *outro* é o corpo estranho, o inimigo, o que deve ser combatido; na sociedade de rendimento, o *outro* desaparece e dá lugar ao ensimesmamento do *eu* em chave positiva<sup>26</sup>, de modo a consolidar a figura do sujeito de rendimento.

O sujeito de rendimento é o trabalhador que prescinde da vigilância e da punição pelo outro (Foucault) e se converte no seu próprio supervisor, no seu próprio algoz – o senhor que se converte no seu próprio escravo, o escravo que se converte no seu próprio senhor. O sujeito de rendimento incorpora como positiva a ideologia do capital humano e assume o trabalho como a máxima realização individual, convertendo em autoexplorador, numa busca incessante pela ampliação do desempenho, do rendimento. Sentindo-se livre da pressão externa, o sujeito de rendimento sente-se efetivamente livre, de modo a considerar que é sua liberdade que o impulsiona a buscar níveis cada vez mais agudos de rendimento e desempenho (“seja a melhor versão de si mesmo”, “você é o seu único obstáculo”, “trabalhe enquanto os outros dormem”, “transforme seus sonhos em metas”, “ame o seu trabalho e você não trabalhará nenhum dia”, etc.). Se o indivíduo é livre, se é ele próprio o único obstáculo à realização de seus sonhos, se é o responsável pela sua riqueza ou pobreza, se ele pode, então não alcançar, não realizar, não concretizar se tornam responsabilidade única e exclusivamente sua. Sendo assim, se ele acordar mais cedo, se estudar mais, se tiver mais esforço, se for mais determinado, se trabalhar mais, em suma, então certamente conseguirá o que se propuser. Evidentemente, a promessa não se cumpre, o indivíduo impulsiona a limites estratosféricos a sua autoexploração, a cobrança incessante em relação a si mesmo, até atingir o esgotamento, o cansaço permanente, a frustração por não mais aguentar poder poder.

Em *Passageiro do fim do dia*, a incorporação da ideologia do capital humano e a conversão do sujeito disciplinário em sujeito de rendimento estão sugeridos especialmente na figura de Rosane, em sua oposição com sua amiga de infância, e, de modo parcial, mesmo na figura de Pedro, que se lança a trabalhar como vendedor de livros imbuído da ideologia do empreendedor de si mesmo.

No entanto, é importante destacar que, em que pese a acertada descrição da emergência do sujeito de rendimento na pós-modernidade, Han parece negligenciar um ponto crucial, que, no

---

<sup>26</sup> Diferentemente do ensimesmamento moderno, marcado pela negação do mundo objetivo encarado como hostil, o ensimesmamento pós-moderno parece ser marcado pela conformação com o mundo objetivo.



nosso entendimento, é muito importante para a compreensão da sociedade contemporânea em geral e de *Passageiro do fim do dia*, em particular. O aspecto negligenciado por Han é o papel desempenhado pelo *outro* no contexto da massificação do autoidêntico, sobretudo no mundo do trabalho, que é o lugar por excelência do desenvolvimento do sujeito de rendimento. Ao afirmar que “[o] sujeito de desempenho está livre da instância externa de domínio que o obriga a trabalhar ou que poderia explorá-lo” (HAN, 2017, p. 29), Han hiperestima o grau de desaparecimento do *outro*, como que deixando escapar o fato de que o ideal de rendimento e a identificação do senhor e do escravo são postulados e incorporados ideologicamente enquanto consolidação da hegemonia, o que significa que resta ainda por explicar o que sustenta, do ponto de vista objetivo e material, a autoexploração e o paradigma do desempenho. Em outras palavras, sim, é verdade que o trabalhador incorporou como sua a ideia de dar o máximo de si no trabalho, de alcançar o máximo de desempenho, de render o máximo que for possível, etc. No entanto, essa incorporação não se dá num vácuo histórico, pelo contrário, ela se baseia na transição do predomínio do capital industrial pelo capital flexível<sup>27</sup>. Isso significa que “a ausência de instância externa de domínio” que obriga o trabalhador a trabalhar é a aparência assumida pela organização do mundo do trabalho sob o domínio do capital flexível (flexibilização da ocupação, flexibilização da jornada de trabalho, incorporação do modelo toyotista na organização do trabalho, responsabilização do trabalhador, afirmação da multitarefa, etc.), o que implica a necessidade de identificação e localização dessa instância de coação, que, apesar da aparência, não se restringe ao próprio eu enquanto sujeito de rendimento. A hegemonia do capital flexível fez-se acompanhar do aumento vigoroso do percentual de trabalhadores desempregados de modo permanente, afrouxou as leis trabalhistas, esfacelou redes de proteção social de caráter estatal, diminuiu a criação de empregos formais, ampliou o trabalho informal, o trabalho precário, o trabalho por jornada. Em suma, a forma assumida pelo capital na pós-modernidade transformou a exploração do trabalho em privilégio, com a consequência crucial de que, em um cenário como este, o outro se torna ainda mais ameaçador, dado que sua mera existência representa concorrência pelo privilégio da servidão. Essa é, portanto, a base histórica de emergência do sujeito de rendimento e é o que explica a voracidade com que o trabalhador se lança ao trabalho em forma de ampliação exaustiva do desempenho. Diríamos, então, que, na sociedade contemporânea, o *eu* real projeta um *eu* ideal (o sujeito de

---

<sup>27</sup> A esse respeito, consulte-se a precisa exposição de David Harvey (2014) acerca da crise do fordismo e da emergência do capital flexível na segunda metade do século XX.

rendimento) que é livre, dotado de iniciativa, autônomo, autorrealizador; para esse sujeito ideal, não existe o *outro*, dado que sua realização depende exclusivamente de sua ação individual; porém, para o *eu* real, existe um *outro* real, um concorrente, que se apresenta a ele como uma ameaça real na trajetória pela sua autoidentificação com o *eu* ideal. Essa ameaça, por sua vez, conduz à projeção de um *outro* ideal, que é o *outro* fantasmático (embora assuma a aparência de real), o qual mobiliza, distorce e condensa a ameaça efetiva representada pelo *outro* real e pelo *eu* ideal. O *outro* fantasmático é plástico e assume a forma do que quer que seja postulado como estranho, inimigo, assustador, perigoso, etc. Uma vez postulado o *outro* fantasmático, o *eu* buscará se afirmar voltando-se para si mesmo, erguendo uma barreira que projeta no mundo o autoidêntico e desconhecendo o *outro*, o qual, sempre que surgir, será percebido como o fantasma que ameaça a afirmação do *eu* em sua trajetória de Sísifo rumo à autoidentificação com o *eu* ideal. É assim, portanto, que se configura o olhar do *outro* enquanto *outro* como ameaça e o desejo pela autoidentificação no olhar do *outro/para o outro*.

O caráter fantasmagórico e ameaçador do *outro*, nessa sociedade, fomenta o terror, o medo e a reação, via de regra pela violência. Conforme sustenta Zygmunt Bauman (2008), a incerteza<sup>28</sup> é o traço definidor da vida contemporânea e, nesse sentido, a impossibilidade de decidir e de controlar o agir no mundo, fomentam a generalização do medo. A presença do *outro* faz parte dessa incerteza e, conseqüentemente, soma-se ao temor gerado por ele – “os habitantes da cidade estão estratificados de acordo com a possibilidade de ignorar a presença de estrangeiros e diminuir os perigos que essa presença pressagia” (BAUMAN, 2010, p. 118). O sentimento de segurança, portanto, é construído com base nos processos e mecanismos de estratificação social, com vistas a manter o *outro* tão distante quanto possível, de preferência invisível, melhor ainda se inexistente.

---

<sup>28</sup> Conforme sustenta Horkheimer (2002), a crise do indivíduo moderno decorre justamente da perda da base econômica que sustenta a própria afirmação da individualidade. Nesse sentido, a incerteza corrói a possibilidade de constituição objetiva do indivíduo, que se afirma precisamente na medida em que é capaz de projetar segurança econômica no futuro.

### 3.1. EM TRÂNSITO - A MULTIDÃO: SELEÇÃO (ANTI)NATURAL

*Diante disso, as metáforas brutais do darwinismo social – elementos que um discurso cínico de aceitação fácil emprega para dizer como as coisas andam – aparecem como um apego pedante e passadista à ideologia do capitalismo na fase do “livre-emprego”. A total contingência na esfera da sobrevivência exige que se desencante até mesmo a noção do “mais forte” ou do “melhor adaptado”. Chama-se de vencedor a quem vence, mas identificar qualidades no indivíduo das quais se pudessem depreender que venceria mais tarde é impossível, porque, hoje, tais qualidades estariam todas relacionadas à capacidade de oferecer-se em sacrifício, de transformar as necessidades conforme exigências heterônomas, de participar em arriscados rituais de autoflagelação, de engajar-se na indiferença à vida biológica, tanto no plano individual [...] quanto o da espécie. [...] Vencedor é aquele que já venceu, a despeito de tudo, inclusive de si mesmo. Para ficar vivo, o sujeito instrumentaliza a si mesmo: de função segundo a qual a vida se expressava socialmente, ele se tornou o resultado da funcionalização social da vida. [...] Na base da porrada e da ameaça, a cultura produz a vida.*

*Rituais de sofrimento, de Silvia Viana [2012]*

A flânerie também precisou passar pelas mutações sociais – se há a transformação da subjetividade do *eu*, há necessariamente a transformação do olhar. A forma como olhamos é determinada pela crença ideológica que trabalha em função do sistema de produção vigente. É importante lembrar que estamos tratando da dialética do olhar e que, portanto, a determinação ideológica do olhar não se traduz como uma esfera absoluta e fechada para a contradição, quer dizer, trata-se precisamente do contrário, dado que o olhar determinado pela ideologia também é permeado por contradição e é apenas assim e por isso que se pode falar em *dialética* do olhar. Desse modo, é esclarecedora a argumentação de Fredric Jameson acerca da dinâmica dialética da constituição da psique e, conseqüentemente, do olhar:

Entretanto, temos dificuldade de entender tanto que a estrutura da psique é histórica e tem uma história, quanto que os sentidos não são órgãos naturais, mas resultados de um longo processo de diferenciação ao longo da história humana. Pois a dinâmica da racionalização é complexa, e nela as unidades tradicionais ou “naturais”, as formas sociais, as relações humanas, os eventos culturais e até mesmo os sistemas religiosos são sistematicamente fragmentados para depois serem reconstruídos de

maneira mais eficiente, sob a forma de novos processos ou mecanismos pós-naturais; mas nela, ao mesmo tempo, esses fragmentos agora isolados das unidades mais antigas adquirem uma certa autonomia, uma coerência semi-autônoma, que, não sendo um mero reflexo da reificação e da racionalização capitalistas, também serve, de certa forma, para compensar a desumanização da experiência que lhe advém da reificação, e para retificar os efeitos, de outra forma intoleráveis, do novo processo. (JAMESON, 1992, p. 56-57)

Dialeticamente, no processo de racionalização, à reificação e fragmentação forjados na modernidade, quando todo o sólido passou a desmanchar-se no ar, contrapõe-se, por outro lado, uma dimensão de (re)unificação dos fragmentos que tem por propósito a superação da desumanização. Significativamente, o exemplo dado por Jameson para ilustrar esse movimento dialético é justamente o da visão, a qual, na medida em que, historicamente, se torna cada vez mais uma atividade autônoma, vai ganhando novos objetos para o olhar. É exatamente nesse confronto entre o negativo e o positivo do olhar, o que é ignorado e o que é abarcado, o que é deixado para trás e o que é notado, que se coloca o problema do olhar do outro/olhar para o outro. Entendemos que o caráter dialético da forma do olhar é aquilo que possibilita a afirmação de um olhar que supere a ideologia constritiva no momento inicial, pela via da sua negação. No confronto entre o olhar do *eu* e o olhar do *outro*, a via de constituição de um novo olhar se dá pela negação da negação, o que, por sua vez, ocorre não pela relação de diferença absoluta, mas pelo caminho inverso, pelo reconhecimento do *eu* no *outro* e do *outro* no *eu*. Esse movimento, no entanto, não está nunca garantido e, historicamente, se apresenta determinado pelas formas das relações sociais. No contexto do capitalismo tardio, que é o foco do presente estudo, o *eu* e o *outro* não caminharam para superar os dilemas históricos do capitalismo, o que nos leva a pensar que a pós-modernidade forjou um simulacro de harmonia universal no qual baseia o “pós” em relação à modernidade. Sendo assim, longe de haver superado a desumanização da experiência, a sociedade capitalista contemporânea parece apostar num olhar que não apenas não vê, não entende e não sente, mas abriu mão de fazê-lo, por acreditar no mito de que já superou uma condição que, na verdade, se torna cada vez mais ameaçadora.

No capitalismo tardio, a ameaça se apresenta sob a aparência de superação da ameaça. A contradição entre liberdade e exploração se manifesta como o reino da liberdade. No entanto, essa aparência recobre o dado essencial de que as relações sociais contemporâneas baseiam o

sentimento de liberdade em relações de exploração. Essa contradição, por sua vez, propulsiona a relação entre o *eu* e o *outro* na esfera das relações de produção, ideologicamente percebida como um espaço de livre concorrência, efetivamente constituída como um espaço de exclusão, exploração e violência. De forma incisiva, o mundo do trabalho contemporâneo tem determinado as fronteiras entre os indivíduos: sempre haverá aquele responsável por selecionar um dentre todos os outros que disputam entre si. A eliminação do *outro*, dessa forma, evita a eliminação do *eu*. A exclusão passa a ser uma lógica operante desse sistema e, portanto, a batalha pela inclusão instaura o estranhamento do *eu* com o *outro*.

Silvia Viana argumenta que “o espetáculo da realidade se estrutura como uma seleção desprovida de critérios, uma meritocracia sem mérito, uma punição sem aparência de justiça” (2012, p. 97). Dessa forma, os critérios de seleções que perpassam os indivíduos em sociedade se apresentam como paradoxos que desequilibram a relação do *eu* e do *outro* por alimentarem a ideia de aniquilação da concorrência. O olhar passa, por conseguinte, a mapear o campo de agência do *outro* inimigo e, concretamente, o julga como aquele que deve sair, que deve ser deixado para trás. O olhar passa a instaurar a rivalidade.

A imagem daquela gente que de uma hora para outra começou a percorrer as ruas com suas mobílias e seus pertences – gente que parecia vir às pressas e em fuga, e todos ao mesmo tempo –, a presença à força de pessoas que eles não chamaram, não conheciam, não queriam ali – acabou formando nos moradores da Várzea a ideia de que aquela gente vinha para prejudicar, vinha para desvalorizar a vizinhança de algum jeito, para degradar o bairro todo. Ou, quem sabe, até coisa pior.

Meses seguidos, dia após dia, eles viam passar aquelas pessoas diante da porta de suas casas – a pé, empurrando carrinhos de mão, em bicicletas, em caminhonetes fretadas ou mesmo em automóveis velhos. Sabiam que aquilo ia se repetir no dia seguinte e depois, e que ia até aumentar com o tempo. Entendiam também que elas tinham ganhado lotes e casas de graça do governo, que simplesmente assinaram um papel e pegaram uma terra, uma casa – com canos, fios e tudo mais instalado. Tudo isso se acumulou com rapidez, sob a pressão dos rancores mais diversos, e se concentrou numa irritação, numa hostilidade cerrada, ferida, numa sanha de todo dia e que a todo custo tinha de procurar um jeito de se expressar. *Primeiro foram os olhares de lado, de cara fechada. Depois as provocações a distância, as janelas partidas com pedradas, no escuro. E logo começaram, aqui e ali, as pancadarias, as brigas por qualquer motivo.* (FIGUEIREDO, 2010, p.38-39 - Grifo nosso).

Rosane explica para Pedro como o bairro em que ela morava tinha sido formado, como a mãe havia salvado a família de passar fome sem casa para morar anos atrás ao se inscrever em um programa do governo. O conflito entre os dois bairros vizinhos começou no período da entrega dos lotes. As pessoas precisavam passar com sua mudança pelo centro de Várzea até chegar ao Tirol, bairro cercado por linhas de trem e por muros altos que assinalavam o início do Pantanal, terreno pertencente ao exército. O conflito entre os dois bairros foi marcado pelo ressentimento, pelo medo, pela insegurança e pela disputa.

Os habitantes da Várzea sabiam que aquelas pessoas eram pobres, que haviam ganhado lotes por não terem onde morar, mas todos ali não podiam correr o risco de ter que compartilhar o que já não tinham para si: “Aquela gente vinha prejudicar, vinha desvalorizar a vizinhança de algum jeito, para degradar o bairro todo” (2010, p.38). Quanto mais gente, mais disputa, menos chance de vencer. A necessidade do homem de resistir em sociedade funda-lhe a moral, pois o indivíduo toma para si a responsabilidade exclusiva de viver e sintomaticamente a culpa de fracassar. Porém o fracasso também passa pela via do *outro*, pois as questões vitais dos indivíduos esbarram na unidade de responsabilidade e de culpa uns dos outros. As nossas representações de sociedade se organizam em torno da ideia de eliminação. Para Várzea, a chegada do povo do Tirol significava a perda do espaço no ônibus, agora lotados, a disputa pelas escassas vagas de emprego na região, a luta por território nas relações comerciais e sociais. As três escolas, as duas padarias, as três farmácias e o posto de gasolina, que eram recursos que o novo bairro não tinha, passam a ser requestados por um número maior de pessoas. A exclusão é uma decorrência lógica nesse universo em que há cada vez menos espaço para todos.

Na narrativa, formalmente o olhar é o primeiro aspecto a instaurar a rivalidade: “Primeiro foram os olhares de lado, de cara fechada. Depois as provocações a distância, as janelas partidas com pedradas, no escuro. E logo começaram, aqui e ali, as pancadarias, as brigas por qualquer motivo” (FIGUEIREDO, 2010, p.39). As avaliações morais-cognitivas do olhar dão acabamento em um todo concreto que passa dos sentidos para a ação dos indivíduos no mundo. A resposta do olhar tem um caráter criador, produtivo e de princípio. Primeiro o olhar estabelece, no sentido de criar um complexo raciocínio de (auto)identificação, a ideia de fronteiras entre o *eu* e o *outro* inimigo, depois o processo cognitivo desemboca no aspecto produtivo da execução, das provocações, das atuações como protesto revelador da insatisfação, e, por último, formula o princípio de rivalidade, a cultura pautada na violência que escolta a vida.

Rosane, ao contar, achava que cada vez menos gente saía de casa para trabalhar ou para ir à escola, cada vez mais gente ficava em casa ou na rua, à toa. Os nomes Tirol e Várzea começaram a aparecer nos jornais, na televisão, nos noticiários de crime. Os grupos armados nos dois bairros pareceram crescer e se hostilizavam. Juravam vinganças seguidas. Sem notar, as crianças começaram a aprender aquela raiva desde de pequenas. Educavam-se com ela, tomavam gosto e se alimentavam daquela rivalidade. Cresciam para a raiva: aquilo lhes dava um peso, enchia seu horizonte quase vazio – nada senão aquilo fazia delas alguém mais presente. (FIGUEIREDO, 2010, p.54).

Tirol e Várzea passam a ser vistos por outros olhos com rejeição. A televisão noticia os bairros apresentando o teor de violência e desregramento que, por sua vez, estabelece uma nova dimensão do medo em relação aos *outros* de uma determinada comunidade. A violência, conseqüentemente, não está, de forma concentrada, presente somente dentro das periferias, mas culmina no estranhamento e na exclusão desses locais em relação ao resto da civilização. O *outro* enquanto indivíduo e enquanto comunidade representa sempre a ameaça de que algo possa ser tomado do *eu* diferente. A violência, em vista disso, passa a ser o principal mecanismo de defesa das fronteiras entre o *eu* e o *outro* e a seleção de indivíduos, que nunca cessa, desencadeia a formulação de critérios de extermínio daquele que representa o fracasso do próprio *eu*. A vingança, portanto, surge como contradição do *eu* não realizado que necessita se realizar por via da fúria.

A expulsão como Lei e a sobrevivência como vivência pressupõem um funcionamento irregular e arbitrário. Nesse estilo de sociedade, a sensação de injustiça é inevitável, mas não parece importar, uma vez que todos aparentam assimilar as exclusões como regras básicas do jogo.

O pai de Rosane, por exemplo, tinha inveja dos outros operários que podiam trabalhar enquanto partes do seu corpo apodreciam só de encostar no cimento, “a pele dos pés e das canelas ardia em fogo” (FIGUEIREDO, 2010, p.100). Ele explicou para Pedro que se desesperou quando viu todos os remédios serem derrotados, que ficou à beira do desespero e da loucura por ter sido excluído dessa forma do mercado de trabalho, “então teve raiva do cimento, teve raiva dos pés” (FIGUEIREDO, 2010, p.102). O pai de Rosane achou estar fora do jogo, pensou ter fracassado e ter sido aniquilado, como consequência disso, teria que ver sua família passar fome e, até, se imaginou peregrinando ruas em busca de moedas caídas no chão. Acontece que ele tinha uma doença para trocar por uma pequena pensão, uma aposentadoria por invalidez. Após perceber que seus colegas foram ficando desempregados, que, de repente, do nada, os donos das obras sumiam sem pagar, que as empreiteiras estavam falindo, que as grandes obras estavam deixando de existir,

que eram poucos bicos para tanta gente e que os escritórios fechavam repentinamente sem ter a quem cobrar, o pai de Rosane “sentiu um alívio, quase agradeceu à alergia, quase abençoou as feridas dos pés e o cimento que, dentro dele, estourava em bolhas” (2010, p.117).

O *outro* passa a ser a medida do *eu*. O arranjo de exclusões sobre exclusões faz da vida um labirinto de comandos incompreensíveis. O sofrimento do *outro* passa a revelar o estado do *eu*. O olhar estranhado não sabe se deve temer e invejar ou perceber seu êxito em função da derrota do *outro*. Isso significa que o *eu* vivencia a experiência do *outro*, não da mesma forma que vivenciamos a nossa própria vida, mas sob a condição de experimentar, em um plano subjetivo, a si mesmo no *outro*. Dessa forma, a unidade do olhar é construída a partir da síntese entre empatia e recusa. Para que o *eu* encontre no *outro* um potencial ameaçador é preciso, antes, reconhecer, mesmo que inconscientemente, os pontos de encontro entre os sujeitos.

Pedro, lendo o seu livro, se incomoda com os relatos de Darwin sobre um passeio de barco guiado por um escravo:

Ao cruzar o rio numa balsa, Darwin foi guiado por um escravo. Com a longa vara na mão, o escravo calcava o fundo do rio para empurrar a balsa através da corrente mansa, sem ondas nem espuma. Tratava-se, nas palavras do naturalista, de um negro de todo imbecil, pois Darwin tentava se comunicar com ele sem alcançar nenhum sucesso. Por imaginar que talvez o homem fosse surdo, ou apenas por se perturbar com uma irritação crescente, causada por seus esforços frustrados, Darwin passou a falar cada vez mais alto, ao explicar o que queria saber. (*Mas como assim? Será que falava em inglês com o escravo? – pensou Pedro.*) Fazia também sinais com as mãos e movimentos com o rosto, gesticulava com exagero, no esforço de se fazer compreender.

Em um desses movimentos, sua mão passou perto da cara do escravo: perto demais. O homem achou que Darwin estava furioso e queria lhe dar um murro. Encolheu-se, levantou pouco os braços quase na altura do rosto e olhou-o de lado, tolhido pelo medo. Na certa, tomou a posição em que as pancadas doeriam menos – ele conhecia esses expedientes, era uma lição segura, aprendida bem cedo na vida: se não havia como escapar do chicote, sempre havia um jeito de uma chicotada doer um pouco menos. Pensando bem, essas coisas não podiam deixar de estar claras para qualquer pessoa, assim que visse o escravo ali na balsa.

Darwin escreveu que nunca ia esquecer os sentimentos de surpresa, desgosto e vergonha que o assaltaram, quando viu na sua frente o homem apavorado, dominado pela ideia de tentar abrandar um golpe iminente, do qual acreditava ser o alvo. A observação sistemática dos seres vivos em seu ambiente natural pode ter pesado no comentário acrescentado por Darwin em seguida à narração do episódio. Na sua opinião, haviam conduzido o escravo a uma degradação maior do que a do mais insignificante dos animais domésticos (FIGUEIREDO, 2010, p. 65-66 – grifo do autor).



Durante a leitura do livro, Pedro toma consciência de que, anos atrás, Darwin estava ali, na mesma região que, agora, havia sido tomado por fábricas abandonadas e depósitos de lixo. O protagonista estranha as narrativas do pesquisador inglês, que passa das explicações sobre teorias científicas para episódios de viagem no Brasil. Pedro, portanto, percebe a importância de “documentar que a luz daquelas paisagens havia tocado os olhos atentos do sábio inglês” (2010, p.65).

A citação acima revela, durante a travessia de um rio, a experiência vivida por Darwin e um escravo, “um negro de todo imbecil” (2010, p.66). A comunicação entre o pesquisador e o escravo se mostrava bloqueada e insatisfatória, pois, enquanto o cientista estava naquele espaço para conhecer, investigar e pensar, o negro estava na condição de escravo, aquele que, enquanto regra de ser e existir, perde a condição de conhecer, investigar e pensar para somente executar. O escravo conhece e enxerga o *outro*, mas por vias diferentes do homem livre. A condição de classe molda significativamente a subjetividade do sujeito. As regras que guiam o olhar do homem livre se diferem radicalmente das regras que orientam o olhar do homem sem liberdade. O deslocamento do indivíduo pelas classes sociais impõe uma violenta adequação no modo de ver, entender e sentir o mundo. A ordem para o escravo não era de conversar, mas de executar o trabalho de levar a balsa de um ponto do rio para outro. Pensar, falar ou, até mesmo, olhar poderiam se tornar motivos suficientes para punições severas.

Darwin se refere ao escravo como um imbecil, aquele que denota pouca inteligência. Essa é a forma como ele identifica o *outro* estranho. O nível social diferente presume uma valorização do *outro* divergente. Enquanto o homem livre olhava para o negro o identificando como um tolo, o escravo olhava para o cientista percebendo nele um perigo de vida. Essa relação formula o processo simultâneo de identificação e estranhamento entre o *eu* e o *outro*. A oposição está estabelecida por via da diferença de classe, mas a identificação do *outro* como igual (humano) leva Darwin a entender que o escravo seria capaz de respondê-lo. Nessa cena, a identificação do *outro* como inimigo não se dá pela mesma via da competitividade como posta na relação entre Várzea e Tirol, aqui o caráter destrutivo passa da guerra entre homens para o conflito entre homem e escravo. A luta passa de ser pela vida para evitar a morte. O olhar de Darwin era de curiosidade, mas o olhar do escravo era de terror: “O homem achou que Darwin estava furioso e queria lhe dar um murro. Encolheu-se, levantou pouco os braços quase na altura do rosto e olhou-o de lado, tolhido pelo medo” (FIGUEIREDO, 2010, p.66). Nesse momento, o estranhamento é evidente.

Ambos tomam aparente consciência da brutal diferença entre o *eu* e o *outro*. Dessa forma, Darwin percebe que havia “conduzido o escravo a uma degradação maior do que a do mais insignificante dos animais domésticos” (FIGUEIREDO, 2010, p.66).

Ao ler os relatos de Darwin, Pedro se enche de questionamentos e frustrações. Ele não entende o comportamento do cientista, não compreende o que Darwin precisava saber do escravo. Pedro se incomoda com o espírito invasor do inglês e duvida que a agressão possa ter acontecido, que o escravo tenha se virado na hora exata para fugir da punição por não satisfazer as investigações do homem desconhecido. “Quem sabe? E assim, lá estava: o imbecil tinha suas razões” (2010, p.67).

E agora no ônibus, de pé, abraçado à mochila, de novo se equilibrando depois da freada, Pedro pensou nos pequenos parágrafos retirados dos relatos do Darwin sobre suas andanças nas florestas, suas observações de bichos e plantas, os predadores e as presas. O que ele queria dizer? Se uns sobreviviam e outros não, era porque alguns eram superiores? Quem sabe se naquele mesmo Pantanal o Darwin não tinha apanhado algum sapo, alguma vespa, não tinha metido os dedos na teia de alguma aranha hábil na sobrevivência? (FIGUEIREDO, 2010, p.195).

Pedro pensa em si e nos outros a partir das experiências de Darwin. Percebe que, enquanto agente no mundo, o inimigo está em si e no *outro*. Para garantir a sua própria vida é preciso que alguns outros padeçam, mas qual é a lei que rege a regra do jogo? Quem quer, de fato, consegue? Como acompanhar a manutenção dos critérios de seleção? Qual é a identidade fixa do *eu* sem o *outro*? Esse é o subtexto de todos os indivíduos. A jornada de Pedro se faz por via do olhar, ele torna-se *outro* em relação ao que pensava de si para se olhar com os olhos dos outros. Através do *outro*, o protagonista avalia sua própria consciência tendo ciência que ela é única: “Pedro quase lia o pensamento daquela gente, já eram familiares. Mas, como na fila, no início da viagem, Pedro sentiu também que não era um deles. Sentiu com perfeita certeza e junto veio uma sensação de alívio, mas também de remorso [...]” (2010, p.195). Ao olharmos uns para os outros, o *eu* particular se funde ao *outro* coletivo, os horizontes se encontram e se confundem, e, portanto, o *eu* único se desagua com todos os eu(s) fora do próprio sujeito.

### 3.2. EM TRÂNSITO - A MULTIDÃO: UM BICHO

*O bicho, meu Deus, era um homem.*

Manuel Bandeira [2009]

A análise da dialética do olhar em *Passageiro do fim do dia* sugere um arsenal de dificuldades na relação do olhar do *eu* com o olhar do *outro*. Não ver, não entender e não sentir seriam uma estratégia do *eu* em sua barreira contra o *outro*. No entanto, Pedro, que aparentemente é esse que não vê, não entende e não sente, terá sua negação negada ao longo de toda a narrativa – nesse caso, a negação da negação tem como saldo a afirmação do olhar, do entender e do sentir, mas não em estado afirmativo, e sim como negação determinada, ou seja, o olhar de Pedro que surge da negação da negação é o olhar mediado pelo *outro* do qual ele – consciente ou inconscientemente – sempre buscou escapar.

Na sequência da cena da fogueira, tratada anteriormente, o pensamento de Pedro se encaminha para a lembrança de uma noite de sexta-feira em que Rosane comentara com ele que um dos meninos que eles avistaram perto da fogueira sequer sabia contar nos dedos ou sabia quantos anos tinha, havendo um outro que sequer sabia os dias da semana. O comentário de Rosane visa a compartilhar seu olhar com Pedro, inclusive chega a dizer ao namorado que pergunte diretamente ao menino, “você vai *ver*” (FIGUEIREDO, 2010, p. 91, grifo nosso). O olhar de Rosane sugere a Pedro o espanto em relação à condição degradada de vida dos meninos, tendo em vista uma dimensão primitivista da condição social dos meninos, descamisados, descalços, comendo com a mão, constantemente agachados em volta do fogo, sem saber contar, sem conhecer o mínimo num tempo que exige conhecer o máximo. Para Rosane, a condição dos meninos em volta das fogueiras simboliza a permanência num passado arcaizante que, para ela, representa a enorme ameaça de não “chegar lá”, não ser o indivíduo que ela projeta ser e que socialmente dizem que todos podem ser, o tal “ser alguém na vida”. É esse olhar que ela comunga com Pedro, que nutre a mesma visão. O que atualiza a existência dos meninos no mundo contemporâneo é sua vinculação ao tráfico de drogas – ainda que precisem pedir ajuda para decifrar o valor das notas de dinheiro, por exemplo -, no qual são inseridos aos montes e se tornam, sem saber, agentes

econômicos do crime e da violência. São descamisados, descalços, analfabetos, vivem em volta do fogo, mas carregam em suas mãos drogas, pistolas, revólveres, fuzis. E foi justamente manipulando um fuzil que o menino, ao se exhibir para um colega, disparou acidentalmente contra sua própria mão e perdeu alguns dedos. Ao se aproximarem do menino, ele começa a falar como se acidentara e o que lhe acontecera, “Por meio de palavras que Pedro nem sempre conseguia entender e que Rosane depois traduziu, o menino contou que tinha fugido do hospital naquele dia” (FIGUEIREDO, 2010, p. 92).

Do contato entre Rosane, Pedro e o menino, chama a atenção o que chamaremos de *pedagogia do olhar*. É Rosane quem dirige o olhar de Pedro para o menino (“você vai ver”), é Rosane quem traduz para ele o que o menino diz, operando, assim, uma espécie de mediação entre seu mundo e o mundo de Pedro, por meio do olhar. Nesse sentido, a ausência de compreensão do menino, que “até agora não entendia ou não conseguia explicar o que tinha ocorrido” (FIGUEIREDO, 2010, p. 93) confronta o olhar de Pedro por meio da imagem que sua figura forma:

Pedro, escorando na coxa o carrinho de compras de duas rodas para ele não inclinar e tombar por causa de um buraco na calçada, notou que naquele relato feito às pressas, sem susto, sem ênfase, havia uma coisa estranha. Havia algo que chamou sua atenção com mais força do que o tiro, com mais urgência do que o ferimento e que os dedos. Pelo rosto, pela respiração, pela voz, Pedro entendeu que, para o menino, o que havia ocorrido três ou cinco dias antes parecia não ser nada: ele não tinha sido atingido pelo tiro, não houve tiro nenhum e ele não tinha perdido nada – os dedos não eram nada, aqueles dez dias não eram nada, assim como a rua toda não era nada, assim como as casas em volta – e o que mais? (FIGUEIREDO, 2010, p. 93)

O olhar de Pedro para o menino se depara com o tiro, com a ferida, com a perda dos dedos, mas se mobiliza mesmo é pela impressão de que o menino, “pelo rosto, pela respiração, pela voz”, lida como o ocorrido como se *nada* houvesse ocorrido. Negar tudo implica fazer tudo desaparecer. Nesse gesto, Pedro reconhece a si mesmo, ou melhor, a forma do seu próprio pensamento, por tanto tempo cultivado para negar a existência incômoda – “não ver, não entender e até não sentir”. A figura, a expressão e a atitude de abstração do menino confrontam Pedro.

(...) Pedro tinha no pensamento a figura bem desenhada do menino: uns vinte e sete, trinta quilos no máximo, as costelas visíveis embaixo da pele esticada do tórax, músculos redondos nos ombros estreitos, pulsos finos, de aspecto quase quebradiço, e uns movimentos que queriam ser largos, uns gestos sedentos de chegar longe, uma voz que se esticava aos saltos, voz e gestos que não sabiam a que se prender.

Por um segundo, Pedro desconfiou que pensava e realçava tudo isso para não pensar no acidente. Por um segundo, chegou a admitir que empurrava para longe a lembrança do ferimento e a previsão de suas consequências para o garoto. Reconheceu que sua vontade era isolar, neutralizar de algum modo aquela notícia, aquela ideia, que no entanto continuava na sua frente. Pedro parecia ter medo de que pensar nos dedos do menino terminasse por ser o mesmo que arrancá-los mais uma vez – pensar no tiro seria dar mais um tiro – e ele previa e temia o estampido, a explosão, as sobrelhas chamuscadas. (FIGUEIREDO, 2010, p. 95)

A imagem que Pedro retém do menino enfatiza detalhes, minúcias de suas formas físicas, o peso, as costelas, os músculos, os pulsos, os gestos, a voz. Toda a atenção dedicada a esses detalhes, de repente, “por um segundo”, revela-se para Pedro como o que realmente é: uma forma de distração, uma forma de não ver, não entender e não sentir. Desnuda-se, assim, o caráter defensivo e desviante da recusa do olhar. Evitar olhar o *outro* e evitar o olhar do *outro* são formas de apagar o *outro*, que pode se apresentar ao *eu* como o olho da fogueira, sempre aceso, exigindo ser olhado de frente, ou seja, numa demanda inescapável de reconhecimento e de resposta. A partir do momento em que conheço o *outro*, não tenho a opção de desconhecê-lo, ele não pode deixar de ser visto. A incorporação do *outro* muda o *eu* e muda o *outro* – como sustenta Hegel, quando o objeto muda, mudam o sujeito e o objeto (HEGEL, 2014, p. 77).

É precisamente neste ponto que intervém o ensinamento do olhar, ou ao menos um esboço da sua versão possível no contexto de Pedro. Sendo o olhar formado socialmente, conforme explicamos no capítulo 1, entendemos que o olhar de Pedro assume a forma do olhar distraído, que evita ver, entender e sentir. No entanto, o seu progressivo contato com o *outro*, com o mundo estranho, exercerá sobre seu olhar mudanças sensíveis, sendo que esse contato é fundamentalmente mediado por Rosane, que, assim como no episódio do menino, guia o olhar de Pedro para aquilo de que ele programaticamente se desvia. Diferentemente de Pedro, Rosane não recusa o olhar, pelo

contrário, ela busca incorporar o *outro*, conhecê-lo, entendê-lo<sup>29</sup>. É pelo olhar de Rosane que Pedro (e, por consequência, o leitor) conhece as ruas do Tirol, o processo de formação do Tirol e o seu conflito com a Várzea, as histórias da vizinha (o amigo preso, as amigas com quem trabalhou, as crianças); é por intermédio de Rosane que Pedro conhece as fogueiras, os meninos, a amiga que levou um tiro, o sogro (com suas histórias da alergia ao cimento, da vizinha que catava moedas, da cunhada com quem vai ao supermercado e não pode fazer compras), o presídio; é por meio de Rosane, do olhar dela, que Pedro começa a olhar de fora para si mesmo (se dá conta de sua posição de classe, do privilégio desperdiçado de poder ter estudado – inglês, direito -, de seu jeito de falar, de seu jeito de ouvir, de seus hábitos de compra, etc.). Rosane atua, então, como um elemento que nega a negação de Pedro em ver, entender e sentir; trata-se de um processo incompleto, fragmentado, tímido até, mas forte e significativo o suficiente para deslocar o olhar de Pedro e fazê-lo problematizar seu olhar distraído e evasivo.

Também ao lado dela, Pedro se distraía, sua observação pulava de uma coisa para outra. Ainda assim o que via era o suficiente para ficar um pouco cismado. Era o suficiente para que agora, de pé, no ônibus, ao pensar em Rosane, ao procurar Rosane no fundo da sua cabeça, tivesse a impressão de que o interesse dela pelo que as pessoas contavam não se limitava apenas às pessoas propriamente ditas – uma de cada vez, separadas uma da outra. Mais do que conhecer, mais do que querer compartilhar alguns detalhes, ela queria entender, queria montar um quadro, ela procurava a confirmação de alguma coisa anterior. O que podia ser, nem Rosane saberia explicar. Também isso era visível. (FIGUEIREDO, 2010, p. 181)

Essa ânsia por entender, para além da individualidade, passa pela necessidade de compreensão de algo que antecede a particularidade de cada um com quem Rosane conversa, de cada indivíduo específico posto na sociedade (ela incluída). Esse elemento anterior, no entanto, também escapa a Rosane, a qual, no entanto, continua em busca do entendimento. Isso se torna visível a Pedro, que, por sua vez, embora não partilhe da mesma lógica de Rosane no que diz respeito à busca e à atribuição de sentido para as coisas, se contamina pela atividade do olhar, o

---

<sup>29</sup> A diferença entre as disposições de olhar de Pedro e Rosane passa pela posição social distinta. Para Rosane, mais do que para Pedro, urge a necessidade de reconhecimento e de mimetização do outro, na busca pela adaptação para garantir a sobrevivência.

qual, pouco a pouco, de modo difuso, começa a desnaturalizar o olhar, ainda que isso represente, como representa, sempre uma ameaça.

Conforme temos argumentado, o olhar determina não apenas o que é olhado, mas também quem olha. Em função do seu material, que é o discurso verbal, em um romance o olhar é inevitavelmente mediado pela palavra. A compreensão desse movimento entre o olhar e o olhado se vale, na perspectiva do círculo de Bakhtin (2006), acerca da natureza semiótica de toda a nossa atividade psíquica, o que tem como consequência o fato de que o olhar será inevitavelmente comprometido pelas relações sociais que engendram os signos. A palavra, o dito e o ouvido, revelam-se, portanto, como parte intrínseca da ótica constituída em *Passageiro do fim do dia*. Sendo assim, Pedro é olhado tanto por si mesmo (ao olhar para o *outro*) quanto efetivamente é olhado pelo *outro*. Neste contexto, a economia dos olhares das demais personagens entre si, para si e para o mundo estabelecem uma rede de conexões que diz respeito não somente ao *eu* e não somente ao *outro*, mas ao *eu* e ao *outro* em sociedade.

O comportamento individual é definido pelo comportamento coletivo, assim como o comportamento coletivo é reforçado pelo comportamento individual. Ambos são construídos por processos ideológicos sociais que estabelecem o modo de vida em sociedade. O comportamento de Pedro foi coibido diante de seus próprios olhos, enquanto experiência vivida pelo *eu*, mas simultaneamente a violência vivida pelo protagonista no episódio da repressão policial também serviu para coibir todos os outros que presenciaram ou souberam do acontecimento, comportamento definido através da vivência do *outro*. Esse tipo de castração passa da experiência individual para a experiência coletiva e forma todas as regras existentes no corpo organizacional da sociedade.

Dito isso, Pedro flana no mundo objetivo, enquanto olha os transeuntes, os passageiros do ônibus, as pessoas no trânsito, as casas, os prédios, a natureza citadina, etc., mas também flana no universo subjetivo, a partir de experiências vistas e vividas por outros olhos. O acesso indireto às experimentações do *outro* passa a constituir a própria vivência do *eu*. Dessa forma, o contato de Pedro com Rosane, por exemplo, faz com que ele conheça um mundo que somente os olhos da Rosane foram capazes de conhecer. Esse contato faz com que o protagonista una suas experiências individuais com as experiências adquiridas através da sua namorada, gerando uma nova forma de olhar o mundo. É o caso, por exemplo, do episódio da antiga amiga de infância de Rosane para

quem ela arruma um emprego no escritório de advocacia onde Júlio advoga, no qual ela trabalha como faxineira e faz tudo.

Rosane contou como ela e a amiga da frente brincavam, quando pequenas, depois que voltavam da escola. Contou que gostavam dos mesmos programas na televisão, dos mesmos filmes, que viam numa tevê em que faltava o tampo de trás, tinha os fios e os circuitos à mostra [...].  
Contou como as duas comiam muitas vezes lado a lado no refeitório da escola na hora do recreio – a mesma comida, da mesma panela, a mesma quantidade, as colheradas bem medidas e pesadas no pulso das merendeiras. O mesmo refresco em pó diluído na caneca de plástico, na frente do prato. As duas: tudo igual aos outros alunos. (FIGUEIREDO, 2010, p.59).

O fragmento acima constitui o início uma lembrança de Pedro em que Rosane conta uma trágica experiência vivida por ela com a amiga. Nesse trecho, Pedro para de flunar na dimensão objetiva e começa a flunar por via da memória, a percorrer os mesmos passos gravados por ele do relato da namorada. O pequeno trecho narrativo se inicia com a recordação de duas crianças que compartilhavam modos de vida, ações, gostos e responsabilidades durante a infância: “era fácil, era uma natureza que traziam dentro delas” (FIGUEIREDO, 2010, p. 60). Mais à frente, quando adultas, Rosane, ao surgir uma vaga de emprego para serviços gerais, a pedido de seu pai, decidiu indicar a amiga de infância com quem há algum tempo não falava. A moça contou para Pedro o quanto elas se pareciam, como eram amigas e unidas e que não sabia o que havia causado o distanciamento. Após a indicação da vaga ser aceita, no primeiro dia de experiência, o comportamento da amiga foi completamente rejeitado pela empresa e por Rosane. Por ser curto, é possível acompanharmos o episódio na íntegra:

A moça falava rápido demais, num tom sempre alto, estridente. Cortava tantos pedaços das palavras que às vezes algumas pessoas menos habituadas demoravam a compreender o que dizia, ou nem entendiam mesmo. Quando perguntavam a ela o que estava falando, às vezes se revoltava, achava que estavam fazendo pouco, zombando dela. E sua explicação vinha sempre enrolada em resmungos de queixa e de ofensa. Por qualquer coisa se ofendia, o tom de voz subia ainda mais e os outros compreendiam ainda menos o que ela falava.  
Movia-se com largueza, os braços se abriam e os ombros fortes se agitavam mais do que o espaço podia comportar. Esbarrava nos objetos, nas pessoas até, mas não dava sinal de se importar com isso - as coisas é que estavam no lugar errado, as pessoas estavam onde não deviam. Ria muito, ria com toda a força do pulmão, ria com uma alegria feita de músculos, de suor. Mostrava-se completamente



segura de si, muito certa de sua razão, a boca se escancarava iluminada pelos dentes.

Em vez de água filtrada, servida em copos descartáveis sempre à mão, ela preferia matar a sede colocando a boca direto na torneira - ainda por cima bochechava, uma vez até cuspiu um pouco no chão da cozinha, como se a água estivesse ruim - e nisso até ela parecia saber que havia um exagero, como se fosse por desaforo, para chocar mesmo. Teimava em chutar as sandálias para fora do pé e andar descalça, cismava de não fechar todos os botões do jaleco. Enrolava as mangas para cima e para dentro, até os ombros inteiros ficarem de fora, os braços musculosos todos à mostra. Mexia de vez em quando com as pessoas, disparando um ou outro palavrão, não punha nada de volta no lugar de onde havia tirado, se mostrava sentida, indignada, não queria saber de ouvir as orientações das colegas. Quinze minutos depois de começar a trabalhar, já se irritou com alguém que reclamou da sua voz alta. Em meia hora criou um problema sério por se recusar a fazer de novo uma faxina num pequeno banheiro. Depois brigou com uma colega que reclamou porque ela pegou um pouco da sua comida na geladeira, só para provar. Pegou um telefone celular que estava em cima de uma mesa para fazer uma ligação e, três horas depois de chegar, saiu pela porta de vidro aos gritos, abanando os braços, atirou-se direto pela escada, não quis nem esperar o elevador - com raiva também do elevador, que não vinha buscá-la depressa. E não voltou mais. (FIGUEIREDO, 2010, p. 61-62)

A “amiga de Rosane”, que é a forma como o narrador, Pedro e Rosane se referem à mulher, vai se constituir como personagem resultante de dois filtros subjetivos de personagens distintos, assim como da seleção do narrador. Ela, narrativamente, é fruto das lembranças de Rosane, que contou a experiência com a amiga para o namorado, e que o narrador captura da memória de Pedro para narrar. Logo, a amiga de Rosane é, na verdade, um recorte de duas consciências ideologicamente posicionadas em um mundo capitalista. Nesse sentido, é importante destacar que a forma da cena protagonizada pela amiga de Rosane é inevitavelmente mediada, filtrada e determinada pela percepção subjetivo-ideológica de Rosane, de Pedro e do recorte escolhido pelo narrador.

Como já visto, neste romance, o narrador estabelece uma relação de bastante proximidade com o protagonista, de modo que, em muitos momentos, o narrar pretende ser o descortinamento da perspectiva subjetiva de Pedro. A memória de Pedro o conduz a Rosane, que, por sua vez, conduz à amiga. Sendo coerente com o projeto de não nomear a amiga de Rosane, o narrador refere-se a ela apenas como “moça”. Daí em diante, a estratégia de construção da cadeia referencial consiste no apagamento sistemático do sujeito, bem como no emprego do pronome “ela”. Do ponto de vista linguístico, cabe destacar que essa cadeia referencial tem como ponto de partida um

referente (“a amiga de infância de Rosane”) cujos principais traços semânticos são “+ humano”, “+ agente”, mas que, contraditoriamente, não conduz à individuação.

No gênero romance, o nome próprio historicamente constitui uma das principais ferramentas de construção do caráter da personagem enquanto indivíduo, distanciando-se dos usos genéricos ou alegóricos de nomes nas narrativas medievais, bem como nos usos típicos de referência por meio de função social, profissão, etc. Nesse caso, o apagamento do nome da “amiga de Rosane”, num primeiro nível, mimetiza a dinâmica de memória de Pedro, o qual, em suas lembranças, via de regra recupera as referências pessoais por escala de importância subjetiva direta. Desse modo, poucas serão as pessoas lembradas pela via do nome próprio (destacam-se Rosane, sua namorada, e Júlio, seu amigo advogado responsável por ganhar a causa judicial que lhe rendeu a indenização com que abriu o sebo). No entanto, num segundo nível, o apagamento do nome sugere também o embotamento da individualidade e da subjetividade da amiga de Rosane. Esse embotamento, porém, não parece advir de uma falta de personalidade da personagem, mas justamente do modo como as pessoas a veem - voltaremos a isso adiante.

À ausência de nome, vêm somar-se alguns traços marcantes. Em primeiro lugar, a incompreensão da fala. Sendo a linguagem o mecanismo central de interação social, é bastante significativo que o romance destaque essa cisão entre a amiga de Rosane e os demais trabalhadores do escritório. A incomunicabilidade manifesta-se como índice da distância social. Ela não faz parte daquele lugar, não é como aquelas pessoas e, ressalte-se, pois é fundamental para a compreensão do episódio, também não faz nenhum esforço para se integrar. Ela é estranha à lógica da sociabilidade imposta pelo mundo do trabalho capitalista e busca desesperadamente manter-se assim, ainda que não necessariamente seja um gesto consciente de resistência. O fato é que ela busca manter sua integridade subjetiva, não faz concessões, e seu isolamento parece ser uma espécie de defesa, uma fortaleza no interior da qual ela busca garantir um espaço íntegro para si.

O espaço é justamente o segundo aspecto destacado na sequência narrativa apresentada acima. Como diz o narrador, os movimentos da amiga de Rosane pareciam não ser comportados por aquele espaço, pois o ultrapassavam. Os movimentos percebidos pelas demais personagens como agitados, estabados, pouco delicados, reforçam a imagem de incivilidade perante as outras personagens. A sociabilidade burguesa baseia-se no controle da linguagem, dos gestos, dos corpos. A amiga de Rosane não se deixa controlar. Justamente daí vêm os dois últimos movimentos dessa sequência narrativa: os desaforos e, em seguida, a revolta e o abandono do trabalho. Os desaforos

em forma de irritação, recusa e acinte denotam a reação da amiga de Rosane a tudo aquilo que ela considera como ataque, isto é, reclamações contra ela, tentativas de fazê-la trabalhar mais, etc. Tudo aquilo que é visto por ela como coação é imediatamente rejeitado.

Como se sabe, a coação<sup>30</sup> foi um instrumento largamente utilizado no processo de transformação dos trabalhadores em assalariados no advento das relações capitalistas de produção. Diante desse quadro, no âmbito individual, o trabalhador se vê em uma posição amplamente desfavorável, pois vender sua força de trabalho e adequar-se às regras do jogo passa a ser uma questão de vida ou morte, uma vez que, fora da esfera da exploração, parece não haver nenhuma possibilidade de sobrevivência. Isso, no entanto, parece não ameaçar a amiga de Rosane, que não dura mais do que três horas no trabalho que lhe fora arranjado por Rosane. Com esse gesto, a recusa à submissão parece ser a saída encontrada por ela, a fim de manter-se livre. A narrativa, no entanto, não apresenta, do ponto de vista da moça, nenhuma motivação subjetiva, de modo que somos obrigados a interpretar apenas seus atos através da mediação do olhar de Rosane. Ainda nesse aspecto, é importante frisar que a narrativa também não apresenta os desdobramentos da ação de recusa. Sendo uma recusa individual, não da classe de trabalhadores, de que modo a amiga de Rosane sobrevive à margem do circuito de compra e venda de força de trabalho? Individualmente, embora tenha uma força de contestação, o gesto esbarra no limite da ação romântica do indivíduo isolado se refugiando diante da sociedade que lhe é hostil. Como recusar a exploração pelo capital e sobreviver?

No episódio relatado, o estranhamento tomou de conta de todos os funcionários do escritório, “uma doida, um bicho, disse Rosane para Pedro em voz baixa [...] ela acusava com amargura a amiga de infância, acusava as pessoas que eram como ela” (FIGUEIREDO, 2010, p.62). A forma como Rosane interpreta o comportamento de sua amiga é reveladora da forma do mundo do trabalho no Brasil contemporâneo, tomado há cerca de três décadas pelo neoliberalismo: “uma doida, um bicho”. É com esses termos que Rosane consegue caracterizar a sua amiga. No par doida/bicho, encaminha-se a figuração da perda progressiva da razão. Para ela, o elemento que falta em sua amiga é justamente o caráter racional que costuma caracterizar o humano. Em uma escala de razão, constitui-se uma gradação do mais racional ao menos racional e,

---

<sup>30</sup> Como destaca Silvia Federici: “O que se deduz desse panorama é que a violência foi a principal alavanca, o principal poder econômico no processo de acumulação primitiva, porque o desenvolvimento capitalista exigiu um imenso salto na riqueza apropriada pela classe dominante europeia e no número de trabalhadores colocado sob seu comando” (FEDERICI, 2018, p. 121).

consequentemente, nessa perspectiva, do mais humano ao menos humano. E por que essa é a forma de interpretação de Rosane? Porque para ela, subjetivamente tão ajustada aos ditames ideológicos que prometem vida e realização pessoal por meio do empenho pessoal em se adequar ao mundo do trabalho, não fazer parte desse mundo só pode ser entendido como um déficit de razão – é assim, portanto, que se manifesta objetivamente a forma subjetiva do sujeito de rendimento.

Conforme argumenta Frédéric Gros (2018) em seu instigante estudo sobre as razões pelas quais os oprimidos obedecem seus opressores, a modernidade constituiu um paradigma ético de valorização da obediência que passou a fundamentar a ideologia segundo a qual a obediência é constitutiva da civilização, ao passo que a desobediência é transformada em marca de um estado de natureza pré-civilizatório e animalesco.

A desobediência constituiria nosso primeiro estado, nossa natureza talvez, se por “natureza” entendermos o que nos liga às feras e aos lobos. De saída, seríamos refratários à regra. A primeira modernidade lê essa desobediência primitiva como o reino ilimitado das paixões egoístas, o domínio dos instintos brutos, a imperiosa urgência do desejo narcísico. E é para lhes contrapor as mediações pacientes da razão e as regras sociais de interesse comum que é consagrada a parte da disciplina. Trata-se de dominar em nós o animal. A obediência disciplinar é o que em nós faz afirmar-se o princípio de humanidade. A partir do momento em que se trata de contrapor o homem civilizado à selvageria (suposta), a obediência é pensada como o que nos humaniza - e a desobediência é monstruosa. (GROS, 2018, p. 31)

Do ponto de vista de Rosane, apenas um doido ou um bicho seria capaz de agir com tamanha hostilidade em um ambiente como o escritório de advocacia, tão zelosamente cultivado para ser um ambiente sofisticado, austero, importante, elegante, no qual estavam implícitas tantas regras de conduta pessoal, de etiqueta, de relações interpessoais. Todos sabem o que há por detrás das máscaras, mas ninguém está autorizado a andar sem máscaras.

Aconteceu que ali no escritório, entre as paredes limpas e pintadas em tom pastel, com reproduções de pinturas abstratas penduradas - no meio de aparelhos eletrônicos novos que zumbiam e piscavam discretos em cima das mesas - sobre o piso de granito reluzente - debaixo das luzes distribuídas de forma calculada por um arquiteto - ali, onde todos sabiam que causas jurídicas complicadas, misteriosas, caras, recebiam os cuidados e as atenções mais especializados e onde fortunas trocavam de mão por força de simples assinaturas num documento - ali, sua vizinha e amiga de infância tomou, na mesma hora, um aspecto incômodo, impertinente e quase aberrante aos olhos de Rosane, como aos olhos dos outros.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 61)

Os olhos novamente aparecem como uma das faculdades humanas capazes de possibilitar ao homem a experiência de viver a individualidade do *outro* no universo da ação. Discursivamente, o acúmulo de detalhes vinculados à caracterização do escritório apresentados por meio do discurso indireto livre cria o cenário ao qual Rosane julga estar plenamente incorporada e ao qual sua amiga é incapaz de se acomodar. Sua presença ali, aos olhos de todos, ganha um ar de inadequação, em função de que seu aspecto é percebido como “incômodo, impertinente e quase aberrante”. O comportamento aberrante aos olhos da coletividade do escritório é sintoma da inadequação, a qual, por sua vez, pode ser entendida ao mesmo tempo como desobediência e como inadaptabilidade. Em nossa sociedade, a adaptação e a obediência constituem um imperativo do qual não se pode escapar, sob pena da exclusão permanente. Essa ameaça paira sobre a cabeça de toda a classe trabalhadora e abre caminho para a adesão, em escalas variadas, mas quase sempre bastante conformista, à ideologia da obediência e ao desenvolvimento do sujeito de rendimento. Para Rosane, assim como para os trabalhadores em geral, a adaptação se manifesta como promessa de sobrevivência.

O estranhamento causado pelo desajustamento de sua amiga causa um enorme impacto em Rosane, que, assustada, passou momentos refletindo sobre o que havia acontecido com sua amiga, em que ela havia se tornado, como pessoas tão parecidas podiam ter tomado rumos tão diferentes na vida. Rosane se incomodava amarguradamente por pensar que poderia ser ela. Acusava as pessoas que eram como sua amiga e não compreendia o porquê disso.

As duas cresceram ao *mesmo* tempo, nas *mesmas* ruas, respiraram o *mesmo* ar parado, meteram os pés nas *mesmas* poças, as *mesmas* vozes falaram para uma e para a outra, as *mesmas* palavras voavam à sua volta. Elas dormiram debaixo das *mesmas* noites, debaixo da *mesma* poeira e abafamento, depois de pressentir as *mesmas* ameaças, depois de esbarrar nas *mesmas* humilhações – as *mesmas* que iriam se pôr no seu caminho no dia seguinte, na semana seguinte. E, por trás disso tudo, o que mais ameaçava Rosane era uma dúvida: será que, no fundo, o jeito de Rosane, sua opção, era de fato a melhor? Rosane *queria* estudar, *queria* aprender, *queria* ter educação, *queria* uma profissão mais qualificada, *poder* ganhar mais, *poder* comprar mais coisas, *queria ser* respeitada por eles, os outros, aquela gente toda – *queria poder* morar em outro lugar, melhorar de vida, *ser* outra pessoa, *ser* alguém, alguém – isso era o certo, era o que todos diziam, era sabido e apregoado em toda parte – ali estava o que era

bom fazer, o que era bom ter sempre na cabeça e não desistir nunca. (FIGUEIREDO, 2010, p. 63 – grifos nosso).

O trecho acima revela a relação entre as amigas. Os dois primeiros longos períodos são enfaticamente marcados pela variação do vocábulo “mesmo”, que exprime semelhança, identidade igual e paridade. O *eu* de Rosane e o *outro*, sua amiga, são fundidos pelo vocábulo que expressa igualdade entre os sujeitos a partir das experiências vividas. O processo de desenvolvimento das duas personagens acontece em níveis similares de tempo, de espaço, de vivência, de aprendizagem e de oportunidade. A frequência do “mesmo” intensifica a ideia de igualdade acerca da origem gestora tanto de Rosane como de sua amiga. O *eu* e o *outro*, nesse caso, estão em condições análogas de existência no mundo, e, com base nisso, Rosane compreende a amiga como ameaça de si mesma. Ao tomar consciência disso, materializada pela voz do narrador, a namorada de Pedro angustiada questiona sua própria forma de existir: “E, por trás disso tudo, o que mais ameaçava Rosane era uma dúvida: será que, no fundo, o jeito de Rosane, sua opção, era de fato a melhor?” (2010, p.63). A justificativa do questionamento, formalmente, aparece nos períodos seguintes marcada pelos verbos “querer”, “poder” e “ser”. A seleção, portanto, de ação no mundo escolhida por Rosane prevê querer, poder e ser um indivíduo com mais recursos que o retire da miséria. O jeito de Rosane é a forma como ela conhece de lutar para “*ser* outra pessoa, *ser* alguém, alguém” (2010, p.63).

A síntese do conflito entre as duas personagens evidencia que não há um sentimento explícito de concorrência entre as duas trabalhadoras, mas uma identificação de facetas distintas de um mesmo processo de subordinação. A teoria darwinista aponta que não é o mais forte que sobrevive, mas o mais adaptado; dessa forma, usando a ideia do livro como paradigma de compreensão da ordem do capital e analisando esse paralelo narrativo presente entre essas ideias no texto, a amiga de Rosane é antagônica à organização do trabalho. Ela representa resistência e mostra sua força frente a uma violência socialmente estabelecida e normatizada, enquanto Rosane é o ser adaptado, resultado de um árduo processo de formatação do indivíduo para sobreviver no sistema político-econômico capitalista ao longo de suas diferentes fases.

Historicamente, na transição do feudalismo para o capitalismo, após a peste negra, a recusa ao trabalho foi condenada nos países europeus. Isso porque houve grande resistência dos trabalhadores ao trabalho assalariado, identificado, na época, como uma nova forma de servidão.

A Inglaterra teve a iniciativa ao publicar o Estatuto de 1349, que condenavam os salários altos e a vadiagem, estabelecendo que quem não trabalhasse e não possuísse nenhum meio de sobrevivência teria que aceitar qualquer trabalho. Na França, foram emitidas ordenanças similares, em 1351, recomendando as pessoas que não dessem comida nem hospedagem a *mendigos* e a *vagabundos* com boa saúde. Uma ordenança posterior estabeleceu, em 1354, que aqueles que permanecessem ociosos [...] teriam que aceitar algum trabalho ou aguentar as consequências; os infratores primários iam à prisão a pão e água, enquanto os reincidentes eram colocados no tronco. Quem infringisse a regra pela terceira vez era marcado a fogo na frente. Na legislação francesa surgiu um novo elemento que se tornou parte da luta moderna contra os *vagabundos*: o trabalho forçado. Em Castela, uma ordenança, introduzida em 1387, permitia a particulares prender *vagabundos* e empregá-los durante um mês sem salário. (GEREMEK apud FEDERICI, 2018, p.98 - destaques nossos).

Os mendigos e os vagabundos a que a citação se refere, na verdade, eram homens e mulheres que acabaram de sofrer uma série de proibições no mercado de consumo e produção, sentiram os cruéis impactos da monetização da vida econômica, da expropriação e privatização da terra, do trabalho assalariado forçado, sofreram inúmeros ataques fatais e saques em escala global, resultando em milhares de mortos que padeciam nas rebeliões ou morriam por fome<sup>31</sup>. A reação da amiga de Rosane, que parece aos olhos dos demais personagens do romance como aberração, na verdade é uma marca histórica. Muitas pessoas, na transição do feudalismo para o capitalismo, identificaram o trabalho assalariado como um retorno à situação de servos e ao resistirem ao novo sistema recebiam, muitas vezes, como punição a morte. A dependência econômica ao trabalho surge assustadoramente como denuncia que revela o salário como instrumento de servidão.

Rosane, por sua vez, já é o indivíduo adaptado a todo esse percurso histórico. Entretanto, isso não significa dizer que ambas as personagens não sofrem dolorosas consequências resultantes do capitalismo. A recusa ao trabalho, como vimos, não é uma opção nessa nova ordem econômica e a dependência econômica a um trabalho que se institui por via da exploração é massacrante.

No escritório de advocacia onde os dois se conheceram – e onde Rosane já não trabalhava (pois Pedro, agora, tinha conseguido um outro emprego para ela, um emprego melhor) –, surgiu uma vaga para serviços bem simples, de limpeza e de

---

<sup>31</sup> “A luta por comida não era a única frente na batalha contra a expansão das relações capitalistas. Por toda a parte, as massas resistiam à destruição de suas formas anteriores de existência, lutando contra a privatização da terra, contra a abolição dos direitos consuetudinários, contra a imposição de novos impostos, contra a dependência do salário e contra a contínua presença de exércitos em suas vizinhanças, que eram tão odiados a ponto de as pessoas correrem para trancar as portas das cidades na tentativa de evitar que os soldados se assentassem juntos a elas”. (FEDERICI, 2018, p.159).

cozinha, qualquer trabalho braçal. Pagavam o salário mais baixo possível, descontado de todas as formas possíveis, como sempre acontecia. E às vezes pediam para trabalhar fora do horário, sem nunca pagar hora-extra, como também sempre acontecia.

Mesmo assim, ali, como em toda parte, achavam que já estavam pagando muito, que a despesa era excessiva, que os impostos eram altos, que as pessoas não sabiam economizar, que uma empresa moderna tinha que ter poucos empregados ganhando o mínimo possível. Mas, no fim das contas, davam vale-transporte, tíquete-refeição, carteira assinada, férias, décimo terceiro salário – e pagavam em dia. Rosane comentou o fato com o pai, que comentou com uma conhecida na rua, que por sua vez se lembrou de uma jovem, uma ex-colega de escola de Rosane e sua amiga de infância, que estava sem emprego havia muito tempo. (FIGUEIREDO, 2010, p.146).

As observações do narrador acerca da forma do trabalho no capitalismo contemporâneo apontam para aquilo que Ricardo Antunes e Graça Druck caracterizam como “a precarização do trabalho como regra” (ANTUNES, 2018, p. 153). Estruturado em torno da lógica de acumulação pela via da financeirização, o novo estágio do capital fomentou, desde a década de 1980 pelo menos, a reorganização do trabalho em termos de acumulação flexível.

São tempos de desemprego estrutural, de trabalhadores e trabalhadoras empregáveis no curto prazo, por meio das (novas e) precárias formas de contrato, em que terceirização, informalidade, precarização e imaterialidade são mecanismos vitais, tanto para a preservação quanto para a ampliação da sua [do capital] lógica. (ANTUNES, 2018, p. 153-154).

Quando se pensa na forma narrativa do trecho do romance destacado acima, chama a atenção o fato de que todo esse trecho é estruturado em forma de discurso indireto livre, com a implicação semântica de que o raciocínio, que em princípio seria da ordem apenas do narrador, é, na verdade, partilhado por Rosane, mas também parece ser por seu pai, pela conhecida da rua, enfim, por todos que entram em contato com esse discurso – o olhar individual socialmente constituído e compartilhado. Trata-se, então, de um senso comum, uma visão de mundo previamente constituída e compartilhada. Olhando mais de perto, podemos enxergar o que há de grave nessa ideologia e podemos perceber que o romance é muito exitoso em incorporar, nas suas malhas, com propósito crítico, a forma social do capitalismo contemporâneo. Num primeiro momento, o discurso parece uma crítica às condições de trabalho oferecidas pelo escritório (salário baixo, hora-extra não remunerada, trabalho braçal, etc.). À visão crítica acerca do trabalho no escritório, vem somar-se uma crítica mais contundente ainda e agora ampliada (“como em toda



parte”; “achavam”), voltando-se não mais apenas ao *modus operandi* do escritório em particular, mas à lógica do mercado de trabalho como um todo. No discurso do primeiro momento, surge a visão do empregado. No discurso desse segundo momento, emerge o que parece ser uma crítica à visão do empregador (“achavam que já estavam pagando muito, que a despesa era excessiva, que os impostos eram altos, que as pessoas não sabiam economizar, que uma empresa moderna tinha de ter poucos empregados ganhando o mínimo possível”). Nesse ponto da narrativa, porém, ocorre uma mudança de direção e o conjunto da crítica passa a ganhar um novo ar, caminhando para uma nova conotação. Introduzido por um conectivo que marca oposição (“mas”), o discurso encadeia, como complemento verbal, uma série de benefícios do trabalho (“vale-transporte, tíquete-refeição, carteira assinada, férias, décimo terceiro salário”). Merece destaque o fato de que todo esse grande complemento verbal constituído pela série de benefícios trabalhistas complementa a forma verbal “davam”! A ideia, portanto, é que eles (a empresa) *davam* os benefícios trabalhistas. Articulados os três trechos da citação analisados até aqui, o conjunto revela, efetivamente, não propriamente uma crítica, mas uma espécie de satisfação aliviada, o que nos transporta do campo da crítica para o campo do agradecimento. Trata-se do privilégio da servidão, para usar a fórmula de Ricardo Antunes. O discurso indireto livre, nesse contexto, promove a representação da ideologia que é produzida pelo capital financeiro e que alimenta as relações de trabalho na sociedade contemporânea. O capitalismo contemporâneo não encobre mais a dimensão de exploração envolvida nas relações de trabalho, ele a assume cinicamente e transfere para o trabalhador a responsabilidade por decidir, por conta própria, aceitar as condições<sup>32</sup> ou tornar-se, permanentemente, um excluído ou, como pensa Rosane, um bicho.

---

<sup>32</sup> Cabe lembrar, a esse respeito, a importância da divisão sexual do trabalho para a lógica de exploração capitalista. Federici argumenta que, “na ‘transição do feudalismo para o capitalismo’, as mulheres sofreram um processo excepcional de degradação social que foi fundamental para a acumulação de capital e que permaneceu assim desde então” (FEDERICI, 2018, p.146). Com a perda da terra, as mulheres vivenciaram um momento de grande tormento, muitas foram abandonadas pelos maridos no momento da crise, por não conseguirem mais sustento, outras tinham sua mobilidade afetada pela gravidez e pelo cuidado com os filhos, todos os trabalhos fora de suas propriedades, que agora não mais as pertenciam, as sujeitavam à violência masculina, em um momento histórico de grande misoginia. Com a ausência de recursos para sobreviver, as mulheres tiveram que se submeter aos trabalhos mais subalternos, sendo que muitos deles foram naturalizados como “trabalho de mulheres” (FEDERICI, 2018, p.145) e destituídos de valoração social. Daí surge a divisão sexual do trabalho no capitalismo. No Brasil, como agravante, à divisão sexual do trabalho soma-se a estratificação racial, que empurra massivamente as mulheres negras para os postos mais degradados do mundo do trabalho, como é o caso de Rosane e sua amiga.

Enquanto memória narrada, a cena da amiga de Rosane nos revela tanto o objeto (amiga) quanto o sujeito (Rosane), entretanto o choque de Rosane frente à manifestação avessa de sua amiga revela muito mais sobre si, pois as duas personagens não são antitéticas porque uma está fora da outra, pelo contrário, a amiga é antítese justamente por estar em Rosane. O leitor acessa informações sobre a subjetividade de Rosane, o conflito que dá origem à racionalização sobre o ordenamento do mundo acontece em Rosane. Por mais que exista o filtro duplo de memória, a personagem que vivencia e racionaliza a experiência não é o protagonista, Pedro somente lembra o relato da namorada. No entanto, a experiência narrada por Rosane incide no olhar de Pedro, que agora a incorpora como memória e parte constituinte da sua subjetividade.

Nesse sentido, o outro-ameaçador ameaça por ser *outro* e por poder ser o *eu*, que teme se converter neste *outro* socialmente rejeitado, proscrito, negado. É por isso, então, que Rosane tanto teme a identificação com sua amiga. Poderia ser ela, nada impedia que pudesse ser ela, nada garante que não será ela. Essa percepção acomete Rosane como uma ameaça, invade sua subjetividade com o mesmo teor do infamiliar freudiano. Perceber a antiga amiga no escritório e rememorar os amigos de infância e suas trajetórias de vida implicam o infamiliar na medida em que vem à tona o fato de que, efetivamente, ela é igual a eles e que, portanto, precisa desesperadamente lutar para tornar-se diferente: “como se aquilo despertasse alguma lógica em sua memória, [Rosane] explicou a Pedro que, agora, já não tinha afinidade e nem muito contato com a maioria dos antigos colegas de infância” (FIGUEIREDO, 2010, p. 55). A fronteira social que estabelece o dentro e o fora, o conhecido e o estranho, o familiar e o infamiliar institui a cisão que separa o mundo em dois: o mundo dos amigos e o mundo dos inimigos.

Uma parte dos seus antigos colegas havia adotado um tipo de vida que mal permitia que Rosane conversasse com eles. O mundo deles parecia diferente, retraído, e reduzia-se com tenacidade ao espaço físico do Tirol, do cotidiano do Tirol e, no máximo, dos seus arredores./ Fora dali sentiam-se reconhecidos, ameaçados, temidos – fora dali só viam rancor e não havia roupas, linguajar nem maneiras com que pudessem se disfarçar. Quase que só saíam quando precisavam ir a algum hospital ou providenciar algum documento. Ir ao centro da cidade, a quase quarenta quilômetros dali, como fazia Rosane, e ainda por cima todos os dias, era uma coisa que algumas de suas colegas de infância achavam estranho e até ruim. Para algumas, era mesmo impensável. Torciam a cara só de imaginar. Havia quem nunca tivesse ido ao centro. Algumas de suas amigas que nunca tinham ido a um bairro a mais de dez quilômetros de distância, Rosane explicou. (...) Em suma, tudo aquilo – o trabalho, a escola, saber ler e escrever, o centro da cidade, a cidade propriamente dita, com seus bairros e suas atividades oficiais –, tudo pertencia ao mundo que as deixara para trás, que as empurrara para o fundo:

era o mundo de seus inimigos. Isso Rosane já havia entendido, dava para sentir muito bem, era quase palpável. Mas ela ainda não conseguia admitir inteiramente, não queria extrair as consequências nem queria sentir-se parte daquilo. E também era o que ela tentava explicar a Pedro, só que não achava um meio. (FIGUEIREDO, 2010, p. 55-56)

Aqueles que haviam crescido com Rosane tomavam rumos que agora ela temia para si. Esse medo de transformar-se no *outro* conhecido e semelhante instaura uma cisão em que até a comunicabilidade se torna descontínua. Rosane percebia e tomava nota dos caminhos trilhados pelos antigos colegas. Com reprovação, ela observa a limitação de horizonte das pessoas que vivem ali, verifica o estranhamento com os lugares fora da periferia e constata que aquele universo, o centro da cidade, a parte viva e ativa, “o mundo de seus inimigos”, havia atropelado os moradores do Tirol: “Isso Rosane já havia entendido, dava para sentir muito bem, era quase palpável” (2010, p.56). Mas a namorada de Pedro necessitava desvincular o seu *eu* de todos os *outros*. Precisava ser, pertencer e poder coisas que aquelas pessoas não eram, não pertenciam e não podiam: “ela ainda não conseguia admitir inteiramente, não queria extrair as consequências nem queria sentir-se parte daquilo” (2010, p.56). Mas como explicar tudo isso a Pedro? O movimento assinala fragmentos e lacunas de compreensão na totalidade. Rosane junta peças que estão disponíveis para tentar racionalizar o mundo a que pertence e sua estratégia parece ser o cultivo de planos de ascensão social por meio de seu esforço individual. Conforme Pedro supõe, essa assemelha ser a conexão entre a busca de Rosane por entender o *outro* e os planos que ela faz. A grande contradição que a personagem precisa lidar é a de que o mundo de seus inimigos forma um novo universo de *outros* e o mundo de seus colegas é o familiar universo do *eu*, a superação desse sistema passa pela negação do *eu* a partir da eleição do *outro* idealizado.

De todo modo devia ter alguma relação com os planos que ela fazia: esse foi o caminho de pensamento que Pedro seguiu. Porque Rosane não parava de inventar planos. Na maioria, a respeito de cursos que ela ia fazer, depois de concluir o ensino médio. Havia obstáculos por todos os lados. (...) Mesmo assim, Rosane achava viável e fazia seus planos com gosto, esmiuçava os detalhes. Sentia-se bem montando as peças daquele futuro – isso era bem visível –, enquanto Pedro se via reduzido a apenas escutar e concordar.

Havia cursos técnicos e profissionalizantes, e também havia faculdades. Ora ela falava num curso de auxiliar de enfermagem, ora num curso de hotelaria, ora num curso de nutrição, ora pensava até em ser advogada. Essa variedade de direções,

em que não se manifestava uma lógica, uma constância, nem um laço pessoal com as atividades, tinha em troca alguma coisa a ver com a diversidade de histórias que Rosane ouvia de seus vizinhos. Havia umnexo, era o que Pedro achava: cada história, cada pedaço de experiência que os vizinhos contavam era um perigo muito presente, familiar até demais, que tomava formas novas a cada relato. Um perigo a que – Rosane sentia – era preciso dar uma resposta. (FIGUEIREDO, 2010, p. 181-182)

Nesse fragmento, podemos perceber o entrelaçamento do olhar de Rosane ao olhar social que constitui a ideologia do capital humano, assumindo a forma de sujeito de rendimento, ou seja, a constituição do olhar de Rosane pelo olhar do *outro* se cristaliza na forma de planos de vida, os quais são, essencialmente, planos profissionais. É muito curioso perceber como, cada vez mais na sociedade capitalista, o ideal de boa vida é identificado (seria melhor dizer substituído) com o ideal de vida profissional, ou, como argumenta Byung-Chu Han, “A preocupação por uma boa vida dá lugar à histeria pela sobrevivência” (HAN, 2017, p. 107). Ainda nesse sentido, chama a atenção o destaque para a lógica do deslocamento dos planos de Rosane. A ameaça a ela e aos seus é convertida por ela em busca por respostas e as respostas se materializam sempre em forma de profissão.

Merece destaque o contraste estabelecido nos modos como Rosane e Pedro lidam com os planos. Rosane, como se depreende do trecho citado, “não parava de inventar planos”, os quais ela considerava viáveis mesmo diante dos muitos obstáculos existentes para a realização. Pedro, por outro lado, declara haver desistido definitivamente de fazer planos, uma vez que sua vida representa a falência de qualquer pretensão de controle e realização a partir da iniciativa individual.

Por seu lado, Pedro nunca fazia planos: olhava uma coisa, ouvia outra e de repente, quando via, o dia tinha terminado. Pedro nem havia chegado a concluir sua faculdade gratuita. Um dia se viu no meio de uma briga entre guardas e ambulantes na rua, um cavalo assustado o pisoteou, um amigo advogado conseguiu arrancar uma indenização da prefeitura e agora Pedro tinha uma pequena livraria em sociedade com ele. Como planejar, como querer uma coisa dessas? (FIGUEIREDO, 2010, p. 182)

A falta de planos de Pedro, conforme o trecho acima indica, diz respeito à sua percepção de que sua vida é decorrência de uma série de eventos absolutamente imprevisíveis, não

planejáveis, numa clara indicação de que ele não tem como controlar minimamente o decurso de sua vida, de sua trajetória individual. Nesse sentido, Pedro representa o que Horkheimer (2002) aponta como a crise do indivíduo em decorrência da perda da base econômica da própria individualidade moderna, assentada justamente na possibilidade de, por meio da razão instrumental (adequação de meios a fins), projetar no futuro ganhos, recompensas e segurança material<sup>33</sup>. A vida de Pedro e o modo como ele a enxerga parecem indicar a impossibilidade de fazer planos e projeções, em virtude de, no contexto em que está inserido, sua posição ser sempre a de paciente, nunca de agente – como dissemos no capítulo 2, Pedro é levado, é movido, é transportado, é passageiro.

Nesta época de grandes negócios, o empresário independente não é mais uma figura típica. O homem comum acha cada vez mais difícil planejar para os seus herdeiros e mesmo para o seu futuro remoto. O futuro não entra rigorosamente em suas transações. (...) Assim, o sujeito da razão individual tende a tornar-se um ego encolhido, cativo do presente evanescente, esquecendo o uso das funções intelectuais pelas quais outrora era capaz de transcender a sua real posição na realidade. (HORKHEIMER, 2002, p. 145)

Nesse ponto, já deve ter sido percebida a aparente contradição entre Pedro e Rosane no que diz respeito ao modo como cada um enxerga a sua própria posição individual na sociedade. O olhar de Pedro é esse olhar, neste momento, já cansado, desgastado pelo reconhecimento da ineficácia da luta; ou melhor, o olhar de quem reconhece que perdeu a luta, reconhecido pelo olhar do *outro* como o idiota que luta para não parecer como o perdedor: “sentia-se burro, achava que os colegas e os professores o viam como um incapaz e isso o deixava ainda mais atrapalhado” (FIGUEIREDO, 2010, p. 43). A constância e a frequência com que Pedro pensa, em comunhão com os ecos da leitura do livro sobre Darwin, que não são os mais fortes que sobrevivem, mas os mais adaptados, mostram que ele incorporou subjetivamente o paradigma da adaptação<sup>34</sup>. Lutar contra o que ele não pode controlar ou vencer é uma empresa vã, então o melhor caminho é se

---

<sup>33</sup> De modo ainda mais específico, Horkheimer demonstra que o indivíduo moderno é o prototípico sujeito da livre empresa, representando, assim, “o próprio coração da teoria e prática do liberalismo burguês. (...) O indivíduo podia manter-se como um ser social apenas procurando seus próprios interesses a longo prazo à custa das gratificações efêmeras imediatas.” (HORKHEIMER, 2002, p. 143). Como se vê, faz parte do núcleo da individualidade moderna a projeção no futuro dos seus interesses particulares.

<sup>34</sup> “Sem notar, ele se adaptara também, e de maneira tão fácil que agora Pedro teria de fazer um certo esforço para lembrar como aquilo havia começado.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 26).

deixar levar e se adaptar ao que o mundo impuser. Esse é o modo de ser indivíduo de Pedro. Ao longo de sua trajetória, se imbuíu dos imperativos da sociedade de rendimento, mas sempre fracassou retumbantemente. Foi para a faculdade, fracassou. Foi para o inglês, fracassou. Foi trabalhar de ambulante, fracassou. Para sua sorte, sua posição de classe ligeiramente superior à de alguém como sua namorada, no entanto, contribuiu para que os ventos caóticos dos acontecimentos que o subordinam fossem convertidos em algo positivo para ele. Pela via do favor, Júlio converte a violência policial em indenização e a indenização em um pequeno comércio – pobre, mas proprietário. Vários foram os trabalhadores ambulantes violentados no episódio da ação policial, mas quantos terão tido a sorte de Pedro? A sorte revela-se, assim, como um dispositivo de classe, o qual atua com mais eficácia na medida em que quem depende da sorte dispõe dos mecanismos necessários para fazê-la acontecer – no caso dos trabalhadores vitimados pela violência policial, quantos dispõem de um amigo advogado capaz de, por meio de relações de favor, cobrar uma indenização do Estado, a fim de reparar o dano sofrido<sup>35</sup>? A sorte de Pedro nos mostra que – retomando um antigo argumento de Roberto Schwarz – o favor continua sendo, entre nós, uma mediação quase universal. Rosane, por outro lado, encarna o ideal de constituição da individualidade pela via da incorporação subjetiva e tentativa de constituição objetiva do eu ideal do sujeito de rendimento. Ainda que não estejam disponíveis as bases materiais para a objetivação, o aspecto mais relevante é precisamente sua incorporação subjetiva, em função do potencial de mobilização dos agentes sociais envolvidos nessa relação hegemônica. Mais importante do que a concretização efetiva dos planos que Rosane elabora é a mobilização subjetiva de poder fazê-los, com base na crença na autodeterminação individual e na liberdade econômica. Conforme nos explica Raymond Williams, é exatamente na incorporação da visão de mundo da classe opressora por parte da classe oprimida que se assenta a força da hegemonia.

A hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de “ideologia”, nem são as suas formas de controle apenas as vistas habitualmente como “manipulação” ou “doutrinação”. É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa

---

<sup>35</sup> “Reunidas as testemunhas e a documentação necessária, Júlio em seguida cuidou para que o processo não morresse numa prateleira da Justiça. Com a ajuda do patrão, experiente nos meandros do fórum, manobrou para que o processo não fosse encaminhado para varas mal afamadas e para juízes lerdos ou imprevisíveis em seus caprichos, ou descontroladamente corruptos. Júlio quase todo dia acompanhava o andamento do caso para não deixar cair numa zona morta. Vai sair, Pedro, sua indenização vai sair – animava o amigo.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 76)

percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida. Em outras palavras, é no sentido mais forte uma “cultura”, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes. (WILLIAMS, 1979, p. 113)

Percebemos, desse modo, que Rosane, embora esteja numa posição socioeconômica inferior à de Pedro, encarna com muito mais vitalidade e profundidade a visão de mundo forjada pela classe proprietária. Pela via do compartilhamento desse conjunto de valores, de pensamentos e de atitudes, Rosane participa do processo de consentimento extorquido da classe trabalhadora pela classe dominante, assim como o Pedro que se lançou a trabalhar como ambulante ao lado de tantos outros camelôs no centro da cidade: “Tinham dito a ele [Pedro] que era fácil, muita gente estava entrando nos negócios por esse caminho – disseram e repetiram, os negócios, o dinheiro, e ele mesmo viu na televisão a entrevista de um sociólogo que falou sobre o espírito empreendedor represado naqueles vendedores de calçada” (FIGUEIREDO, 2010, p. 42). O desejo por tornar-se uma trabalhadora cada vez melhor, por se tornar cada vez mais empregável, por ascender socialmente e negar sua posição de origem, tudo isso faz parte do modo como o olhar de Rosane, sua percepção de si e do mundo, é moldado pela ideologia que forja o sujeito de rendimento no capitalismo tardio.

A crise do indivíduo identificada por Horkheimer, porém, não teve como implicação efetiva o desaparecimento do indivíduo enquanto ideal. Na verdade, o decurso histórico posterior ao processo de crise do indivíduo continuou fomentando o indivíduo e o individualismo enquanto formas de constituição das relações sociais, a despeito de a individualidade ter se convertido em um fantasma ideológico. A atomização, o ensimesmamento, a privatização dos problemas sociais (transformados em planos a serem respondidos individualmente), essas são facetas da progressão da relação entre indivíduo e sociedade desde o advento da modernidade; por outro lado, a crise do indivíduo, ao destituí-lo das bases materiais de afirmação da individualidade, transforma-a em uma aparência sem essência, daí o seu caráter fantasmagórico. Não sendo possível a autorrealização individual, o *modus operandi* do indivíduo passa a ser o mimetismo, isto é, cada um encontra-se engajado em cultivar sua individualidade particular, sem dar-se conta de que está, na realidade,

imitando os paradigmas de individualidade pré-fabricada em escala industrial. A autoexpressão individual, portanto, identifica-se cada vez à sua função no sistema hegemônico, de modo que o indivíduo será positivado à medida que se adaptar. Subjetivamente, o *eu* supõe constituir-se apenas mirando para o ideal do *eu*. Objetivamente, no entanto, o ideal do *eu* revela-se uma miragem, cuja função é garantir a conversão do indivíduo-não-individualizado em sujeito de rendimento. Conforme sustenta Horkheimer, evidenciando algo que escapa a Byung-Chu Han, o ideal de eficiência e produtividade move o sujeito de rendimento, tal qual argumenta Han, mas é enquanto ideologia, não enquanto paradigma social de valoração das capacidades individuais. A eficiência, argumenta Horkheimer, não tem relação com os reais predicados individuais, com verdadeiras competências técnicas ou administrativas, mas precisamente com a capacidade de adaptação, na “capacidade de ser um dos nossos” (HORKHEIMER, 2002, p. 158).

É nesse vazio de condições efetivas de constituição de individualidade que Pedro se encontra. E essa organização social molda não apenas seu posicionamento objetivo no mundo do trabalho, mas inclusive a forma de sua percepção subjetiva. Mediando todo o seu olhar, ao longo de todo o romance, encontra-se, conforme adiantamos acima, a ameaça, materializada na memória da violência e espelhado pelo olhar do *outro* fantasmático simbolizado pelo fogo. Rosane, por sua vez, a partir das experiências de conhecimento e, ao mesmo tempo, de cegueira diante da vida, formalmente, é o *eu* que, dialeticamente, ensina o olhar de Pedro e, como consequência, também o faz com o olhar do leitor. Ao enxergar e negar o *outro*, a personagem revela a contradição fundante da formação do sujeito e demonstra que as experiências de estranhamento instauram a pedagogia do olhar.



### 3.3. EM TRÂNSITO - A MULTIDÃO: O MUNDO DE SEUS INIMIGOS

*Queixo erguido, o juiz olhou para a porta – para a rua. Pedro olhou também. Lá fora, os dois meninos com camisetas imundas que chegavam aos joelhos atravessaram de uma calçada para outra. Descalços, passos vagarosos, não pareciam sentir o calor do calçamento de paralelepípedo, que rebrilhava cor de prata no dia ensolarado. Os dois vieram para a porta da livraria sem dar a menor atenção ao olhar fixo e à cara francamente hostil do segurança de paletó e gravata.*

*Passageiro do Fim do Dia, de Rubens Figueiredo [2010]*

No dia em que transcorre a narrativa do romance, mais cedo em sua loja, um cliente assíduo (um juiz) havia levantado o livro sobre Darwin que Pedro está lendo e comentado que o autor fazia uma razoável introdução ao assunto. Quando a loja estava vazia, Pedro pegou o livro e começou a ler, então “Um torpor soprou morno em seu rosto enquanto lia” e ativou a memória da violência sofrida quando trabalhara vendendo livros na rua como ambulante. Aquele era o livro que Pedro vira, enquanto estava estirado no chão, ser pisoteado, chutado, rasgado, despedaçado. A memória da violência estimula sensações físicas, como a dor no osso e o calor, sensações essas que se vinculam ao trauma da violência.

Pisado e chutado, o livro correu para um lado e para o outro, sem rompeu em duas e em três partes. *Os olhos* de Pedro ficaram presos ao livro e o seguiram, golpe a golpe, aos sustos, cada vez mais longe, enquanto ao redor, em plena rua, o tumulto se espalhava. No meio de pernas em correria através da *fumaça* azeda que de repente caiu sobre ele e fez *arder* os olhos, o nariz e o fundo do estômago, Pedro teve sua última *visão* do livro. A certa distância *viu* as folhas de um dos cadernos se soltarem da costura sob a força do escorregão de um sapato ou de um pé descalço. Por último, conseguiu *avistar* folhas espalhadas e murchas, irreconhecíveis, junto ao meio-fio, na beira de um beiro de ferro. (FIGUEIREDO, 2010, p. 15, destaques nossos)

Neste trecho, percebemos a associação entre o olhar e a sensação física de ardência, que agora, enquanto memória e enquanto projeção, molda o olhar do outro enquanto ameaça. O efeito

do que parece ser gás lacrimogêneo perpassa toda a visão do livro sendo despedaçado – ergue-se, assim, uma espécie de motivo simbólico, que irá se repetir várias vezes durante toda a narrativa, a saber, um bloco formado por memória-violência-olhar-fogo-ameaça.

Logo no começo da viagem, pouco após deixar o ponto de partida, o ônibus de Pedro cruza por outro ônibus, cujo motorista lança um grito de alerta para o motorista do ônibus em que o protagonista se encontra: “*Olha que vão tacar fogo*” (FIGUEIREDO, 2010, p. 25, destaques nossos). O aviso emitido pelo motorista do outro ônibus constitui o discurso que emana do olhar do *outro* e visa a constituir o olhar do interlocutor. Aqui, *olhar* assume a acepção de tomar cuidado, precaver-se; ao passo que *fogo* sinaliza uma ameaça concreta, ainda que abstrata, dado que é enunciado como decorrência da ação de um sujeito indeterminado [vão tacar] e com motivação e objeto desconhecido. Quem vai tacar fogo? Onde? Em quê? Por quê? Quando?

O alerta converte-se instantaneamente em ameaça, que se avoluma na medida em que o ônibus segue seu itinerário. Os demais passageiros, pouco a pouco, começam a tecer comentários, forjar hipóteses, transmitir boatos: “De manhã, quando saí, estava tudo tranquilo”; “O celular não pega, já tentei. Vai ver tacaram fogo naquelas antenas de novo” (FIGUEIREDO, 2010, p. 27). O aviso do motorista encontra-se logo após a primeira reflexão de Pedro sobre a descrição de Darwin da luta entre a vespa e a aranha. A hipótese sobre haverem incendiado as antes desperta em Pedro, de imediato, a lembrança da ferroadada da vespa no tórax da aranha, imagem que o transporta também imediatamente para a cena da violência policial. Mais uma vez, o fluxo de memória é marcado pelo predomínio do olhar preenchido pela ameaça e mediado pelo fogo:

- ❖ “Queria olhar para trás, na ânsia de saber o que tinha acontecido com os outros livros (...)” (p. 27);
- ❖ “O tórax apareceu de repente a um palmo dos olhos de Pedro e ocupou quase todo seu campo de visão, no instante em que ele começava a se virar para fugir” (p. 28);
- ❖ “Ainda teve tempo de entender que, em volta, voavam pedras arrancadas da calçada. Ainda percebeu que do alto caíam uns arcos de ferro (...). Ainda teve tempo de ver que o policial de máscara e capacete (...)” (p. 28);
- ❖ “Por um momento, não soube se estava sentado ou agachado, perdeu o domínio até do movimento dos olhos, que batiam e rebatiam em tudo” (p. 28);

- ❖ “A camisa do uniforme do guarda estava suada, tinha uma mancha de fogo no lado” (p. 29);
- ❖ “Deitado no chão, ainda tonto, ainda com o tórax do cavalo aceso e vermelho na memória, diante dos olhos, Pedro tentou enxergar seu pé, mas não conseguiu” (p. 29);
- ❖ “Mesmo assim, Pedro avistou na calçada um risco de sangue que avançava muito devagar, se afastava.” (p. 29)
- ❖ “viu uma viatura da Guarda Municipal com grades nas janelas completamente tomada pelas chamas por dentro” (p. 30)

Todo esse conjunto cria e enfatiza a associação que estamos tentando descrever entre memória, olhar, ameaça e fogo. Desde a intenção de olhar para trás até o último olhar, que avista as chamas, percebemos como a visão de Pedro é moldada pela violência como se estivesse sendo forjada no fogo. A partir daí, a memória será sempre traduzida como trauma<sup>36</sup> da violência e, no contexto em que se insere, se amplia à proporção que o ônibus se aproxima do Tirol, de onde emana aquilo que é recebido como ameaça.

A dimensão traumática da memória de Pedro acerca da violência manifesta-se pela via do olhar determinado pelo infamiliar (*Unheimlich*). Conforme sugerimos acima, o infamiliar não se trata daquilo que é desconhecido, mas justamente do que foi uma vez conhecido, porém reprimido, ou seja, o infamiliar diz respeito ao familiar que foi recalçado e que reivindica emergir à superfície da consciência. Esse movimento de retorno do recalçado próprio do infamiliar se apresenta para a subjetividade enquanto ameaça. Dessa forma, para Pedro, o infamiliar se manifesta nos índices que vai recolhendo pouco a pouco na sua *flânerie* aprisionada, quer pela leitura, pelas associações mentais, pelo que enxerga através da janela, pelo que ouve no rádio, pelo que supõe, pelo que imagina. Tudo isso se associa em rede para compor figurações do infamiliar ameaçador, o estranho outro que ameaça em forma de violência.

Nesse sentido, o *flâneur* enjaulado se revela como um investigador muito distinto do *flâneur* tradicional. Do interior do que lhe aprisiona, o *flâneur* enjaulado transita sempre no fio da navalha entre o ver e o não ver, sentir e não sentir, compreender e não compreender. Isso porque,

---

<sup>36</sup> A esse respeito, vale a pena observar a tese de Freud na primeira fase de sua teoria do trauma, quando ele apresenta o argumento de que o trauma não é o evento, mas a memória do evento.

para ele, ver, entender e sentir são, ao mesmo tempo, experiências desejáveis e indesejáveis. Em relação a essa contradição constitutiva de Pedro, lembremos que ele é caracterizado como distraído (por si e pelo outro), mas passa toda a narrativa num intenso processo de observação; lembremos ainda que é Rosane quem nos apresenta um Pedro que contradiz o Pedro distraído, com uma característica que, desde o início, chamou sua atenção e que, no fim das contas, será responsável pela aproximação afetiva dos dois: o olhar de quem parece procurar algo incessantemente:

Pedro, ao contrário de Júlio, falava pouco e baixo. Em compensação olhava – olhava muito –, olhava sem parar. Olhava uma vez e olhava de novo. Rosane tinha a impressão de que ele estava fazendo uma lista na cabeça, tentava arrumar numa ordem as coisas que via, mas não ficava satisfeito. Pedro queria alguma coisa, sem saber o que era. Procurava, sem saber o que estava procurando. Era diferente e Rosane não se lembrava de ter visto uma pessoa assim. Foi ficando curiosa, queria saber o que era aquilo. Pedro, numa reação fora do comum, não se intimidou com a curiosidade dela, e os dois começaram a sair juntos depois do expediente. (FIGUEIREDO, 2010, p. 46)

Pedro tem o impulso de ver, entender e sentir, mas isso carrega consigo o que lhe ameaça. Essa forma do olhar de Pedro, para além de mera idiossincrasia, sugere uma estratégia de sobrevivência, um mecanismo de defesa e de adaptação. É por isso, então, que, diante da ameaça (o *outro* percebido como infamiliar), o movimento do olhar é sua autonegação (não ver). É desse modo, então, que o olhar do *outro* enquanto ameaça se infunde em Pedro. Quando os outros passageiros começam a se preocupar, Pedro se inquieta também: “Aconteceu que Pedro também começava a sentir-se alarmado, ali dentro do ônibus. Muitas palavras rodaram no espaço estreito de sua cabeça” (FIGUEIREDO, 2010, p. 35). Perceba-se que a aflição de Pedro é enunciada como alarme, uma imagem característica do aviso de incêndio. O alarme é mais do que preocupação, é o signo de que o que poderia acontecer aconteceu e agora exige uma resposta, uma reação, uma fuga, um combate. Diante disso, Pedro é acometido por uma sensação de fragilidade e de sedução pela ameaça, bem ao estilo do *Unheimlich* freudiano:

Veio de relance a impressão de que estava sendo levado à força, em linha reta, para um poço cada vez mais fundo, para um corredor escuro que desembocava num tumulto, num caos de brutalidades. Sabia que precisava evitar a todo custo aquelas imagens drásticas, sabia que se aquilo tomasse impulso não ia parar mais.

Tinha certeza absoluta de que não passava de um disparate, de uma fraqueza e de uma bobagem. Mas, como de outras vezes, sentiu também uma atração, uma sedução vaga, que o induzia não só a se deixar levar, mas até a encaminhar-se ele mesmo exatamente para lá – a sensação quase violenta de que pertencia àquilo, mais do que a qualquer coisa./ Foi uma visão rápida e que lhe deu repulsa. Um calor de vergonha correu na sua testa e ele tratou de rechaçar bem depressa aquelas ideias. De todo jeito, o fato concreto era que não podia mais sair do ônibus. Tinha de ir até o final, assim como muitos outros passageiros. Lembrou que Rosane também devia estar indo para lá, para o Tirol, naquele horário e pelo mesmo caminho, em outro ônibus. (FIGUEIREDO, 2010, p. 36)

Encontrar-se em meio à atração e à repulsa pelo que ameaça impõe a Pedro a sensação física do calor, que mais uma vez aponta para o motivo do fogo-que-ameaça. Desta vez, no entanto, trata-se de um “calor de vergonha”. Mas por que motivo Pedro sentiria vergonha? Ele se envergonha ao admitir sua estranha atração pelo infamiliar, a qual se faz acompanhar do desejo de descer, de abandonar o ônibus, no interior do qual se sente conduzido forçosamente para um destino trágico, “um caos de brutalidades”. A oscilação entre o desejo de ser arrastado pela ameaça e o desejo de dela escapar conduzem Pedro ao ponto de intersecção entre o seu mundo e o mundo estranho: Rosane. É a lembrança dela que o faz ter certeza de que não pode mais descer, de que deve seguir até o final. Para Pedro, Rosane é o *outro* que é o mesmo. É o *outro* no qual ele se estranha de si e se deposita. É o *outro* que o invade e o preenche. Ainda que sem romantismo nenhum, visto que o romance é absolutamente seco nesse sentido, Rosane é o amor. Conforme a definição de Hegel, sendo o amor “o perder-se da própria consciência em um outro” (HEGEL, 2000, p. 298), chama a atenção o fato de que, em *Passageiro do fim do dia*, Rosane representa para Pedro essa possibilidade de conhecimento de si ao se transferir para o *outro*. Não há nenhum idílio, não há rosas, nem lua, nem estrelas, apenas uma cama com colchão fino e um ranger de dobradiça enferrujada no guarda-roupas, mas é nesse *locus* que se constrói a relação que fará a ponte entre o *eu* e o *outro*, o lugar de dentro e o lugar de fora; a unidade entre o mundo inimigo e o mundo amigo, nesse caso, só é possível no amor.

Esse processo de reconhecimento de si no *outro*, porém, não se dá num vácuo histórico, de modo que a própria forma do sentir se encontra bloqueada pelo distanciamento crescente da possibilidade do *outro* enquanto *outro*. Durante o trajeto de ônibus, é fundamentalmente enquanto ameaça que o *outro* se impõe a Pedro. No interior do ônibus, Pedro passa por uma espécie de ritual de (re)conhecimento da ameaça por meio do olhar do *outro*. Somando-se a tudo que já analisamos

acima, destacamos mais uma cena emblemática da conexão olhar-outro-fogo-ameaça. Um rapaz começa a narrar a uma passageira do seu lado que, anos atrás, aconteceu um episódio de violência que parece antecipar o que estaria acontecendo agora no Tirol.

Contava que, anos antes, os invasores tinham erguido uma barricada bem na entrada da sua rua, com pneus em chamas, latões de lixo e um carro virado. Na verdade, era um beco, um corredor que se estendia por uns vinte metros entre duas fileiras de portas e janelinhas – as casas apoiadas umas nas outras. Assim, naquela hora, ninguém podia entrar nem sair da rua. Ao voltar da escola já no início da noite, o rapaz chegou até uns trinta metros da sua rua, viu aquela fumaceira preta que se esticava para o alto, viu as contorções do fogo, avermelhado no meio e amarelo nas beiradas, olhou bem para as chamas, que se abriam e se fechavam no ar, enquanto sentia as ondas de calor baterem forte na sua cara, mesmo àquela distância. Depois de ficar alguns minutos olhando e olhando, sem saber o que fazer, ouviu uns tiros avulsos por trás da barricada e das chamas e depois outros tiros, estampidos mais graves, mais afobados. Teve de pegar outro ônibus e passar a noite na casa de um tio, noutra bairro, longe dali. Sem saber onde andariam a avó e o irmão, ele nem conseguiu dormir direito naquela noite. (FIGUEIREDO, 2010, p. 49-50)

O relato do rapaz no ônibus, rememorando sua própria experiência com a situação de ameaça iminente para todos os passageiros que se destinam ao Tirol, mais uma vez coloca a imagem do fogo no centro da experiência da violência. O fogo se ergue como uma barreira física entre o dentro e o fora e se converte em repelente inclusive para aqueles que fazem parte da comunidade, mas que, por motivos circunstanciais, se encontram do lado de fora do bairro. O fogo impede a saída e a entrada, expulsa e comprime, protege e ameaça. Nesse episódio, porém, surge uma figura até então não mencionada ou, no máximo, pressentida: o invasor. Segundo a narração do rapaz, o agente da violência são “os invasores”, que não são nomeados, nem identificados, mas que, dado o contexto, podemos associar aos habitantes da Várzea. Quando se estabelecem as fronteiras entre o *eu* e o *outro* de modo absoluto, o interno e o externo tornam-se trincheiras e o outro-que-ameaça converte-se sempre em um potencial invasor. Pedro se sente assim na fila do ônibus no início do romance, um invasor que poderia e até deveria ser expulso pelos demais passageiros, uma vez que aquele não era o seu mundo; o pai de Rosane, embora goste de Pedro, não consegue evitar de enxergá-lo como um estranho: “o pai de Rosane olhava para ele (...) como se Pedro fosse alguém que vinha de longe, de um outro país. Ao mesmo tempo, (...) fazia questão de tratá-lo com ar de quem diz: eu conheço gente feito você, sei muito bem como são as pessoas lá de onde você veio.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 99).

Essa forma dominante de percepção, segundo a qual o *outro* é o estranho, o estrangeiro, o inimigo, molda objetivamente a relação subjetiva do *eu* e do *outro* no espaço social entrincheirado. A estratégia de Pedro de não ver, não entender e não sentir, uma vez que ignorar o *outro* faz com que ele não exista, revela-se como um mecanismo de subjetivação socialmente partilhado.

Pedro estava em pé, mais ou menos no meio do ônibus. Nem chegou a se admirar ao ver que, assim como ele, várias pessoas pareciam não ter a menor ideia de onde ficava a tal praça da Bigorna. Já havia notado que muitos moradores da região não conheciam as localidades do próprio bairro, como seria de se esperar – mesmo quando moravam ali havia muitos anos. E nem era uma área tão vasta assim, longe disso.

Mas Pedro, como o tempo e com a repetição dos finais de semana que passava na casa de Rosane, não pôde deixar de observar em muitos moradores a tendência, ou quem sabe a regra, de não cruzar certos limites, de considerar-se estranhos a certos lugares. Uma opção de não conhecer, de não querer saber – ou vai ver não tinham mesmo outra escolha senão tentar confirmar todo dia o que eram e onde estavam, no esforço de garantir o seu lugar, o lugar que tinham, ainda que ao preço de encurtar ao máximo a linha do horizonte. (FIGUEIREDO, 2010, p. 89)

Como se nota, Pedro observa nos moradores do Tirol a mesma estratégia adotada por ele como mecanismo de defesa diante do *outro* que ameaça. Reduzir ao mínimo o espaço ocupado no mundo é o caminho encontrado para afirmar algum espaço de sobrevivência, sobretudo porque esse espaço é afirmado quando o espaço que ultrapassa os limites do território do *eu* é negado e, com ele, se nego o *outro* que ocupa o espaço outro. Então, na visão de Pedro, a “opção de não conhecer, de não querer saber” aproxima-se da estratégia de “não ver, não entender e até não sentir”. Mas e se não for uma estratégia? E se esse for o modo possível de afirmação do indivíduo na sociedade contemporânea? “Encurtar ao máximo a linha do horizonte”, não ocupar muito espaço, tornar-se invisível ao *outro*, tornar-se cego ao *outro* e torcer para não ser descoberto, nem descobri-lo. Essa condição associa-se a outro aspecto central, que é a possibilidade de escolha – a vontade – enquanto dispositivo de afirmação do *eu*.

Em *Passageiro do fim do dia*, fica sugerida a dimensão ilusória da escolha num mundo em que as escolhas estão pré-determinadas entre opções apenas superficialmente distintas. Quando o motorista do ônibus em que Pedro se encontra faz um acordo com o motorista de outra empresa para que os passageiros que queiram possam mudar de condução, já que esta em que estão não vai até o fim do itinerário, impõe-se para todos eles a necessidade de escolher entre continuar onde

estão ou mudar de ônibus. “Tratava-se então de escolher, de calcular a distância, de estimar os apuros de cada caminho, de traçar uma estratégia, por mais precária que fosse – melhor do que nada. (...) Eles iam escolher, eles iam agora se dividir.” (FIGUEIREDO, 2010, p.82). Mas como escolher sem saber ao certo entre o que e o que se está escolhendo? A escolha pode implicar segurança ou ameaça, pode encurtar o caminho, mas o caminho curto pode ser mais perigoso; pode não haver luz se houverem incendiado os postes com tiros de fuzil, mas ter luz não significa que será mais seguro. O que decidir? Como? A decisão de Pedro não se fundamenta, então, na racionalidade instrumental típica do indivíduo moderno, mas apenas se deixa levar pela psicologia de massa e acompanha a maioria: “Pedro ia para o coração do Tirol. O transtorno, portanto, o afetou em cheio, pois sua decisão foi seguir a maioria e passar para o novo ônibus, embora não soubesse com segurança se era a melhor opção” (FIGUEIREDO, 2010, p. 83). Nesse contexto, o espírito de bando oferece a segurança que o indivíduo é incapaz de assegurar sozinho. Por outro lado, a decisão, a transição e o novo percurso são igualmente marcados pelo isolamento, representando aquilo que Boaventura Sousa Santos chama de coletivos de solidão.

Já no novo ônibus, na sequência do longo episódio rememorado acerca do diálogo havido no sebo entre o juiz e a juíza, Pedro sente de modo mais agudo o peso das diferenças entre si e os outros. A oposição entre o lado de dentro e o lado de fora ganha agora um sentido novo, que talvez revele a efetiva dimensão dessa contradição social, uma vez que passa a ser vista não mais como um dado subjetivo, nem individual, mas sim um aspecto objetivo da própria organização social.

Aquele ir e vir nos fins de semana, aquele movimento de entrar e sair do Tirol, repetido tantas vezes, o simples deslocamento pelas ruas compridas dentro do ônibus com um destino determinado, a oeste, sempre na direção do sol, o sol poente, mas aceso na sua testa quase até o fim – tudo aquilo bastava para criar e recriar com mais força toda semana um lado de fora e um lado de dentro. Não era preciso, talvez, mais do que isso para fabricar uma linha divisória tão eficaz que, por mais que Pedro não quisesse acreditar naquilo, e por mais que de fato não acreditasse, acabava se vendo obrigado a integrar-se, a assimilar a separação que parecia vigorar em toda parte. Acabava forçado, também ele, a tomar parte daquilo. Menos do que convencer, menos do que apresentar razões, era uma coisa que o impregnava – assim como impregnava Rosane e seus vizinhos. Pedro notava. Eles, muitos deles, resistiam, negavam, se opunham, queriam se opor o mais possível, cada um a seu modo – procuravam escapar. Mas aquilo se impunha à força, de todas as direções, sem descanso. Não dependia do raciocínio nem da opinião de ninguém. (FIGUEIREDO, 2010, p. 148-149)



O movimento reiterado de entrada e saída do Tirol e o percurso de entrada sempre marcado pelo calor do sol [mais uma vez, o signo do fogo-ameaça] instituem, para Pedro, as fronteiras entre o lado de dentro e o lado de fora. No entanto, pensa o protagonista, a fronteira está para além de sua percepção subjetiva individual, ou seja, não é ele quem põe ou marca a distância entre o seu lado e o lado do *outro*. Essa distância parece ter vida própria, uma existência para além da crença em sua existência, uma efetividade objetiva na forma de organização da sociedade, com uma força que subordina Pedro e todos os demais. A cisão entre os espaços e as pessoas aparece, então, para além da aparência de ser uma perspectiva subjetiva e, sendo assim, isto é, pelo fato de que “não dependia do raciocínio nem da opinião de ninguém”, também não pode ser combatida ou superada por uma via subjetiva apenas, ou seja, a superação dessa fronteira que isola violentamente o *eu* e o *outro* demanda ser derrubada objetivamente, na própria materialidade da vida social.

## PONTO DE DESCIDA

*Não sei quantas almas tenho.  
Cada momento mudei.  
Continuamente me estranho.  
Nunca me vi nem achei.  
De tanto ser, só tenho alma.  
Quem tem alma não tem  
calma.  
Quem vê é só o que vê,  
Quem sente não é quem é,*

*Atento ao que sou e vejo,  
Torno-me eles e não eu.  
Cada meu sonho ou desejo  
É do que nasce e não meu.  
Sou minha própria paisagem,  
Assisto à minha passagem,  
Diverso, móbil e só,  
Não sei sentir-me onde estou.*

*Por isso, alheio, vou lendo  
Como páginas, meu ser  
O que segue não prevendo,  
O que passou a esquecer.  
Noto à margem do que li  
O que julguei que senti.  
Releio e digo: Fui eu?  
Deus sabe, porque o escreveu.*

*Não sei quantas almas tenho, de Fernando Pessoa [1993]*

A narração de *Passageiro do Fim do Dia* chega ao fim antes que Pedro desça do ônibus. A nossa viagem com e pelo romance, no entanto, se aproxima do ponto de descida. Vale lembrar que o ponto de descida é sempre um ponto de novas partidas e de novos caminhos.

Essa dissertação se propôs a pensar a dinâmica do olhar presente no *Passageiro do Fim do Dia*. Em um primeiro momento, pensar o olhar como a faculdade humana responsável pela busca de significações no mundo e como uma das possibilidades de identificação do *eu* e do *outro* em um espaço tempo, foi importante para estabelecer conexões argumentativas que demonstraram a constituição do olhar como dispositivo estético atrelado ao conteúdo e à forma do romance. O olhar (do autor-implícito, do narrador, do protagonista e das personagens) se constitui como um princípio estruturador da forma, uma vez que constrói, alinha e determina toda a narrativa, e como agente motriz do conteúdo, dado que do olhar nasce a matéria narrada. Portanto, o olhar foi a ponte

para a análise formal do protagonista e das personagens como agentes e pacientes de uma sociedade determinada pela violência material e simbólica.

No segundo momento, a análise se prendeu à constituição do olhar do protagonista, interpretado aqui como um *flâneur enjaulado*. Pedro foi entendido como um indivíduo que buscou o outro por via de uma flânerie descontinuada em um espaço físico e psicológico. Percebe-se que as grandes contradições formais que estruturam a personagem é o tornar-se detetive em um mundo capitalista, em que cada vez mais o flânar tende ao desaparecimento, e ter seu olhar mediado necessariamente por sua posição de classe. Dessa forma, a dissertação tentou, a partir principalmente das discussões de Walter Benjamin, pensar a estética por trás da formação de um *flâneur*, figura já existente na literatura, mas à brasileira, que evidencia significativos processos de formação do próprio país.

Já na terceira parte da pesquisa, a análise se expande do olhar de Pedro para o olhar das demais personagens. A discussão passou a envolver a dialética dos olhares presente no romance, ao passo que o ver tornou-se a faculdade que instaurou o julgamento do objeto, o *outro*, e também o julgamento do próprio sujeito, o *eu*. O olhar do *outro*, portanto, foi percebido como ameaça para a constituição do *eu*, mas também como mecanismo gestor do próprio indivíduo que vê e do coletivo ao qual pertence – um no outro como faces distintas de um processo formador do ser social.

*Eu, outro; sujeito, objeto; leitor, livro. Aqui peço licença das formalidades acadêmicas do escrever em terceira pessoa do plural, com vistas a revelar o eu, leitor, em relação ao outro, objeto, livro. São aproximadamente cinco anos olhando para Pedro, para a família e amigos de Rosane, para o Tirol e a Várzea, para os passageiros do fim do dia. Foram quase cinco anos, desde o início da pesquisa tentando ver, entender e sentir e tudo sem chegar a ser um idiota e muito menos um louco aos olhos das pessoas.*

O olhar e o compartilhar determinam o objeto, reescrevem o pensamento, revelam a leitura de quem olha e desnudam o próprio ser. Dizer algo sobre o *Passageiro do Fim do Dia* significa em grande medida dizer algo sobre mim. Escrever absolutamente qualquer coisa sobre Pedro pressupõe pensar *ele* a partir do que *sou*, de como *eu* deveria *ser*, e, portanto, do que *ele* é e de como ele também deveria *ser* e agir no mundo. O romance aqui estudado foi um grande desafio para mim enquanto leitora. Pensar Pedro sempre foi, em grande medida, pensar o meu *eu* no

mundo. Com isso, a leitura que faço, a partir de perspectivas marxistas, é assumidamente uma leitura que visa pensar e confrontar a estrutura de classes.

Rosane, a mulher de ossos compridos e finos, e Pedro, um distraído, de certo modo, me ensinaram muito. Nunca antes eu havia estudado tanto para dar conta de um objeto. Essa dissertação é a expressão prática do que eu pude pensar a partir do contato com essas personagens. Olhar Rosane foi enfrentar minha trajetória de vida, foi reviver o choro no supermercado, o tiro no pé, revisitar os quadros de miséria e violência, foi perceber o efeito dos estudos como superação da barbárie. Já Pedro me provoca enquanto intelectual, enquanto estudante que se sente paralisada diante do mundo. Pedro, de forma muito sutil, me faz desconfiar do poder dos livros. Durante essa trajetória, em cada silêncio do romance, a sonoridade dos meus gritos se ampliava. A relação estabelecida, sem dúvida, foi de empatia, estranhamento e dor.

É nesse sentido que proponho uma leitura talvez utópica, talvez otimista do desfecho do romance, o qual, aparentemente, se encerra sem apontar para nenhuma solução, nenhuma saída. Pedro continua no ônibus, a descida é apenas projetada e sequer o tempo que ainda levará para atingir o destino é sabido com certeza. De onde vem, então, a leitura utópica sugerida? Da aposta na possibilidade de superação da fronteira erguida entre o *eu* e o *outro*, da aposta na possibilidade do olhar que rompa os limites da reificação e afirme a humanidade.

Pedro começava a ver a si mesmo no reflexo do vidro: sua imagem surgia mais nítida à medida que escurecia lá fora, assim como as imagens dos outros passageiros. Pedro procurou os olhos deles no reflexo das janelas. Mal se enxergavam os olhos debaixo das testas pesadas, talvez de tanto cansaço. Alguém lá na frente perguntou e Pedro ouviu o motorista responder que, se o trânsito não piorasse nem tivessem de desviar o itinerário, faltavam só uns quinze minutos para chegar. (FIGUEIREDO, 2010, p. 197)

É na imagem de pensamento que se forma quando a escuridão permite ver melhor que a claridade do sol (ou do fogo) que Pedro, finalmente, começa a ver a si mesmo no reflexo do vidro da janela. Indo além da imagem física, o ver a si mesmo aponta para a possibilidade de o *eu* se reconhecer a si mesmo por meio da reflexão no/pelo *outro*. O olhar para si conduz a olhar o *outro* porque apenas olhar o *outro* conduz o olhar para si. A superação da fronteira que cinde o *eu* e o *outro* derruba consigo o caráter ameaçador do *outro* e permite ao *eu* a possibilidade de perceber que só existe *eu* no *outro*. Criticar *Passageiro do fim do dia* significou para mim, portanto, a

experiência de olhar para o mundo com outros olhos, enxergar o *outro* que nem sempre se percebe até o ponto em que, paulatinamente, percebi que estava me enxergando nesse olhar para o *outro*. Em suas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin nos conclama a ouvir as vozes daqueles que emudeceram. Desejo, fortemente, que esta dissertação represente um passo no sentido de partilharmos o olhar entre o *eu* e o *outro*, um olhar nosso, a fim de podermos ver, entender e sentir.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Jean Luiz Neves. O flâneur e a cidade na literatura brasileira: proposta de uma leitura benjaminiana. *Mneme-Revista de Humanidades*, v. 5, n. 10, 2010.

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Arte & Comunicação, 2008.

\_\_\_\_\_. “Posição do narrador no romance contemporâneo” In: \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo, Duas Cidades / Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução: Irani Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. “Polícia soberana”. *Meios sem fim*. Tradução: Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução: Cristiano Martins. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

ANDRADE, Carlos Drummond. “No meio do caminho”. In: \_\_\_\_\_. *Antologia poética*. 64. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2009.

ANDRADE, Thayllany Ferreira; ARNT, Gustavo Abílio Galeno. Narrativa e trabalho em Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo. *Jangada: crítica, literatura, artes*, [S.l.], n. 8, p. 112-137, fev. 2017. ISSN 2317-4722.

ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2018.

\_\_\_\_\_. A crise, o desemprego e alguns desafios atuais. *Serviço Social & Sociedade*. N.104, 2010, p. 632-636.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução: Alípio Correa de Franca Neto, Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão. Livraria Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENJAMIN, Walter. “Para uma crítica da violência”. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo (Obras escolhidas III)*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. “Experiência e pobreza”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994A.

\_\_\_\_\_. “Sobre o conceito de história”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas I*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BALBI, Danieli Christovão. A violência insuspeita da sociedade de classes no trâmite da enunciação em Passageiro do fim do dia. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 55, p. 177-202, 2018.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

BÍBLIA Sagrada. 2. ed. Revista e atualizada no Brasil. Tradução: João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução: Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BUARQUE, Chico. *Pedro Pedreiro*. Álbum Chico Buarque de Hollanda na Itália, 1965. Disponível em: < <https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/pedro-pedreiro.html> > Acesso em 20 de Maio de 2019.

CADEMARTORI, Ana Carolina; ROSO, Adriana. Violência, criminalidade e relações de dominação: do Brasil colônia ao Brasil contemporâneo. *Revista Ser Social*, Brasília, v.14, n. 31, p. 397-418, jun./dez. 2012.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2006A.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Duas Cidades;Ouro sobre Azul, 2006 B.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_. “Dialética da malandragem”. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, n. 8, p. 67-89, 1970.

- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARDOSO, André Cabral de Almeida; DAFLON, Claudete. Olhando através da lupa: realismo e contemporaneidade. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 24, n. 2, p. 121-137.
- CARDOSO, Sérgio. “O olhar do viajante (do etnólogo)”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CARVALHO, W. M. A epopeia negativa em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. *Rev. UFMG, belo horizonte*, v. 21, n. 1 e 2, p. 246-259, jan./dez. 2014
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. Brasiliense, 2008.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea. *Brasiliiana-Journal for Brazilian Studies*, v. 3, n. 1, p. 31-47, 2014.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- ENDO, Paulo Cesar. *A violência no coração da cidade: um estudo psicanalítico sobre as violências na cidade de São Paulo*. São Paulo: Escuta/Fapesp, 2005.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FEATHERSTONE, Mike. O flâneur, a cidade e a vida pública virtual. In: ARANTES, Antônio (org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papyrus, 2000.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FIGUEIREDO, Rubens. *Contos de Pedro*. Editora Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. V. 14. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil: Colônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GROS, Frédéric. *Desobedecer*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018.



HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução: Adail Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: 2014.

HEGEL, G.W. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução: Paulo Meneses. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. *Cursos de Estética*. V. II. Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2000.

HOFFMAN, E. T. A. “O homem da areia”. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HORKHEIMER, M. *Eclipse da razão*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Centauro, 2002.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução: Valter Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

LEFORT, Claude. “Esboço de uma gênese da ideologia nas sociedades modernas”. In: *As formas da história: ensaios de antropologia política*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: editora Civilização Brasileira, 1968.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, v. 12, p. 55-65, 2016.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MARX, Karl e ENGELLS, Friedrich. *Trabalho Assalariado e Capital*. Tradução: José Barata-Moura e Álvaro Pina. Editora: Avante, 1981.

MELO, Cimara Valim. Imagem, trânsitos e memória em Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo. *Nau Literária*, v. 8, n. 1.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In: SCWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. V. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MONTERO, Paula. Passagens na metrópole paulistana do século XXI. *Novos estudos CEBRAP*, n. 82, p. 191-199, 2008.

NETO, João Cabral de Melo. *Da Educação pela pedra a Pedra do sono: Antologia Poética*. São Paulo: Círculo do Livro, 1965.

NOGUEIRA, Juliana Neves. *A cidade e o olhar: uma leitura de Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo*. Dissertação de mestrado. PUC-Rio. 2015.

ORTIZ, Renato. Walter Benjamin e Paris: individualidade e trabalho intelectual. *Tempo social*, São Paulo, 2000.

PESSOA, Fernando. “Não sei quantas almas tenho”. In *Poesia 1918-1930*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2005.

PETROVIC, Gajo. “Reificação”. In: BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Zahar, 1988.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 1 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSENFELD, A. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/Contexto*. S. Paulo: Perspectiva, 1969.

SABINO, Thaís de Carvalho. *O lugar dos sujeitos dentro da dinâmica social brasileira contemporânea: passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo*. Dissertação de mestrado. UnB. 2017

SANTOS, Darlan; FUX, Jacques. A dramaticidade urbana no *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. *FronteiraZ: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, n. 11, p. 130-141, 2013.

SANTOS, José Alcides Figueiredo. A teoria e a tipologia de classe neomarxista de Erik Olin Wright. *Dados*, v. 41, n. 2, p. 377-410, 1998.

\_\_\_\_\_. Classe média e mudanças de renda no Brasil. *Revista Brasileira de Sociologia-RBS*, v. 2, n. 4, 2014.

SANTOS, José Alcides Figueiredo; RIBEIRO, Luiz Vicente Fonseca. Emprego, estratificação e desigualdade. *Estudos Avançados*, v. 30, n. 87, p. 89-102, 2016.

SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SILVA, Wesley Lucas Batista. *Passageiro do fim do dia: da forma moderna do romance às relações modernas de trabalho*. *Opiniões*, n. 13, p. 261-276, 2018.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Tradução: Kurt H. Wolff. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SOUZA, Renata Flávia Marcolino de. Reconfigurando o espaço e o sujeito em Combi de Ângela Pradelli e Passageiro do fim do dia de Rubens Figueiredo. *Águila*, n. 17, p. 124-130, 2017.

TAVARES, Cássio da Silva Araújo. Narradores especuladores. *Signótica*, v. 25, n. 1, p. 121-144, jan./jun.2013.

TEIXEIRA, Thales de Barros. A tradição latino-americana da alteridade em Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo. *Opiniões*, n. 9, p. 154-162, 2016.

TIRLONI, Larissa Paula. Memória e espaço em “Passageiro do fim do dia”. *INLETRAS: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LETRAS*, v. 12, n. 9, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

VIANA, Silvia. *Rituais de sofrimento*. São Paulo: Boitempo, 2012.

VELLOSO, Thaís Fernandes. Ficção e história em Passageiro do fim do dia. *Palimpsesto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, v. 15, n. 22, p. 329-345, 2016.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e literatura*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução: Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

\_\_\_\_\_. *O ano em que sonhamos perigosamente*. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2012.